



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

IMPRESSÕES MONISTAS:

CONSTRUINDO PERCURSOS ENTRE ARTE E ESPIRITUALIDADE



Salvador

Traditional Indian Therapeutic 2018 Incense Sticks

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

IMPRESSÕES MONISTAS:

CONSTRUINDO PERCUROS ENTRE ARTE E ESPIRITUALIDADE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Poéticas Visuais, pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Portela, Antonio Carlos de Almeida

Impressões Monistas: construindo percursos entre Arte e
Espiritualidade. / Antonio Carlos de Almeida Portela. --
Salvador, 2018.

298 f.: il.

Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) -
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2018.

1. poética visual. 2. processo criativo. 3. impressões. 4.
eßpiritualidade. 5. arte-vida. I. Wanner, Maria Celeste de
Almeida. II. Título.

ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA

**IMPRESSÕES MONISTAS:
CONSTRUINDO PERCURSOS ENTRE ARTE E ESPIRITUALIDADE**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29, de junho, de 2018.



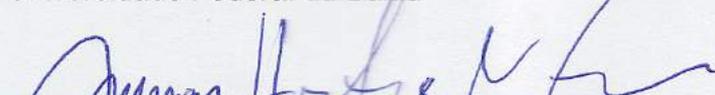
Maria Celeste de Almeida Wanner – Orientadora
Doutora em Artes Visuais pelo California College Arts, São Francisco, USA
Universidade Federal da Bahia



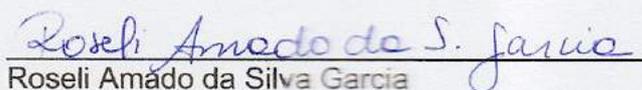
Eriel de Araújo Santos
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Universidade Federal da Bahia



Maria Hermínia Olivera Hernandez
Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia



Ayrson Heráclito Novato Ferreira
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia



Roseli Amado da Silva Garcia
Doutora em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina
Universidade do Recôncavo da Bahia

Ofereço esse trabalho ao meu Pai Celestial e à minha Mãe Divina pela graça do simples 'existir'.

Ofereço esse trabalho aos pés de lótus do meu amado Gurudeve Paramahansa Yogananda, como símbolo de amor e devoção.

Dedico aos meus tão queridos pais (*In Memoriam*) Therezinha Maria de Almeida Portela e Rafael Francisco da Silva Portela, por terem me conduzido até aqui.



AGRADECIMENTOS

Recentemente conheci uma passagem de Tomás de Aquino que reflete sobre os níveis de gratidão, em que "o primeiro consiste em reconhecer (*ut recognoscat*) o benefício recebido; o segundo, em louvar e dar graças (*ut gratias agat*); o terceiro, em retribuir (*ut retribuatur*) de acordo com suas possibilidades e segundo as circunstâncias mais oportunas de tempo e lugar" (II-II, 107, 2, c). Em português, a palavra 'obrigado' condensa esses três níveis de gratidão, por isso venho aqui reconhecer, louvar e retribuir – na medida do possível – aqueles que contribuíram com este processo de arte-vida do doutorado.

Muito obrigado, Maria Celeste de Almeida Wanner, pela orientação da presente investigação e pelo apoio dado ao longo dos anos, renovando sempre o espírito de arte-vida desta trajetória.

Aos participantes da banca de qualificação e de defesa, Dr. Eriel de Araújo Santos, Dra. Maria Herminia Olivera Hernandez, Dr. Ayrson Heráclito Novato Ferreira e Dra. Roseli Amado da Silva Garcia, muito obrigado pelas valiosas contribuições dadas e incentivo para que este trabalho se consolidasse, e pela convivência prazerosa em momentos tão importantes da vida.

Obrigado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-PPGAV da Escola de Belas Artes, pelo apoio prestado. Aos professores do PPGAV, que diretamente contribuíram com meu percurso do doutorado, Dr. Eriel de Araújo Santos, Dra. Elyane Lins, Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Dra. Maria Virginia Gordilho Martins, Dr. Ricardo Barreto Biriba, Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves e Dra. Sonia Lucia Rangel, que, com muita determinação e afinco pela docência, asseguram o ensino público, gratuito e de qualidade! Aos colegas do doutorado, obrigado pela participação ativa nas discussões e pela atenção prestada. À Escola de Belas Artes, muito obrigado por ter me acolhido e me formado, desde a graduação até este doutorado.

Pela acolhida dos projetos de exposição durante o doutoramento: muito obrigado ao Museu de Arte Sacra da UFBA, particularmente ao diretor e colega Dr. Jorge Portugal e toda sua equipe, em especial à equipe de Conservação e

restauração - obrigado, Ana Cristina Nascimento Cardoso e Núbia dos Santos Silva, pela prestimosa e inestimável ajuda no douramento de setecentos e cinquenta saquinhos de chá. Muito obrigado ao Museu de Arte da Bahia, a Pedro Arcanjo e seu time de colaboradores, que fazem do museu um espaço democrático e participativo na construção sócio-artístico-político-cultural da cena baiana.

Muito obrigado Tânia Belfort e Maria José Rabello pela oportunidade de ter servido ao Projeto Estrela da Paz, período de grande aprendizado com as crianças e jovens de Valéria, região metropolitana de Salvador, que faziam dos nossos encontros momentos de celebrar a vida. Obrigado Maria José Rabello por nos ter proporcionado a maravilhosa experiência de conhecer o Santo Sudário em Turim, Itália, uma relíquia inigualável do universo das 'impressões'; e Tânia Belfort, particular obrigado por prestar esclarecimentos preciosos do esoterismo budista, por suas palavras de incentivo e por atender sempre meus pedidos de ajuda.

Obrigado Ayrson Heráclito, pela amizade e cuidado comigo ao longo de tantos anos, e particularmente nesta ocasião pela sua participação nos meus processos criativos, dando suporte como fotógrafo e filmador, diretor de arte e editor, ajuda imperativa para tornar realidade algumas obras deste percurso. Neste seguimento, um muito obrigado a Cláudio Manoel Duarte, colega e amigo sempre ao meu lado dando apoio, registrando os bastidores dos processos das exposições. Obrigado a Joceval Santos, Ayrson e Cláudio por termos vivido juntos a experiência de Santo Antônio de Diogo, *set* de filmagem escolhido para ensaio fotográfico e filmagem para os trabalhos da exposição *Palavras Ressonantes*, um momento de 'elevação'.

Obrigado a Carolina Fialho, colega e companheira, pela sua ajuda prestimosa em parcerias profissionais e agora no doutorado pela generosidade de elaborar as peças gráficas para as exposições. Obrigado Adriano Machado e Yasmin Nogueira, queridos ex-alunos da UFRB, agora mestrando e doutoranda na UFBA, pela preciosa ajuda durante a exposição *Palavras Ressonantes*, desde a montagem e registro fotográfico até a participação na performance *Tea amo*. Dizer muito obrigado também aos músicos e percussionistas prof. Dr. Jorge Sacramento, Aquim Sacramento, David Eugênio da Costa e Diego Neri pela contribuição na performance *Escritessituras*, tornando o evento uma experiência mágica, sagrada. A Edgard Oliva Junior, primo e

amigo, muito obrigado por estar sempre presente nos meus percursos de arte-vida, sempre disposto a registrá-los sob lentes de sensibilidade. A Arivaldo Silva, obrigado pela generosa e prestimosa ajuda para gravar e documentar a exposição *Dezsmadamentos*.

A Evandro Sybine, mestre-artista-gravador-impressor, solidário em todas as horas, muito obrigado pelo suporte dado nos estúdios de impressão, pela disposição e cuidado para orientar os processos gráficos das obras que compõem a instalação *Iguais diferentes*, sem medir esforços ou tempo para tornar esses trabalhos realidade.

Obrigado aos meus familiares Rafael Portela Filho, Louellen Davis Portela, Daniela Davis Portela e Lucas Sancho Davis Britto, Rafael Davis Portela, pelo carinho e incentivo. A Cristiane Melo e Vanilda Melo, obrigado afetuoso pelo cuidado e amor oferecido aos meus pais. Aos meus avós, tios e tias, primas e primos, obrigado por tantas experiências vividas juntos de amizade, amor e fraternidade.

Obrigado André Borém, cônjuge, companheiro, amigo, confidente, pelo amor e carinho em todas as horas e pela sua presença ao meu lado ao longo desses vinte anos!

Obrigado aos meus pais (*In Memoriam*), que, apesar de não terem seguido uma formação acadêmica, sempre investiram na educação dos filhos com amor e sacrifício, tornando a presente conquista uma realidade.

Ao meu bem-amado Mestre Espiritual Paramahansa Yogananda, muito OBRIGADO por tanta manifestação de amor, por inspirar-me, guiar-me, proteger-me e abençoar-me; que eu possa ser capaz de despertar sua mensagem de amor em muitos corações.





*“ A pessoa que se ocupa
em servir com devoção
encontra-se liberada
de todas as reações.
Por isso pratique yoga
Que é fazer tudo com arte.”*
(BHAGAVAD GITA, 2, 50)

RESUMO

A pesquisa de tese *Impressões Monistas: construindo percursos entre arte e espiritualidade* investiga a relação entre arte e espiritualidade no próprio processo criativo, a partir do conceito 'impressões'. Novas proposições artísticas foram desenvolvidas para justapor linguagens contemporâneas com acepções e procedimentos da ação de imprimir, extrapolando sentidos técnicos e semânticos básicos da sua origem. Trata-se, pois, de uma pesquisa em artes visuais, que teve como meta cruzar a produção artística pessoal com estudos teóricos, escritos de/sobre artistas e referenciais da metafísica para compreender como a espiritualidade se manifesta pela operacionalidade de conceitos e a conceitualização de procedimentos na instauração das obras. A partir de uma retrospectiva artística, a tese revisa e atualiza conceitos desta trajetória para em seguida apresentar e contextualizar os princípios de 'impressões', 'monismo', 'espiritualidade' e 'experiência' no ciclo criativo atual. Na sequência da análise, a série de obras realizada durante o doutorado e para as exposições *Palavras Ressonantes* e *DeZSmandamentos* serve de objeto de observação e reflexão dos procedimentos técnicos-operatórios. Objetos, gravuras, imagens, materiais, substâncias e elementos presentes nas instalações, instaurações e *performances* conformam a poética das 'impressões', sob a fusão arte-vida do processo espiritual.

Palavras-chaves: poética visual, processo criativo, impressões, espiritualidade, arte-vida.

ABSTRACT

The thesis *Monistic Impressions: building paths between art and spirituality* investigates the relationship between art and spirituality in the creative process, from 'impressions' concept. New artistic propositions were developed to juxtapose contemporary languages with meanings and procedures of printing, extrapolating basic technical and semantic meanings about their origin. It is, therefore, a research in visual arts, which goal was to cross personal artistic production with theoretical studies, writings from/about artists and metaphysical references to understand how spirituality manifests itself through the realization of concepts and the conceptualization of procedures for setting up the artworks. From an artistic retrospective, the thesis revises and updates concepts of this pathway until now and contextualizes the principles of 'impressions', 'monism', 'spirituality' and 'experience' in the current creative cycle. Following this analysis, the series of artworks carried out during the doctorate and for the expositions *Palavras Ressonantes (Resonant Words)* and *Dezmandamentos (Ten/Tin Commandments)* served as an object of observation and reflection of the technical-operative procedures. Objects, printmakings, images, materials, substances and elements present on installations, inaugurations and performances are in line with the poetics of 'impressions', under the art-life fusion of the spiritual process.

Keywords: visual poetics, creative process, impressions, spirituality, art-life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cilindro-carimbo e placa de argila.....	18
Figura 2: Impressões Momento I, instalação, 1999	20
Figura 3: Impressões Momento I, detalhe dos signos de câncer, touro e gêmeos...	21
Figura 4: Detalhe das barras de cerâmica e gravuras com inscrições	22
Figura 5: Impressões Momento II, instalação, 1999; visão geral (esq.) e detalhes dos torrões, matriz de cobre e gravuras (dir.).....	23
Figura 6: Impressões Momento II, 1999; detalhe da montagem: gravuras, placas de cerâmica.....	24
Figura 7: Impressões Momento III, instalação, 1999	24
Figura 8: Detalhe das placas de argila (antes do cozimento)	25
Figura 9:AUSENTES presentes, instalação, 2000.....	29
Figura 10: Detalhes da fita em parábola e no piso.....	30
Figura 11: AUSENTES presentes, instalação, 2000; detalhe da fita impressa.....	31
Figura 12: Um PRESENTE ausente, instalação; areia, cânfora, gravura; Rádio Bazar, Salvador-BA, 2000	34
Figura 13: Ausentes ao cubo, objeto; 2000.....	35
Figura 14: Visão geral da instalação Memória, 2001	38
Figura 15: Receitas do Papalagui; livro de artista, 2001. Capa: matriz xilográfica; contracapa: xilogravura	38
Figura 16: presentes E ausentes, instalação, 2001; conjugação dos tempos da imagem da queima de cânfora	42
Figura 17: presentes E ausentes II, instalação, 2001; momento da instauração da obra em que o artista faz reverência	44
Figura 18: presentes E ausentes II, 2001; detalhes da queima da cânfora, do início ao final.....	46

Figura 19: Sombra do artista sobre areia com rastro do fumo da queima	47
Figura 20: Fachada da Fonte do Baluarte em estado de ruínas	54
Figura 21: Fontes, instalação; impressão fotográfica, torneiras de filtro folheadas a ouro, 2006. Galeria Solar Ferrão, Salvador - BA	54
Figura 22: À esquerda, mapa da fonte com a mancha vermelha; à direita, detalhe da torneira	55
Figura 23: Springs, instalação; torneiras de latão folheadas a ouro, plotagem sobre vinil, 2009-2010. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador – BA; visão geral e detalhes das torneiras	57
Figura 24: Os 300 porquinhos, instalação, 2003.....	58
Figura 25: Muda o meu barro em Teu ouro, instalação, 2004. Fardos de argila revestidos de dourado.....	60
Figura 26: Natureza morta com gotas de orvalho, vídeo, 2011; quadros do vídeo ..	61
Figura 27: Receitas do Papalagui”, objeto; a esquerda técnica mista com cânfora sobre chapa galvanizada; a direita monotipia sobre chapa galvanizada.....	71
Figura 28: Calendário de quantas vezes terei que dizer...até ouvir Sua voz; objeto, gravuras tipográficas e garra de metal, 32,5x14,5 cm, 2012	73
Figura 29: Esquema do capítulo introdutório do catálogo L’Empreinte, desenvolvido por Zimaldo Melo, egresso do curso de Artes Visuais da UFRB, na disciplina Impressões Contemporâneas (UFRB, 2014).....	75
Figura 30: Receitas do Papalagui, livro de artista, 2001; páginas confeccionadas pelo processo de transferência de toner.....	78
Figura 31: Receitas do Papalagui, livro de artista, 2001; emulsão fotográfica para serigrafia sobre chapa metálica. A direita detalhe da mancha gráfica.....	78
Figura 32: Página do livro de artista Receita do Papalagui	80
Figura 33: Detalhes das peles-gravuras de látex, 2016.....	82

Figura 34: Rio Bom [...]. Instalação; látex, papel vegetal, desenhos, fita vinílica de rotulador, impressos em jato de tinta, 2014.	83
Figura 35: Caderno de papel d'Armênia, capa e fundo.....	85
Figura 36: Caderno aberto; à esquerda, instruções de uso do papel; à direita, páginas do papel aromatizado.....	86
Figura 37: Demonstração da queima da tira de papel sanfonada, conforme instruções de uso	86
Figura 38: RomAmor; performance. Etiqueta autocolante, carimbo, essência de rosas, almofada, caixa dourada, som de tigela cantante, 2015.....	96
Figura 39: RomAmor; reverências no início e final da performance, 2015	97
Figura 40: Fotografia feita para o catálogo Nelson Felix, 1998.....	105
Figura 41: Marina Abramovic, Holding the Goat, 2010	113
Figura 42: Zhan Wang. Divine Figures, Performance em Long March Space, Beijing, 2008	113
Figura 43: Esquema desenvolvido por Paul Klee, em que a percepção ocorre sob um olhar metafísico.	126
Figura 44: Caderno das gravuras-etiquetas. Objeto confeccionado para compor a performance, inspirado nos revestimentos das capas de escrituras tibetanas. Em sentido horário, o caderno fechado, desenrolando a fita, abertura e etiquetas-gravuras embrulhadas em papel de seda.	128
Figura 45: O carimbo é o instrumento que imprime as etiquetas-gravuras, que por sua vez, são utilizadas na performance RomAmor	129
Figura 46: A reverência (<i>pranam</i>) como parte integrante da performance RomAmor, 2015.	129
Figura 47: Respiração, concentração e uma curta meditação para dar início à colagem das etiquetas-gravuras.....	130

Figura 48: Após exercícios respiratórias e uma curta meditação, a arrumação do ambiente segue a cadência dos gestos suaves.	130
Figura 49: Em gestos repetitivos, as gravuras etiquetas são destacadas e coladas no corpo como num ritual. A atenção está centrada na respiração e no desenvolvimento da ação.	134
Figura 50: A imagem do corpo e o corpo como imagem constituem maneiras de interpretação da performance. Algo que se aproxima à foto performance.	136
Figura 51: As sete esferas interconectadas da performance. Desenho desenvolvido por Richard Schechner para representar as funções da performance.	139
Figura 52: A mesa com os elementos da instauração <i>Tea</i> amo é montada em frente à Igreja Santa Teresa d'Ávila, que não mais realiza liturgias.	145
Figura 53: Escritesssituras, instalação; detalhe. A sala expositiva se impregna de leveza e sons, auferindo valor de sagrado ao espaço.	146
Figura 54: Desenho com lápis de cera derretido, feito no caderno de artista. Este desenho feito em 05/07/2001, testemunha um anseio, desde então, pelo palíndromo ROMA-AMOR.....	150
Figura 55: Fotografias microscópicas de mostras dos cristais de água, após magnetização da água sob a vibração das palavras ódio e amor.	156
Figura 56: Fotografias de outros cristais de água feitas durante as pesquisas de Massaru Emoto	156
Figura 57: Etiqueta colada no fundo dos copos	157
Figura 58: Configuração do espaço de ação de RomAmor	158
Figura 59: Apresentações simultâneas de Corpos Compartilhados na V Mostra de Performance; detalhe dos artistas Tónico Portela e Andreia Oliveira durante as performances, 2015	159
Figura 60: Detalhe de Tónico Portela ao fundo durante 'liturgia' de RomAmor e o artista Wagner Lacerda manipulando pigmento azul durante Spiritual Blue	160

Figura 61: RomAmor; artista servindo água para os presentes, 2015.....	160
Figura 62: RomAmor durante o evento Programa de Intervenções Arte Educativas em Comunidades na Vila de Igatu 2015	161
Figura 63: Cartaz de divulgação da exposição. Designer gráfico Carolina Fialho..	164
Figura 64: Estudo expográfico sobre a planta baixa da Galeria do Claustro, Museu de Arte Sacra da Bahia	166
Figura 65: Estudos para expografia; à esquerda, a primeira sala da galeria, com fotografias, instalação Joias Raras e texto de apresentação da exposição; à direita, a segunda sala, configuração da instalação Hora do chá.....	167
Figura 66: Visão parcial da primeira sala da exposição Palavras Ressonantes.....	168
Figura 67: Estudo para a instalação Hora do chá com tapete, almofadas e mesa.	169
Figura 68: Vista parcial da montagem final da instalação	169
Figura 69: Disposição dos elementos para preparar a infusão	171
Figura 70: Detalhe da instalação Hora do chá; à medida em que os saquinhos de chá são retirados dos repositórios descobre-se a palavra amor	172
Figura 71: Detalhe dos saquinhos de chá, e os selos brancos.....	173
Figura 72: Joias raras; instalação, saquinhos de chá folheados a ouro, redoma de vidro, caixa de joia, selo de cera, suporte de acrílico, base de mármore, 2016	174
Figura 73: Frames do vídeo-performance <i>Tea amo</i> - preparação da tinta dourada para impressão com produtos especiais comestíveis.....	175
Figura 74: Pagode de Kyai K-Tyio, no Mianmar. Monges budistas em peregrinação e reverência à pedra folheada a ouro.	177
Figura 75: Instalação de 724 saquinhos de chá folheados a ouro.....	177
Figura 76: Monge budista colocando folha de ouro como ato devocional	178
Figura 77: Etapas do processo de confecção da folha de ouro; 1) achatamento por pressão de cilindros, 2) corte em quadrados de 6 cm ² , 3) as folhas quadradas	

são colocadas entre papel washi, 4) o maço de folhas é colocado para ser prensado por batimento, e 4) troca das folhas de <i>washi</i> para novo batimento até atingir o produto final, o <i>uwazumi</i>	179
Figura 78: Processo de douramento dos saquinhos de chá segue uma cadência ritualística	179
Figura 79: O ambiente da instauração Tea amo em frente a capela. Em sentido horário: elementos performativos montados sobre bancada; toque da tigela de cristal para magnetizar a água do chá; os artistas Tónico Portela e Yasmin Nogueira em ação; detalhe do toque da tigela; e servindo o chá de amor.....	181
Figura 80: Na coluna da esquerda a sequência de fotos da desmontagem da bancada da performance até o transporte e arrumação dos objetos na vitrine. À direita, instalação <i>Tea amo</i> finalizada.....	185
Figura 81: RomAmor, instalação. Água mineral aromatizada com água de rosas, jarra de vidro, rótulo impresso com a palavra amor, copos descartáveis com etiquetas coladas no fundo. 2016.....	189
Figura 82: Tea amo, instauração; detalhe da oferenda do chá.....	189
Figura 83: <i>Tea amo</i> , vídeo performance (<i>still</i> do vídeo); tigela de cristal sobre suporte de madeira, saquinhos de chá, copos descartáveis de papel, bandejas douradas, bule de porcelana portuguesa, 2016.....	191
Figura 84: ROBERT CRUMB, USA.....	194
Figura 85: Pico himalaia ao norte da Índia rodeado de bandeiras tibetanas tremulando ao vento e emanando vibrações das orações nelas impressas	199
Figura 86: Cartaz da exposição. Diagramação e arte final Carolina Fialho, fotografia Ayrson Heráclito, 2017	201
Figura 87: A arte da bandeira, à esquerda, e à direita destaque dos símbolos que compõem a ornamentação	202
Figura 88: Dezsescrituras, instalação, 2017. Baixuras e alturas das bandeiras distribuídas no espaço expositivo.	202

Figura 89: Zhang Huan, <i>Ash Jesus</i> , China, 2011	204
Figura 90: <i>Elevação</i> , 2017. Vídeo HD, cor, som, 2'28", 1920 x 1080. Áudio MPEG-4, Estéreo, 4800 Hz <i>Frame</i> do vídeo performance,. Filmagem e edição Ayrson Heráclito	207
Figura 91: No topo das dunas, entre a vegetação da restinga, começa a caminhada de <i>Elevação</i> . Grande plano geral.....	208
Figura 92: À esquerda, o grande plano geral da descida que reduz o personagem diante a vastidão da paisagem; à direita, detalhe ampliado da bandeira sendo conduzida.....	209
Figura 93: Sequência de <i>frames</i> em diferentes planos. A paisagem só se modifica devido às alterações de enquadramento das cenas: o céu, a areia e a bandeira se alternam para dar plasticidade às cenas.....	210
Figura 94: Bandeiras baixas, antes da instauração <i>Escritessituras</i> , 2017	212
Figura 95: <i>Escritessituras</i> , <i>Instauração</i> , 2017. Artistas em cortejo até a entrada da sala de exposição	212
Figura 96: Momento da invocação diante as bandeiras abaixadas, à esquerda; genuflexão em agradecimento e entrega.....	213
Figura 97: Toque da trompa durante o hasteio de cada bandeira	214
Figura 98: Volumes de tecido sobre o piso são reorganizados à medida em que as bandeiras são elevadas	214
Figura 99: Entre sombras azuladas e sons percussivos, os participantes se acomodam nos espaços livres entre as bandeiras. Em comunhão com o instante presente, eles se integram às ações, e se tornam um com a obra.	216
Figura 100: A instalação <i>Escritessituras</i> se projeta no espaço à medida em que a instauração <i>Dezsescrituras</i> se desenvolve, inscrevendo um manifesto de encantamento que transborda afinidades entre corpo, alma e espírito.	217
Figura 101: Detalhe da bandeira, serigrafia sobre tecido.	220

Figura 102: <i>Bandeiras</i> , instalação, 2017. Tecido cróton tingido, impressão serigráfica, cordão trançado de poliestireno, cabo de aço, presilhas e ganchos.	221
Figura 103: Fotografias da maquete; à esquerda a instalação <i>Dezescrituras</i> e à direita quatro instalações: <i>Rotulogravura</i> , <i>Mimeogravuras</i> , <i>Iguais diferentes</i> e <i>Mimeogravuras do gesto</i>	223
Figura 104: Projeto expográfico de <i>Dezsmandamentos</i> , exposição realizada na sala principal do Museu de Arte da Bahia, março a abril de 2017.	223
Figura 105: <i>Mimeogravuras</i> , instalação, Tiragem 5.500 cópias em Offset, papel Alto Alvura A4 180g, dimensões 275 x 184 x 17 cm, 2017	227
Figura 106: estampa da mimeogravura	227
Figura 107: <i>Mimeogravuras do gesto</i> , <i>frames</i> do vídeo performance. Vídeo HD, cor, som, 35", 1920 x 1080, Áudio MPEG-4, Estéreo, 4800 Hz. 2017.....	229
Figura 108: <i>Rotulogravura</i> . Instalação. Impressão sobre fita de rotulador. 300 x 1 cm. 2017. Abaixo, detalhes da fita vinílica impressa com rotulador.	231
Figura 109: detalhes da impressão sobre a fita vinílica. As letras em relevo são brancas sobre o fundo preto	233
Figura 109: Matriz calcográfica da instalação <i>Iguais diferentes</i>	236
Figura 111: <i>Iguais-diferentes</i> . Matriz calcográfica e gravuras gofradas folheadas a ouro, prata e cobre sobre papel Aurum/Silver/Caution 300g, 310 x 115 cm, 2017.	237
Figura 112: Detalhe das gravuras ouro, prata e cobre. O reflexo da luz lava o contraste, tornando o relevo das letras às vezes imperceptíveis.	238
Figura 113: O avesso da escritura é uma faceta daquele que contempla a instalação ao atravessá-la entre o panejamento das bandeiras.	240

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 [PRÉ]CURSOS	16
2.1 UNIVERSOS ARQUETÍPICOS: SÉRIE IMPRESSÕES MOMENTOS I, II E III.....	17
2.1.1 SÉRIE IMPRESSÕES MOMENTOS I, II E III	19
2.2 AUSENTES E PRESENTES: AÇÕES PLURAIS	27
2.2.1 PALAVRA-MATÉRIA: ‘AUSENTES presentes’	28
2.2.2 A GRAVURA EM ‘Um PRESENTE ausente’	31
2.2.3 A JUSTAPOSIÇÃO DE SUPORTES EM ‘MEMÓRIA’	36
2.2.4 O INSTANTE DA IMAGEM: ‘ausentes E presentes’	41
2.2.5 AREIAGRAVURAS: FOGO-AGENTE-GRAVADOR.....	43
2.3 MATÉRIAS E MATERIAIS COMO PRESSUPOSTOS POÉTICOS	50
2.3.1 DOURAMENTO: POR UMA INVERSÃO DE VALORES	52
2.4 A EXPERIÊNCIA EM NATUREZA-MORTA	61
3 PRESSUPOSTOS DA POÉTICA: IMPRESSÕES, MONISMO E ESPIRITUALIDADE	68
3.1 IMPRESSÕES: POLISSEMIA SEMÂNTICA E POÉTICA	69
3.1.1 O GESTO DA IMPRESSÃO: REFLEXÕES EM CURSO.....	78
3.2 MONISMO: REPERCUSSÕES E VISIBILIDADES	88
3.3 ESPIRITUALIDADE... ESPIRITUALIDADES	98
3.3.1 POSSIBILIDADES DA ARTE-ESPIRITUALIDADE.....	106
4 IMPRESSÕES MONISTAS: ESPIRITUALIDADES DO FAZER ARTÍSTICO	119
4.1 INSTAURAÇÃO E RITUAL	133
4.2 <i>ESPAÇO EXPOSITIVO COMO SANTUÁRIO</i>	143
4.3 <i>PALAVRA MATÉRIA, PALAVRAS RESSONANTES: EXPERIÊNCIAS VIBRACIONAIS</i>	148
4.3.1 Gênese: de RomAmor a Palavras Ressonantes.....	153

4.3.2	Palavras Ressonantes: possíveis leituras	162
4.3.3	O Gesto de Carimbar: conformação da unicidade pela serialidade	173
4.3.4	Matérias e Substâncias como Ativadores Poéticos-Vibracionais.....	176
4.3.5	O Serviço como Operacionalidade Artística e o Douramento como Método para Reverenciar, Venerar e Ressignificar	187
4.4	DEZSMANDAMENTOS: ESCRITURAS, GRAVURAS E 'ESCRITESSITURAS' DA GRAVURA	192
4.5	ELEVAÇÃO: FLUXOS CRIATIVOS	206
4.6	ESCRITESSITURAS: TEXTURAS DA ESCRITURA	218
4.6.1	BANDEIRAS AO VENTO: LEVANDO A ESCRITURA DAS BAIXURAS ÀS ALTURAS.....	222
4.6.2	GRAVURA: REPETIÇÕES DE GESTOS, INSTALAÇÃO DE REPETIÇÕES.....	226
4.6.2.1	Mimeogravuras	226
4.6.2.2	Mimeogravuras do gesto	228
4.6.2.3	Rotulogravuras	230
4.6.2.4	Iguais diferentes	234
5	REFLUXOS, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	242
	REFERÊNCIAS.....	246
	APÊNDICE A - SÉRIE ROMAMOR.....	256
	APÊNDICE B: PALAVRAS RESSONANTES.....	259
	Plantas de montagem dos saquinhos de chá, desenhada pelo arquiteto André Borem	259
	Instalação dos saquinhos de chá carimbados	260
	Preparação da água mineral com água de rosas e rótulos transparentes coma a palavra 'amor', repousados durante os dias anteriores à performance.	261
	Processo de douramento com Ana Cristina e Núbia no Laboratório de Restauro do Museu de Arte Sacra.....	263
	Detalhe da vitrine que expõe os objetos da instauração <i>Tea amo</i>	264

APÊNDICE C: DEZSMANDAMENTOS	265
Elevação, Vídeo instalação.	265
Performance dos músicos durante a instauração <i>Elevação</i> . Frame do registro vidográfico. Filmagem Arivaldo Siva. Arvo pessoal do artista.	266
Encerramento da instauração <i>Elevação</i>	267
Matriz calcográfica das gravuras <i>Iguais diferentes</i> , 60 x 70 cm, chapa de zinco.	269
<i>Iguais diferentes</i> . Gravura, gofragem sobre papel Aurum 300g, folheada a ouro, 310 x 115 cm.	270
<i>Iguais diferentes</i> . Gravura, gofragem sobre papel Silver 300g, folheada a ouro, 310 x 115 cm.	271
<i>Iguais diferentes</i> . Gravura, gofragem sobre papel Caution 300g, folheada a ouro, 310 x 115 cm.	272
Vista parcial da instalação <i>Escritessituras</i>	273
Estampa da gravura utilizada na instalação <i>Mimeogravuras</i>	274
Visitante da exposição mostra tatuagem no braço dos dez mandamentos.	275
Durante atividade da exposição 'Conversa com Artista'.	276

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa de tese *Impressões Monistas: construindo percursos entre arte e espiritualidade* teve como objetivo central investigar a relação entre arte e espiritualidade no próprio processo criativo, a partir do conceito 'impressões'. Para tanto, teorias da arte, escritos de/sobre artistas e referenciais metafísicos subsidiaram a pesquisa no contexto dos processos criativos, associados à espiritualidade e à relação arte-vida; novas proposições artísticas foram desenvolvidas, justapondo linguagens contemporâneas com acepções e procedimentos das 'impressões', para extrapolar sentidos técnicos e semânticos básicos da sua origem. Trata-se, pois, de uma pesquisa em artes visuais, que teve como meta cruzar a produção artística pessoal com estudos teóricos para compreender como a espiritualidade se manifesta pela operacionalidade de conceitos e a conceitualização de procedimentos na instauração de obras.

Através de uma leitura crítico-curatorial dos trabalhos desenvolvidos com o tema 'impressões' e de novas proposições artísticas desenvolvidas ao longo da pesquisa, buscou-se um aprofundamento na trajetória artística a partir de uma investigação polissêmica de procedimentos e de conceitos operatórios intrínsecos às técnicas de impressão, polissemia essa instaurada a partir da relação entre arte e espiritualidade. O fio condutor na construção das poéticas foi a relação entre arte e vida presente neste percurso artístico, assim, o tema 'impressões' e suas imbricações conceituais-operacionais fomentaram o trajeto criativo, não só pelo uso da polissemia de significados, mas também como *modus operandi* na construção da poética de vida através da arte e da espiritualidade.

A delimitação espaço-temporal da investigação consistiu em certos movimentos artísticos, artistas ou obras, do início do século XX até os dias atuais, que tiveram como objeto poético a fusão entre arte e espiritualidade, mais especificamente, trabalhos e/ou artistas que encontram na arte um meio de autorrealização espiritual.

Por se tratar de uma pesquisa em artes, além das referências iconográficas, as teorias estão imbricadas ao próprio processo criativo, o que vem a definir:

[um] projeto estético, de caráter individual, [...] localizado em espaço tempo do próprio artista [...] pois em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica, que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. (SALLES, 2004, p.37)

Sabemos também que, na pesquisa em artes visuais, a prática e a teoria ocorrem simultânea e ininterruptamente, em trocas constantes, ligando-se uma à outra em modulações e articulações de mão-dupla.

O tema 'impressões' tem sido experimentado desde a conclusão do curso de graduação, quando naquele momento buscou-se associar as técnicas de gravura e de cerâmica ao sentido da palavra impressão como ação de um corpo sólido sobre outro. No mestrado, o tema impressões foi retomado, problematizando as ações plurais/polissêmicas do ato de imprimir ao confrontar o gesto do gravar com as técnicas tradicionais de gravura e com os novos meios de expressão artística, no intuito de alcançar uma compreensão expandida do ato ou efeito de imprimir. Foi um momento em que as palavras 'ausente' e 'presente' tornaram-se agentes de uma poética do rastro, criando uma convergência de tempos da imagem, de semântica das palavras e de potencial depurativo dos materiais simbólicos.

Na atual etapa de investigação, o tema impressões e suas imbricações conceituais-operacionais fomentaram um aprofundamento do processo criativo, não só pela polissemia de significados e técnicas do tema impressão, mas por ter aproximado os processos e técnicas de impressão, seus procedimentos, materiais e suportes, ao tema da espiritualidade.

Mas, quais parâmetros podemos estabelecer para aferir a questão da espiritualidade na arte? É possível desenvolver uma poética que vise unir o processo criativo ao caminho da espiritualidade? Como a arte contribui, ou não, para o desenvolvimento da consciência humana na contemporaneidade? Como fazer um recorte de artistas que fundamentaram suas práticas artísticas como caminho para a espiritualidade, e sob quais teorias (ou filosofias) eles se inspiraram? À medida em que a investigação avançava junto com a criação das obras, surgiam novos questionamentos, atuando como motivadores do processo criativo e dos caminhos reflexivos da pesquisa, são "perguntas-passaporte", que Rangel define como aquelas que "levam a sondar os pensamentos da imagem e as imagens do pensamento em novas obras" (RANGEL, 2015, p. 73).

Para entender o porquê desses questionamentos, foi preciso visitar autores e artistas como marcos teóricos da pesquisa, cuja preferência se deu tanto pela pertinência da especificidade de alguns autores ao abordarem o tema arte-espiritualidade, quanto pela identificação ou aproximação com poéticas de artistas que buscam a compreensão da relação entre arte e vida, pautada em questões da transcendência, isto é, quando entremeiam os seus processos artísticos com suas práticas espirituais.

Sabe-se que as primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo nascimento de novos paradigmas, quando os artistas, sob a influência de teorias e pesquisas científicas de ponta criaram movimentos e manifestos, expandindo os domínios do campo artístico. A teosofia de Madame Blavatski, a antroposofia de Rudolf Steiner, a física ótica, a psicanálise freudiana e a transpessoal de Jung, dentre outras, fundiram-se em práticas artísticas para alimentar trabalhos das mais variadas poéticas e articulações políticas e sociais.

Destarte, o levantamento inicial de referenciais de processo configurou uma constelação de artistas que já vinham contribuindo para a reflexão sobre a arte e seus pressupostos criativos relacionados à espiritualidade. Nicolas Roerich (1874-1947), por exemplo, pintor de cenários fabulosos, grandiosos, figuras e símbolos religiosos, evocava os aspectos sutis destas paisagens com seus azuis e violetas. Eram como fotografias de visões astrais que ele vislumbrava em seus estados de contemplação. Em suas idas à região dos Himalaias, ele buscava aprofundamento nas meditações e estudos de escrituras sagradas, que por sua vez alimentavam seu próprio processo criativo. Sua prática espiritual estava alicerçada nos princípios da ciência oculta teosófica, de Madame Blavatski, com quem fundou a *Agni Yoga Society*, para defender uma ética viva e compreensiva que sintetizasse os ensinamentos religiosos e filosóficos de todas as épocas.

Ele foi responsável por um movimento ativista espiritual durante o período entre guerras, propondo o 'Pacto de Roerich', como ficou conhecido, assinado em 1935 na Casa Branca, nos EUA, juntamente com mais vinte e um países da América e depois por outros países. Instrumento de proteção às artes, o pacto declarava a necessidade

de se proteger a atividade e produção cultural no mundo, independente de a época ser de guerra ou de paz. Lugares de valor cultural seriam declarados neutros e protegidos, incluindo universidades, bibliotecas, salas de concerto e teatros; uma ‘Cruz Vermelha’ do patrimônio cultural para cuidar, renovar e impedir que a herança cultural se deteriorasse.

Símbolo desse pacto, a Bandeira da Paz deveria ser hasteada em tais lugares neutros. Sobre fundo branco, três círculos vermelhos representam a Arte, a Ciência e a Religião, circundados por uma circunferência vermelha que significa a totalidade da Cultura. Em seu manifesto Credo da Arte, a pesquisa encontra declarações importantes desse pacto que corroboram com os objetivos do projeto de pesquisa realizado. Roerich proclama:

A arte é una – indivisível. Tem muitos ramos, entretanto, todos são um. A arte é manifestação da síntese vindoura. A arte é para todos. Todos se alegrarão com a arte verdadeira. Os portões da Fonte Sagrada devem ser bem abertos para todos. E a luz da arte iluminará numerosos corações com um novo amor. No início, este sentimento será inconsciente, mas, depois, purificará a consciência humana. [...] Tragam a arte para o povo – onde ela pertence. Não deveríamos apenas ter os museus, teatros, universidades, bibliotecas públicas, estações de trem e hospitais, mas até mesmo as prisões deveriam ser decoradas com arte e embelezadas. Assim, não haveriam prisões. (DECTER, 1989, p. 121)¹

Seguindo o viés da arte-espiritualidade, o projeto incluiu a referência do artista Wassily Kandinsky, por comungar com a arte como dispositivo para mudança de consciência. Através de estudos, reflexões e contemplações, sua pintura provocou uma mudança de rumo espiritual em sua vida, levando-o a uma nova compreensão de que a arte tinha uma potencialidade profética e arquetípica. Ou seja, para o artista, os elementos e códigos visuais eram noções ligadas aos conteúdos de cada época, os quais possuíam seus domínios espirituais, colocando o ato de fazer arte no patamar da iluminação. Não obstante, sua obra *Do Espiritual na Arte* representou uma importante referência para os estudos da tese. Na linha do abstracionismo, as

¹ Tradução livre do texto extraído de Nicholas Roerich, *The Life and Art of a Russian master*. Rochester, Vermont, Park Street Press, 1989, de autoria de Jacqueline Decter.

menções ampliaram-se com as ideias de Fayga Ostrower, que, sob o olhar fenomenológico, faz considerações importantes acerca da percepção enraizada na experiência que transforma o ser humano, elevando a discussão da leitura da obra de arte a um estado de quase nirvana da percepção.

Nos anos de 1960, o artista Yves Klein, através de seus estudos metafísicos oriundos da escola Teosófica e do Budismo, tocou em questões do transcendentalismo oriental, trabalhando com materiais simbólicos como o fogo, a folha de ouro e os pigmentos azul IKB e rosa, usando diversas estratégias como a pintura corporal das antropometrias, a sonoridade do concerto de uma só nota (usado durante esta performance), as gravuras feitas com fogo de maçarico, as esculturas feitas de fogo, entre outras, como formas de expressar seu entendimento acerca da fusão entre corpo, mente e alma: lembremos de seu trabalho “Salto pra o vazio”, quando exaltou o conceito de vacuidade da filosofia budista.

Aliás, o budismo teve outros artistas adeptos, e ainda tem. De acordo com Arthur Danton² – crítico e pesquisador do grupo Fluxus –, o mentor do Fluxus, Maciunas, teve um contato direto com um professor de Zen Budismo na Universidade de Harvard, influenciando o Fluxus na criação de conceitos pautados no Zen, como a simplicidade das ações diárias, ou os objetos simples do cotidiano, ou movimentos simples de ligar e apagar a luz, como fez Brecht. Joseph Beuys, Yoko Ono, John Cage, entre outros, foram adeptos não só do Fluxus, mas sobretudo dos ensinamentos do Zen Budismo ou da antroposofia de Rudolf Steiner, que foram transcodificados em poéticas e ações de arte social.

No Brasil, o artista Nelson Félix é um adepto da Yoga e seus trabalhos são fruto de sua experiência espiritual. Suas obras *O grande Budha* (1985-2000) e *Mesa* (1995) são exemplos de uma trajetória marcada pela imersão nas práticas da Yoga, nos retiros e jejuns, enfim, onde as práticas artísticas absorvem conceitos espiritualistas e

² Depoimento extraído do catálogo *O que é Fluxus? O que não é! O Porquê*. Curador e editor Jon Hendricks, coordenação geral e programação visual Evandro Salles, ensaios por Arthur Danto e René Block e Tobias Berger, Ina Blom, Thomas Keillen, Joan Rothfuss. Textos históricos de artistas do Fluxus: Geroge Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Allan Kaprow, Per Kirkeby, George Maciunas, Kate Millet, Yoko Ono, Nam June Paik, Tomas Schimit, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts e La Monte Young. Detroit, Michigan: The Gilbert and Lila Fluxus Collection Found., 2002.

se fundem com a sua própria vida. Seus escritos de artista e textos críticos de suas obras respaldaram e atualizaram a reflexão sobre o processo criativo das impressões monistas sob a perspectiva da Yoga.

Para reafirmar a importância e evidência da espiritualidade no meio artístico, sinalizamos dois marcos decisivos para o reconhecimento do tema no sistema das artes, que foram as exposições *The Spiritual in Art Abstraction Painting 1890-1985*, organizada por Maurice Tuchman com assistência de Judi Freeman, que aconteceu em Los Angeles, EUA, e *Les Magiciens de la Terre*, curadoria de Jean-Hubert Martin, ocorrida em 1989 em Paris. Cada uma delas tem sua ‘marca’ de contribuição nas discussões acerca da produção artística vinculada à espiritualidade.

A particularidade da exposição americana está no reconhecimento tardio da pintura abstrata como uma arte espiritual repleta de significados ocultos, simbólicos; tardio porque na época, o tema era banido dos circuitos legitimadores da arte, fosse nos EUA ou na Europa. O estudo aprofundado sobre geometria sagrada, simbolismo francês, abstracionismo, expressionismo levou os pesquisadores envolvidos a abarcar 230 obras de arte produzidas nos últimos noventa e cinco anos por mais de cem artistas americanos e europeus, trabalho que levou mais de cinco anos para sua realização.

Quatro anos mais tarde, *Les Magiciens de la Terre* definiria novos parâmetros para se pensar sobre a hegemonia do sistema das artes americano e europeu, e a hegemonia dos parâmetros que definiam a espiritualidade na arte. Dotada de um senso crítico-reflexivo acerca do circuito artístico, a mostra reuniu artistas de todos os continentes “[...] em busca de práticas enraizadas em culturas ancestrais, resistentes ao pós-colonialismo, em luta contra o totalitarismo e, acima de tudo, curiosas sobre a abertura global emergente” (PING, 2014, s/p)³. De uma dimensão inaugural de conceitos, a exposição já explorava a questão da globalização, ainda que na época o termo não fosse usado, desencadeando polêmicas que floresceram e perduraram. A

³ Artigo de Huang Yong Ping à ocasião das comemorações dos vinte e cinco anos da exposição *Magiciens de la Terre*, no evento *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, no Centre Georges Pompidou, Paris, em 2014. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A>>. Acesso em: outubro/2017.

mostra, portanto, fazia uma revisão dos paradigmas da história da arte, escrita num contexto colonialista e explorava a magia das mais variadas culturas ancestrais do mundo, motivo pelo qual a exposição entrou como um referencial de consulta durante os estudos em curso. Sob a perspectiva da magia, a exposição fundamentou a discussão sobre arte-religião em espectros mais abrangentes, material fecundo de possibilidades que também ampliou a expressão da espiritualidade no contexto das 'impressões monistas'.

Uma outra referência foi a série de Objetos Transitórios da artista Marina Abramovic. Seu interesse em explorar a potência energética de cristais, ervas, luz e cor reforçou a ideia de potencializar as relações ressonantes entre obra e público. Para a artista, por meio de seus objetos, além de vivenciar as sensações vibráteis dos elementos matéricos, o público poderia atuar performaticamente. Fruto da confluência geologia, medicina tibetana e chinesa, seus objetos transitórios formulavam um sistema de correspondências entre os materiais e partes do corpo ativados por esses materiais. Assim, como Westcott descreve, Marina:

Chamou suas novas peças e objetos de transitórios, e não de esculturas, pretendendo um duplo sentido: a energia liberada por eles supostamente deveria ser um meio de trânsito para uma espécie de consciência meditativa e rejuvenescedora; e considerava que os próprios objetos eram temporários, a serem descartados quando a consciência desejada fosse alcançada. [...] Abramovic concebia seus objetos transitórios e a energia que deveriam transmitir como um passo em direção a um objeto ideológico mais amplo: a arte sem objetos. (WESTCOTT, 2015, p. 220)

Essa fonte referencial de trabalhos voltados à liberação de energia, de temporalidade dos objetos e qualidades meditativas se integrou nas proposições apresentadas na exposição *Palavras Ressonantes*, ao incorporar os conceitos de vibração e ressonância das palavras como recurso para além da semântica, explorando-a pela potência de energia por elas liberada.

No sentido de sistematizar a investigação, foi necessário estruturar uma metodologia de pesquisa lançando mão da prática de ateliê; do levantamento bibliográfico e iconográfico; e da análise comparativa e síntese das leituras para a

contextualização teórica do processo criativo. Observação da prática de ateliê, visita a ateliês de outros artistas, registro fotográfico ou videográfico foram instrumentais de pesquisa imprescindíveis para a consolidação da investigação propriamente dita. A escolha de linguagens artísticas durante a prática de ateliê foi determinada pela ideia de entrecruzamento de instalação, instauração, objeto e performance, como meios de apresentação das proposições.

Tangenciamentos e atravessamentos estabelecidos com outros artistas foram dispositivos essenciais para a percepção crítica do percurso criativo, pois a pesquisa em artes acontece pela fricção de ideias, de processos e de obras. À medida que os trabalhos avançaram, os referenciais artísticos se ampliavam ou se fechavam, condicionando-se aos efeitos de tangenciamento e atravessamento, ou seja, enquanto algumas obras ou poéticas tocavam os constructos processuais em curso, outras os transpassavam a ponto de se fundirem na poética pessoal.

As aproximações e distanciamentos feitos com os artistas não se limitaram às suas produções artísticas, mas se estenderam em suas produções teóricas sobre temas correlatos à investigação, como o Budismo, a cultura como estandarte da paz, a vibração e ressonância das substâncias e materiais, a arte como agente de utilização das nossas faculdades mentais e sensoriais, o processo criativo e suas interdependências com o ser-consciente-cultural e a espiritualidade como percurso artístico.

O método adotado para esta pesquisa, que segue a poética, foi o das 'impressões'. Um método que vem se conformando no decorrer da instauração das obras e que agregou procedimentos técnicos, conceitos operatórios e elementos imateriais para dar sentido aos caminhos da prática artística como atividade espiritual. Encontrou na dialética meios de conciliar nas impressões, a reproduzibilidade e a unicidade do múltiplo; na prática de ateliê, materialidades e imaterialidades que dão visibilidade às obras; na escrita do texto, o mundo interior e exterior do processo criativo, ser o criador e o observador do processo; nos diálogos com artistas, aproximações e distanciamentos, que deram elasticidade à contemplação do percurso criativo.

No fluxo do método das ‘impressões’, Yoga, meditação, serviço e devoção foram levados para o interior da criação, e se manifestaram em forma de instaurações, ritualizações ou invocações do imprimir. Em outras palavras, as obras apresentadas no atual ciclo criativo foram desenvolvidas sob a fusão impressões-arte-vida como um processo de consciência espiritual.

Como resultado da investigação, a tese *Impressões Monistas*: construindo percursos entre arte e espiritualidade foi organizada em três capítulos. Em [Pré-Cursos] se refaz a trajetória criativa que antecedeu o doutorado, para atualizar preceitos e tecer novas considerações sobre determinados autores e artistas, identificando o fio condutor da espiritualidade desse percurso. A continuidade do fazer artístico é destacado como um fluxo das ‘impressões’ ao longo da trajetória artística, onde os universos arquetípicos, o simbolismo das imagens, a astrologia e a arqueologia são algumas das abordagens que exaltam o caráter transdisciplinar do fazer artístico. Thomas Moore, Carl Gustav Jung, Georges Didi-Huberman, Fayga Ostrower são alguns dos autores que fundamentam o fazer reflexivo do curso criativo, estabelecendo correspondências entre a prática e a teoria. Cria-se uma história para comentar as obras como um fluxo de ideias que permeiam o tema central da investigação, as ‘impressões’.

As fontes documentais do processo criativo deram suporte e renovaram o sentido das diversas obras criadas e apresentadas, oportunidade também para incluir reflexões das obras que não haviam sido ainda analisadas: o projeto *Fonte do Baluarte*, as instalações *Fontes*, *Springs*, *Os Trezentos porquinhos*, *Muda meu barro em teu ouro* e o vídeo *Natureza morta com gotas de orvalho*.

No capítulo seguinte, *Pressupostos da Poética: Impressões, Monismo e Espiritualidade*, discute-se os autores que contextualizam a poética entrelaçada impressões-monismo-espiritualidade, incluindo referências de novos artistas. O foco da abordagem com esses pressupostos está na contribuição que os mesmos dão à ampliação de sentidos da poética em curso e redimensionamento do objeto de estudo.

Na primeira subseção do capítulo *Impressões: polissemia semântica e poética*, apresenta-se os aspectos polissêmicos da semântica e da poética das impressões.

Georges Didi-Huberman é o autor chave para abordar tecnicamente e teoricamente o tema, a partir das ideias de uma exposição realizada em 1997, no Centro Georges Pompidou, em Paris, sob sua curadoria. O recorte espaço-temporal daquela exposição incluiu desde obras de valor arqueológico, como as fôrmas e reproduções que datam de 5.000 anos, como obras de vários períodos da história da arte, englobando diversos artistas internacionais. O valor de atemporalidade dado às impressões por Didi-Huberman como uma expressão da condição humana abre possibilidades de dialogar com as mais variadas técnicas, das 'rudimentares' às mais contemporâneas.

Seu interesse em agregar tamanha diversidade de períodos, estilos e movimentos consiste em discutir a ideia de anacronismo e polissemia de técnicas e significados que a palavra impressão incorpora para defender a atemporalidade da imagem no desenrolar da história da arte, atribuindo ao tema 'impressão' o valor axiomático na construção das imagens ao longo desta história. Através de suas lentes, as técnicas de impressão são entendidas sob sentidos do tempo e proporcionam o valor de experimentação aberta, tanto no sentido de processo protocolar, como das formas de apreensão de mundo, ponto de vista este que fundamenta a prática de ateliê para realização das obras.

Pela revisão conceitual do verbete impressão, esta subseção discorre sobre as dimensões de sua acepção, enquanto ação, vestígio, estado psicológico, sensação, opinião vaga e atribuições no campo das artes gráficas. Algumas obras pessoais e de outros artistas são apresentadas entrelaçando-se com alguns desses significados. A exemplo, os trabalhos desenvolvidos em disciplinas do doutorado *Rio Bom: latitude 06°20' S, longitude 39° 18' W* e *Papier d'Arménie* são contextualizados sob a ótica do gesto de imprimir, culminando com poema de autoria pessoal *O Equilibrista das Impressões*.

O desfecho do texto apresenta os desafios metodológicos da investigação em forma de poema, cujo título *O Equilibrista das impressões* expressa a experiência de levar a escrita da tese para além das convenções e regras acadêmicas, tomando-se como ponto de partida a construção de um corpo-tese. Como equilibrista, o artista se

torna um personagem que anda sobre a corda-bamba da escrita e usa a impressão como maromba.

No âmbito dos procedimentos operatórios, os estudos de Masaru Emoto (2004) sobre os fenômenos de vibração e ressonância pelo uso da palavra foram determinantes para a criação das obras. Em sua pesquisa, ele investigou a relação entre as palavras e a água; os cristais que se formam de algumas amostras de água têm aparência semelhante ao sentido da palavra à qual a água foi exposta. Por exemplo, os cristais resultantes da exposição da água às palavras amor e compaixão eram configurados em formas harmoniosas e possuíam cores luminosas, enquanto que cristais disformes e escuros eram resultado de exposições à palavras mais densas, como raiva e desprezo. Já que nosso corpo é formado por setenta por cento de água, ele concluiu que as palavras têm um poder de vibração significativo em nossos sentimentos e reações, quando entramos em ressonância com elas.

Das teorias que se associam à prática de ateliê destaca-se neste capítulo o conceito de unidade monista e a arte-experiência. Amit Goswami é o autor que contextualiza o conceito transversal da investigação, pois é sobre a teoria da unidade monista que a polissemia de significados e de procedimentos técnicos e processuais das 'impressões' instauram a poética.

De acordo com Goswami (2010), estamos vivendo um momento da humanidade da passagem do primado da matéria para a primazia da consciência. A unidade monista é a ciência da espiritualidade que inclui a materialidade. É chamada de a nova ciência, que é aquela que redescobre a espiritualidade ao afirmar que é a consciência, e não a matéria, o substrato para tudo que existe. É uma prerrogativa da teoria quântica que afirma que o olhar do observador transforma possibilidades quânticas em experiências reais na consciência dele mesmo. As sensações, sentimentos, ações e intuições são compartimentos da realidade que são, por sua vez, mediados pela consciência e manifestados por meio dela. Acredita-se em Deus como um agente criativo da consciência, como uma inteligência pervasiva, que tudo permeia. Essas ideias são desenvolvidas neste capítulo como repercussões e visibilidades de um percurso criativo. Um panorama histórico e conceitual do monismo

é entremeado por comentários sobre a experiência de percurso da obra *RomaAmor*, que foi elaborada a partir do palíndromo roma-amor como um mecanismo fundador das proposições artísticas.

Na subseção seguinte *Espiritualidade...espiritualidades*, o enfoque é dado às diversas formas de se entender o termo 'espiritualidade', destacando-se suas acepções teológica e holística. Histórica e conceitualmente, as diferentes escolas religiosas e filosóficas se desenvolveram em tempos distintos e sob condições e circunstâncias diversas, e por isso, adotaram definições específicas deste termo para defenderem suas visões de mundo à luz de suas realidades econômica, social, política e cultural. Destarte, o *Dicionário de Espiritualidade*, o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* e o *The New Dictionary of Spiritual Thought*, são fontes que indicam caminhos de se pensar sobre a espiritualidade no contexto do processo criativo. Diálogos com o artista Nelson Felix abrem perspectivas de aproximações e atravessamentos sobre a prática da Yoga em consonância com o fazer artístico, ao converter toda e qualquer ação diária em uma experiência espiritual que expande a atuação do ser no mundo para além das necessidades básicas do viver, e assim romper com os limites entre material e imaterial, matéria e pensamento.

Dialoga-se também com a visão de Jorge Larrosa sobre a experiência numa dimensão plural e diversa, mas, singular e que, por isso, produz diferença, heterogeneidade. É o argumento que coloca a experiência distintamente do experimento, a experiência como algo espiritual, irreproduzível, inefável, e o experimento, previsível, palpável.

Em *Possibilidades da Arte-Espiritualidade*, uma nova explanação teórica contempla visões de James Elkins, Aaron Rosen, Wassily Kandinsky e Rina Arya sobre o termo espiritualidade na arte contemporânea. Em um processo dialético, as ideias são dirigidas a um entendimento da aplicação deste termo na poética das 'impressões monistas'. Algumas citações de Sônia Rangel respaldam a importância que o fazer reflexivo tem na construção da poética, entendendo o "percurso das obras como gerador de novas obras" e das referências teóricas como "um olhar [as] próprias obras como circuitos nas ocorrências mais constantes" (RANGEL, 2015, p. 70; 71).

Assim, é no viés da espiritualidade como um fator de interposição com a experiência do fazer artístico que o capítulo se finda, auferindo qualidades sensíveis, acomodações de sentimentos da arte, da fé e do amor como um encadeamento de uma busca pessoal associada ao sagrado ato de viver.

No último capítulo Impressões Monistas: espiritualidades do fazer artístico, estão contidas as reflexões oriundas das exposições individuais apresentadas durante o percurso do doutorado. Parte-se do pressuposto de que, em *Palavras Ressonantes* e *Dezmandamentos*, o termo espiritualidade oferece estilos diferentes de expressar o sagrado do fazer artístico, concentrando no entrelaçamento impressão-monismo-espiritualidade a tônica deste. Ou seja, falar de espiritualidade implica em experienciar espiritualidades, no plural, seja em sua dimensão conotativa, ou denotativa. Eis que o conjunto de procedimentos técnicos e conceitos operatórios das 'impressões' associado ao monismo e ao espiritual conformam uma poética entrelaçada, isto é, uma poética estabelecida pelo entrecruzamento destes três conceitos, passando um pelo outro, alternadamente, ou, às vezes, conjuntamente.

Às questões iniciais do projeto de pesquisa, acrescentam-se novas indagações fruto do percurso criativo que operam como perguntas-passaportes, termo que a artista-pesquisadora Sônia Rangel emprega. Temas relacionados ao objeto de estudo como a espiritualidade na arte, instauração, performance e ritual, espaço expositivo como santuário re incidem em ambas as proposições artísticas e por isso são desenvolvidos conjuntamente na primeira parte do capítulo. Thomas Moore e Aaron Rosen contribuem para pensar o espaço como um santuário, que pode ser uma sala destinada a exposições temporárias em um museu ou um espaço arquitetônico sagrado destituído de sua função religiosa.

O termo 'trasladar' proposto por Thomas Moore é oportuno para refletir sobre as intervenções e deslocamentos de objetos para lugares comuns já encarnados de uma aura espiritual, ou quando, pela escolha de certos objetos destituídos de sacralidade, aufere-se aura espiritual a estes. A curadoria de Aaron Rosen indica caminhos para interpretar esses deslocamentos de espaços, como museus que se transformam em galerias, como galerias que se assemelham a museus.

Em sintonia com poéticas dos artistas Nelson Felix, Marina Abramovic, Bill Viola, Nicolas Roerich e Massaru Emoto, e com os pensadores Carl Gustav Jung e Mircea Eliade conjectura-se como os símbolos, arquétipos, crenças e ideais religiosos se manifestam no fazer artístico.

No âmbito do espiritual na arte, leva-se em consideração: 1) as ponderações de Roger Lipsey (*The Spiritual in Twentieth-Century Art*, 2011) a respeito da presença da espiritualidade no abstracionismo e a influência que o movimento exerceria em artistas da vanguarda e da arte contemporânea; 2) os subsídios em defesa desta corrente artística-espiritual nos textos da *exposição The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, organizada por Maurice Tuchman, com assistência de Judi Freeman, no Los Angeles County Museum of Art, em 1985; 3) e os efeitos das diferentes conotações que a espiritualidade encarnou em períodos distintos da História da Arte, segundo *Contemplations of the Spiritual in Visual Art*, de Rina Arya. O autor Juliens Ries proporciona uma atualização do termo sagrado no campo da história das religiões sob uma perspectiva sociológica, que aqui renova também o pensar do sagrado no percurso criativo, que já se servia das ideias de Mircea Eliade a respeito do *homo religiosus*, conceito que é incorporado à prática artística pela visão de que “[...] exista uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende esse mundo, mas que se manifesta nele e, assim, o santifica e o torna real” (ELIADE apud RIES, 2017, 171).

Discute-se também como a *Performance Art* é articulada pelo processo criativo e como se configura como meio de visibilidade enquanto obra em si. Encontra-se na poética do artista Tunga o conceito de ‘instauração da obra’, que através do artigo de Noéli Ramme, *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*, se torna um princípio fundamental para entender a relação da performance como meio de ‘inaugurar’ a obra. A performance (ou instauração) como ritual encontra subsídios na obra *Performance e Antropologia*, de Richard Schechner, organizada por Zeca Ligiéro, para ampliar como a noção de ritual é instaurada nos processos artísticos, seja na sua *poiësis*, seja no modo como se apresentam nas obras.

Das referências sobre a relação arte-vida, encontra-se em Wassily Kandinsky o testemunho de uma obra dedicada às suas experiências abstratas *Do Espiritual na*

Arte. Na época, uma declaração de um despertar de uma nova consciência, teoria rejeitada pela maior parte dos integrantes do sistema das artes – artistas, teóricos, filósofos e estetas, que se alinhavam com a ciência materialista propagada pelo avanço da tecnologia. Estabelecer um diálogo com o artista, e seus seguidores, fundamenta as relações de afinidade com sua crença de um despertar da consciência espiritual através da arte.

Neste capítulo, divaga-se sobre a relação dos conceitos operatórios – impregnar, gesticular, cantar, oferecer e servir – com as linguagens gravura, vídeo, objeto, performance, instalação e instauração, que, por sua vez, configuraram um sistema de troca de energias, de transformação de estados vibratórios e de depuração do espaço para propagar uma experiência revestida de significados simbólicos. De tal modo, o texto do capítulo final oferece um plano estrutural do ciclo criativo referente ao doutorado, explorando as linguagens, procedimentos operatórios técnicos e poéticos que dão a ver as ‘impressões monistas’.

A despeito de esclarecimento, adota-se a grafia em itálico para destacar os títulos das obras e exposições pessoais e de outros artistas, além dos termos de língua estrangeira. No que tange aos títulos das obras pessoais, preservou-se as palavras, conjunções e pontuações conforme os originais: manteve-se o grafismo de letras e palavras em maiúsculas e minúsculas, fora do padrão convencional da ortografia, preservando o contexto poético destes.



2 [PRÉ]CURSOS

Com a intenção de organizar um recorte da trajetória artística, [Pré]Cursos, com o prefixo ‘pré’, entre colchetes, ressalta alguns trabalhos que antecederam o projeto de doutorado e que, de certa forma, podem ser entendidos como desencadeadores da relação dos temas Impressões e Espiritualidade.

‘Curso’ se refere ao movimento e desenvolvimento de algo no tempo. Por isso nos [Pré]Cursos procura-se a continuidade do fazer artístico sob o viés do que antecedeu, mas não se rompeu, pelo contrário, se desenvolveu no fluxo. E nos ‘cursos’ busca-se conjeturar sobre o que foi produzido mais recentemente, um percurso em deslocamento. O processo de crescimento contínuo *ad infinitum* que se desenvolve e que desse processo ressurgem novos trabalhos. Cada um como único, pois não se repete. É o tempo!

Em uma sequência de concepções, as proposições organizam-se para conformar o fluxo contínuo desses trabalhos, sem levar em conta seu quesito cronológico enquanto determinante para contar uma história, mas sim por oferecer uma visão das relações conceituais implícitas neste fluxo, a partir de algumas questões a saber: Quais ligações teriam estes trabalhos entre si? Existe algum encadeamento lógico e/ou intuitivo na produção de imagens durante o desenvolvimento destes cursos? Como encontrar especificidade e aprofundamento (recorte) do tema impressões, uma vez que sua própria natureza é polissêmica?

O termo ‘impressões’ é usado no plural porque sua natureza polissêmica de sentidos semânticos se estende à diversidade de procedimentos técnicos e conceitos operatórios, o que tem conduzido o processo artístico a um vasto campo de experimentações e de correlações entre o fazer artístico e a reflexão.

A partir das obras apresentadas durante os diferentes ciclos, pôde-se elencar certas características que emergiam do processo, como a utilização do espaço como suporte de ação para atribuir conceitos, artefatos e substâncias através das linguagens de performance, instalação e objeto; a relação matriz e cópia, onde se percebe uma inversão na maneira de dar forma à ideia, ou seja, pensar na matriz imaginando seu espelhamento, e na relação multiplicidade-unicidade. Por detrás

destas buscas está a aproximação à questão da arte conceitual e seus desdobramentos visuais na maneira de representação e apresentação de ideários.

Os trabalhos artísticos desenvolvidos durante a pesquisa de mestrado em processos criativos apontam para um caminho construído pela poética de marcas e impressões de símbolos, de vida, culminando na exposição *Impressões: ausentes e presentes*, composta por três instalações: 1. *presentes E ausentes*, 2. *Memória* e 3. *Ausentes Presentes*, três instâncias poéticas – o instante da imagem, as lembranças-reminiscências do processo e a palavra-matéria, respectivamente.

O símbolo é fundamental para a compreensão do processo criativo, visto que, através dele a experiência individual ‘transmutada em ato espiritual’ sai do nível pessoal para o nível universal das significações. Segundo Eliade (1992), ao compreender o símbolo, o ser humano consegue viver o universal, e esta é uma das metas na compreensão do fazer artístico, frutificando as experiências individuais numa dimensão mais aberta de viver esse universal.

Nesse sentido, a espiritualidade já estava presente na poética. Hoje constata-se que, embora utilizando diferentes materiais, suportes ou procedimentos técnicos, a busca pela espiritualidade tem governado as proposições artísticas e também tem norteado na construção de percepções de mundo. Esses trabalhos se materializam pela reflexão do valor simbólico dos elementos utilizados, pelos suportes que se tornam fins, e não meios, e pelos procedimentos técnicos que se convertem em ritos. São condutas que continuam em curso no processo artístico, por isso se faz necessário retomar alguns ciclos criativos para atualizá-los no encadeamento da investigação de doutorado.

2.1 UNIVERSOS ARQUETÍPICOS: SÉRIE IMPRESSÕES MOMENTOS I, II E III

A partir do verbete de dicionário ‘imprimir’, deu-se início à série *Impressões: Momento I, Momento II e Momento III*, proposições que tiveram como referência iconográfica a imagem de um cilindro gravado com cenas de caça, da Mesopotâmia, cerca de 2250-2150 a.C. (período árcade) e sua impressão sobre uma placa de argila.

Figura 1: Cilindro-carimbo e placa de argila.



Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/329090>

Naquele momento, havia a curiosidade sobre técnicas de imprimir e de algo perceptível além dos sentidos quando, por detrás das imagens, havia sempre um universo de símbolos que não se faziam transparentes no primeiro olhar. Sobretudo pelo fato dessa placa de argila ter sido 'gravada', o que enfatiza o gesto atemporal das impressões, isto é, reafirma as acepções de marca e registro de um corpo sobre uma superfície como uma ação recorrente do ser humano.

Sabe-se que cabe ao artista-pesquisador em artes se integrar ao universo simbólico, tentando desvendar seu significado nas obras, pois:

[...] uma palavra ou imagem simbólica tem um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado [...] Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. [...] por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. (JUNG apud GONÇALVES; TESCHE, 1998, p.97)

Compreendendo-se o símbolo dessa maneira, ao expressar as nuances de uma produção inconsciente de imagens, percebe-se que é preciso ir mais a fundo na interpretação destes, pois "precisamos de imagens que efetivamente nos deem *insight* às profundidades arquetípicas de nossa experiência de vida; de outra forma, temos apenas explicações superficiais que permanecem nos níveis puramente pessoal, social e físico" (MOORE, 1999, p. 253). Mesmo que os arquétipos nunca possam ser

conhecidos em sua totalidade, mas apenas vislumbrados parcialmente, como diz Carl Gustav Jung (2016), é no âmbito das artes que eles se expressam mais facilmente.

Por isso é latente a necessidade em aprofundar temas que possam transcender o nível pessoal para compreender a coparticipação no processo da vida como um todo. Busca-se na experiência artística o meio de adentrar mais facilmente na linguagem simbólica para familiarizar-se com o campo arquetípico.

Paralelamente, optou-se por trabalhar com as 'impressões' no plural para conhecer os polissêmicos sentidos semânticos e técnico-gráficos que a palavra proporciona ao incorporar uma variedade de processos e técnicas. Inicialmente, o tema foi explorado pela materialidade de corpos que se atritam e deixam marcas sobre si, numa relação indiciática entre objetos e superfícies.

'Impressões' tornou-se, portanto, um conceito, e as técnicas utilizadas geraram objetos, gravuras e desenhos que foram montados em três instalações contíguas. Assim, os elementos compositivos foram escolhidos por associação e correlação do universo arquetípico dos materiais e dos suportes de ação.

Quanto aos materiais e suportes, a argila foi a matéria-prima principal em três estágios distintos de sua utilização: argila em natura, biscoito (ou terracota) e vidrado. E dessa escolha resultaram as três instalações da série *Impressão: Momento I, II e III*.

2.1.1 SÉRIE IMPRESSÕES MOMENTOS I, II E III

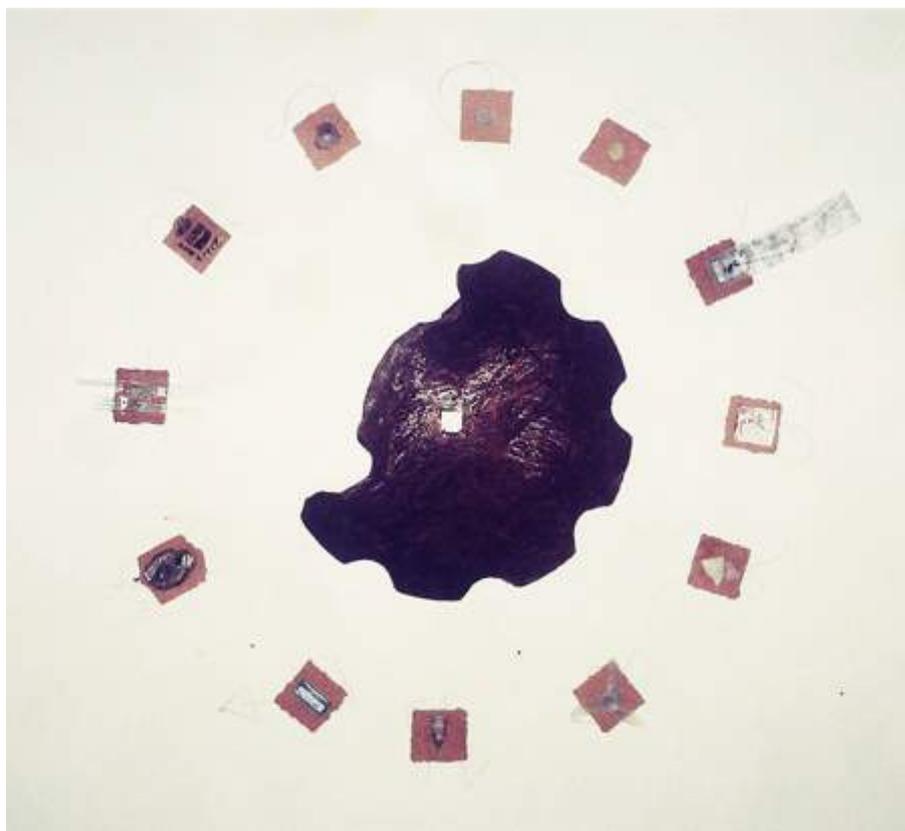
2.1.1.1 MOMENTO I: IMPRESSÕES ZODIACAIS

Placas de argila impregnadas de outros materiais, disco de arado, desenhos dos glifos zodiacais compuseram uma mandala, onde cada signo solar⁴ ocupou sua

⁴ Os signos de zodíaco são doze e “representam as partes da eclíptica nas quais o sol parece passar sucessivamente. Cada signo cobre trinta graus de um círculo de 360”. (AUBIER, Catherine. *Dicionário Prático de Astrologia*. Trad. Marlene Souza Santos e Léa Fiss Carmona. São Paulo: Melhoramentos, 1988).

casa⁵ de origem. Os atributos designados a cada signo foram representados com elementos, imagens ou objetos que correspondessem aos conteúdos e propriedades dos arquétipos de cada signo zodiacal, uma ligação local e cósmica.

Figura 2: *Impressões Momento I*, instalação, 1999.



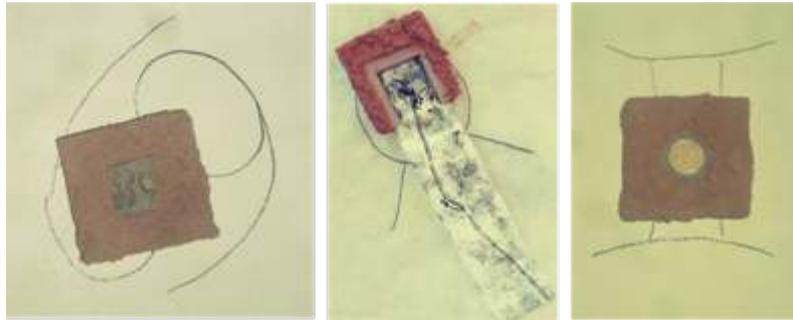
Fotografia: Tónico Portela.

Considera-se que a linguagem astrológica tem sido utilizada através do tempo para “manifestar algum tipo de simbolismo que reflita a íntima correspondência que há entre os movimentos do céu e os acontecimentos na vida humana terrestre” (HARRES apud LEWIS, 1994, p. XV)⁶. Nada mais oportuno fazer uso desta linguagem para vislumbrar correspondências no percurso criativo.

⁵ Os signos do zodíaco referem-se à natureza da pessoa e as casas astrológicas ao seu ambiente, existindo uma associação entre cada um dos 12 signos e cada uma das 12 casas”. (LEWIS, 1997, p. 149)

⁶ De acordo com sua história, a astrologia, antes considerada uma ciência, passou a ser combatida pela ciência e pela religião. E a partir do período medieval era considerada superstição, como atesta Lewis: “Desde o iluminismo, o mundo ocidental tem sido abrigo para um expressivo grupo de cientistas e admiradores da ciência que têm deposto contra a religião e qualquer coisa que ouse sugerir que o

Figura 3: *Impressões Momento I*, detalhe dos signos de câncer, touro e gêmeos.



Fotografia Tonico Portela.

As forças astrológicas são invisíveis, assim como a gravidade, mas ambas podem ser estudadas a partir de seus efeitos, os seus impactos sobre as pessoas e acontecimentos da humanidade. Diferente da astronomia, que estuda os astros para entender eventos celestes, a astrologia tem como objetivo estudar a relação dos astros com os eventos humanos. “Pois o firmamento não é um mero céu estrelado cósmico, mas um corpo que, por sua vez, é uma parte ou um conteúdo do corpo humano visível” (JUNG, 2013, p.26).

Tão milenar quanto o contato do ser humano com a astrologia, também é milenar a produção de artefatos e objetos feitos de cerâmica, uma técnica que conta a história da própria humanidade. Assim, a associação da astrologia com as técnicas de modelagem em argila em *Momento I*, enfatiza a antiga relação do ser humano com a terra e com os astros, o cosmo⁷.

ser humano é mais do que um organismo físico-químico. A astrologia tem sido relegada à categoria de superstição irracional, junto com tudo o mais que não se enquadre nessa definição limitada de ciência” (LEWIS, 1998, p. XVIII). Paradoxalmente, os médicos do final do século XV foram astrólogos, que “por dever de profissão, eram os que detinham o conhecimento do céu, eram chamados de iatromatemáticos, que significa os que têm a arte de curar e usam a matemática – a astrologia” (HARRES, In. LEWIS, 1997, p.16). Além de cuidar das tripulações, esses médicos guiavam e treinavam os timoneiros a se orientar no mar, ensinando-lhes a ler a posição dos astros. Não obstante, Paracelso ao desenvolver sua doutrina secreta do arcano, como documenta Carl Gustav Jung (2013), dizia que “o médico não deve ser apenas alquimista, mas também astrólogo, pois uma segunda fonte de conhecimento é o firmamento ou o céu. Em *Labyrinthus medicorum*, diz Paracelso que as estrelas no céu “devem ser agrupadas” e o médico deveria “tirar daí a sentença do firmamento”. Sem esta arte de interpretação das constelações astrais, o médico seria um *pseudometricus* (JUNG, 2013, p. 26).

⁷ Estamos falando tanto da astrologia natal, aquela que se relaciona com o indivíduo, como da astrologia mundial, ou judicial, aquela “que se ocupa de entidades e processos mais amplos” (LEWIS, XLIV, 1997).

2.1.1.2 MOMENTO II: ARANDO O SOLO DAS IMPRESSÕES

A instalação de parede-piso foi constituída por um disco liso de arado, gravuras de metal, matriz de cobre e peças de cerâmica – barras de cerâmica com incisões obtidas pela pressão de objetos e texturas sobre a argila. A cerâmica em estado de biscoito (terracota) foi justaposta ao tema do arado da terra, do preparo do solo para a agricultura, e por isso toma-se emprestado o termo ‘torrões’ – camadas mais profundas do solo, também chamada de leiva⁸ – para designar as peças de cerâmica.

Assim, barras de cerâmica, representando mostras de ‘torrões’, formavam uma grande corrente iniciando no meio do disco de arado até alcançar o piso, para em seguida estenderem-se sobre as calcogravuras de impressão digital com escrituras de um mantra, descrevendo um percurso com direção e movimento cíclicos.

Discos de arado de borda lisa e recortada são considerados como implemento no preparo primário do solo, um contexto interessante para ser refletido nesse processo. Mais precisamente por ponderar que da mesma forma que o preparo é considerado primário, de igual maneira dava os primeiros passos na construção do processo criativo rumo às camadas mais interiores do terreno da pesquisa. E o arado servira para esse propósito, preparar o solo para uma nova cultura.

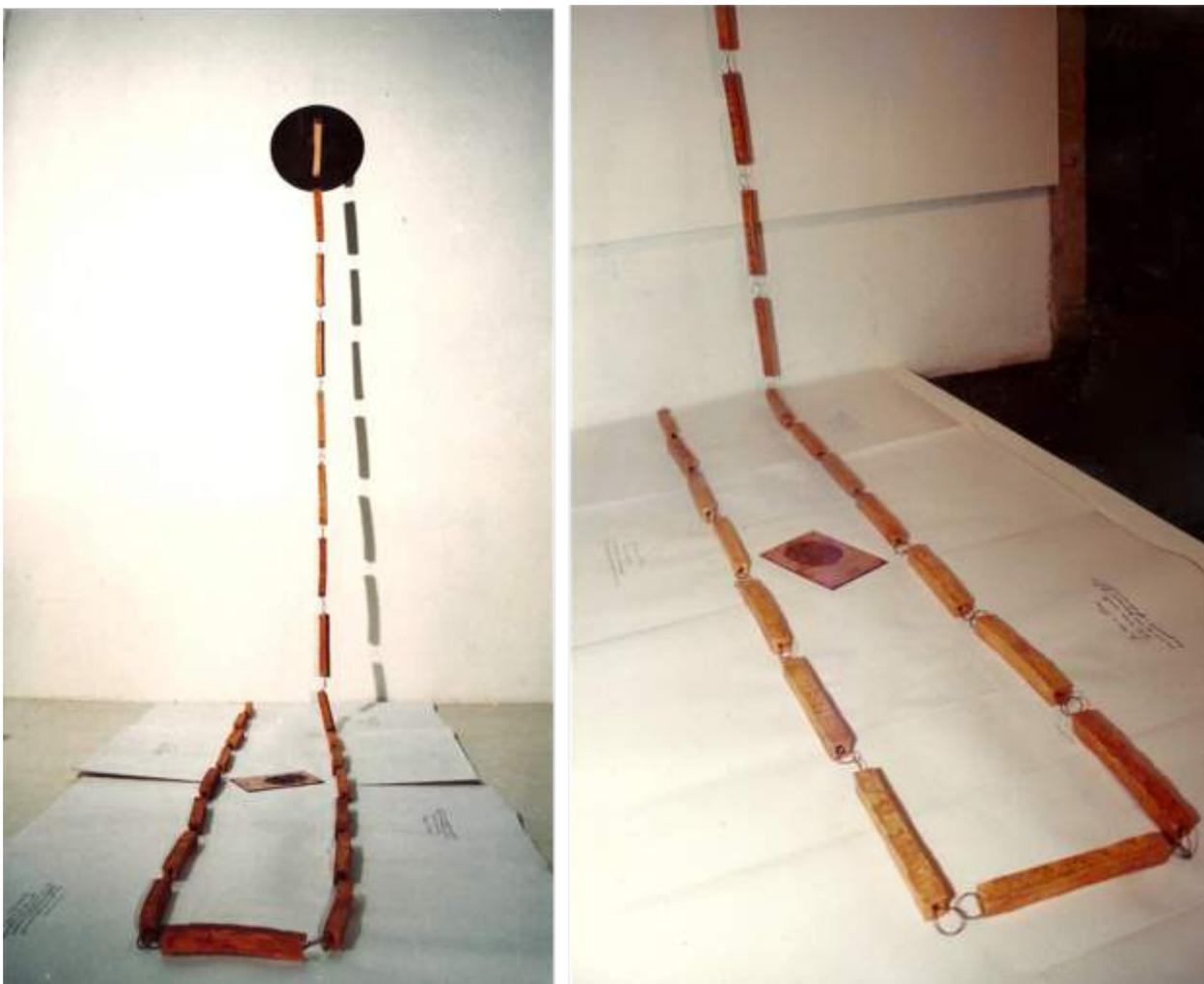
Figura 4: Detalhe das barras de cerâmica e gravuras com inscrições



Fotografia Tonico Portela

⁸ Quando o arado corta estas camadas promove uma inversão destas; a gradagem do solo (escarificação ou quebra de camadas adensadas ou compactadas), o prepara e o nivela para uma nova “cultura” e os torrões deste solo são trazidos à tona para se misturarem com as camadas mais externas (GALETTI, s/p, 1998).

Figura 5: *Impressões Momento II*, instalação, 1999; visão geral (esq.) e detalhes dos torrões, matriz de cobre e gravuras (dir.).

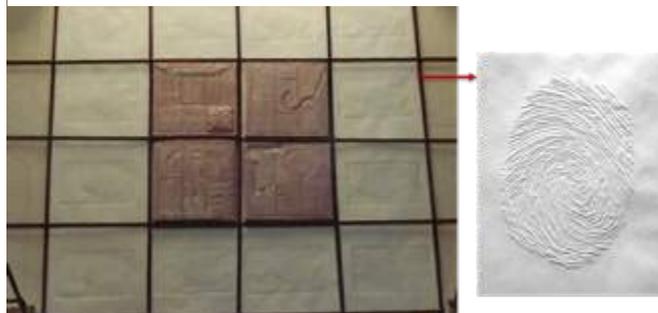


Fontografia Tónico Portela.

2.1.1.3 MOMENTO III: ARQUEOLOGIAS

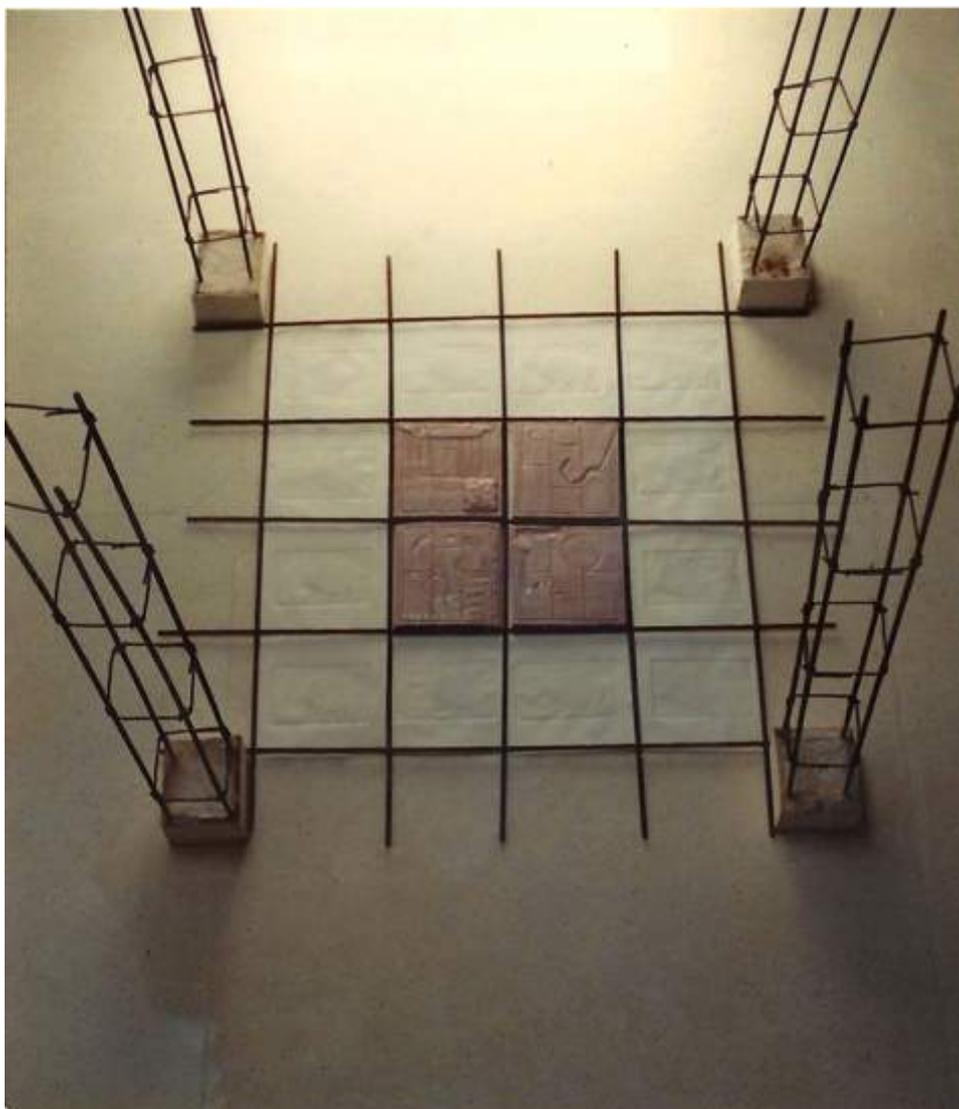
A instalação composta por placas de cerâmica vitrificadas, calcogravuras e estruturas de vergalhão de ferro sugeriria uma fundação arquitetônica, construída com uma malha de vergalhão no chão, emoldurando as gravuras e as placas de cerâmica.

Figura 6: *Impressões Momento II*, 1999; detalhe da montagem: gravuras, placas de cerâmica.



Fotografia: Tónico Portela.

Figura 7: *Impressões Momento III*, instalação, 1999.



Fotografia Tónico Portela

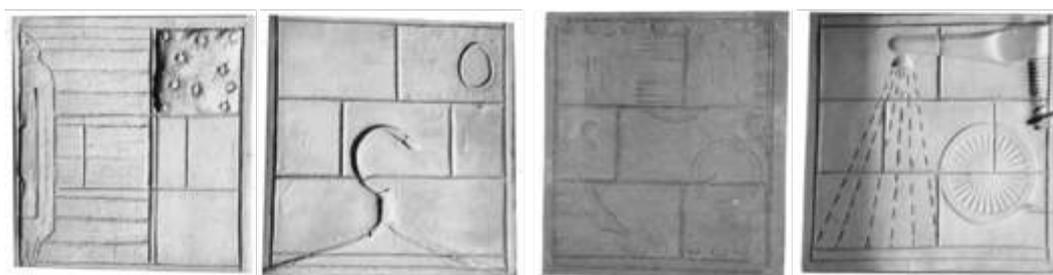
Essa casa, ou melhor, esse arcabouço de casa, se conformou como suporte ideal para imprimir algumas considerações sobre individualidade, memórias e desejos que estavam representados por relevos de objetos e de utensílios correlacionados à sala, ao quarto de dormir, ao banheiro e à cozinha.

A relação entre a obra e a arqueologia é estabelecida “para dar algum sentido aos restos de material do passado [...]” (RAHTZ, 1989, p.9) e do presente. Neste sentido, a definição de Philip Rathzt vem elucidar essa intenção:

A arqueologia é o estudo da cultura material em sua relação com o comportamento humano – as manifestações físicas das atividades do homem, seu lixo e seu tesouro, suas construções e seus túmulos. Ela se ocupa também do ambiente em que o gênero humano se desenvolveu e no qual o homem ainda vive. (RAHTZ, 1989, p. 9)

Mas *Momento III* refere-se a uma arqueologia simbólica, diferente daquela comumente utilizada em aferições científicas. Neste aspecto, percebe-se a nuance que distingue a arte da ciência. Na arqueologia de Rathz utilizam-se procedimentos técnicos que venham aferir e determinar tipos de cultura material produzida pelo ser humano num determinado tempo e ambiente. No entanto, recorre-se à arqueologia para dar sentido poético aos “tesouros” e “lixos” pessoais do processo criativo, sem ter que chegar a qualquer verdade. É importante ressaltar que a arte não está a reboque das ciências, mesmo quando delas se aproxima. A arte se apropria de temas, mas não cabe a ela verificar, descobrir uma verdade.

Figura 8: detalhe das placas de argila (antes do cozimento).



Fotografia: Tónico Portela.

Os objetos escolhidos para gravar nas placas de cerâmica, o preparo da cerâmica em três etapas – modelagem em argila, biscoito e vitrificação – e as leituras simbólicas sob a luz da astrologia davam sentido para mim, pois vivia o momento de construção da residência onde moro e fazia parte de um grupo de estudo em astrologia holística. Cada passo na construção da obra parecia ter um desencadear de correspondências com o sentido que queria dar à vida. Estava ampliando os dados coletados para alargar a compreensão da relação entre arte e vida, numa tentativa, embora ingênua naquela época, de conhecer os reais constructos da minha prática artística.

Se “as artes nos oferecem um caminho através de nossas dificuldades, com a luz moderada da imaginação em vez da lâmpada resplandecente do esclarecimento” (MOORE, 1999, p. 255), constata-se agora que muitas perguntas surgem e poucas respostas são encontradas. Isso se deve ao fato de o trabalho artístico ter revelado que há muito a aprofundar nas questões por ele suscitadas.

Conhecer e articular os princípios de arquétipo durante o processo criativo e saber que o pensar na arte como agente transformador encontra eco na ciência, continuam sendo fatores imprescindíveis para se fazer uma leitura do percurso artístico. Perceber através de Moore e de Jung que nossas experiências comuns estão enraizadas em formas fundamentais que modelam e se reproduzem na vida dos seres humanos, e que estas formas estão na base do ser, desvela a dimensão e influência que os arquétipos exercem, dá “conta de que sou um indivíduo, que minha experiência do arquétipo [...] será exclusivamente minha e que, não obstante, ao comparar minha experiência àquela dos outros, posso apreciar algumas das fontes profundas de meu trabalho” (MOORE, 1999, p. 253).

Mas se foram apenas as camadas de poeira da superfície que ficaram deslocadas, que fora apenas o mapa de uma revolução solar⁹ (método de prognóstico astrológico) que se inscreveu, ou que fora uma representação de casa-indivíduo aquela erguida ao longo dos cursos-fluxos da investigação. A terra que cultiva, que alimenta e que constrói, foi a terra que deu forma a três momentos interligados pelas

⁹ Chama-se revolução solar, “um dos métodos para previsão de circunstâncias [...] Este retorno solar ocorre no aniversário do indivíduo [...] A partir de um mapa de revolução solar, os astrólogos conseguem prever condições para o ano vindouro [...]” (LEWIS, 1997, p. 464).

impressões. Portanto, se desdobraram em novas proposições que deflagrariam os próximos cursos da experiência artística. Hoje percebe-se que as obras produzidas naquele ciclo do processo criativo se tornam imagens com potencialidade arquetípica, pelas quais sou motivado a aprofundar nos mistérios da alma.

2.2 AUSENTES E PRESENTES: AÇÕES PLURAIS

Em movimento contínuo, as experimentações seguiram o curso, desdobrando-se em um projeto de pesquisa desenvolvido durante o mestrado em Artes Visuais, que se intitulou Impressões: Instâncias de Ausências e Presenças, no qual o tema 'impressões' tornou-se o objeto de estudo, e, a partir da experimentação de técnicas tradicionais da gravura, reproduzir e multiplicar ganharam novas conotações, o que poderia desvincular a gravura de seu servilismo técnico reprodutor ou ilustrativo.

Um marco fundamental e decisivo para esta etapa da criação artística foi o texto curatorial de George Didi-Huberman, referente à exposição *L'Empreinte* (A Impressão), realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1997. A polissemia da palavra *empreinte* (impressão) conduziu a sua escolha de obras e artistas para dar corpo ao que ele chamou de *La Ressemblance par Contact: archéologie, anachronisme e modernité da l'empreinte*.¹⁰

O curador revogou à impressão seu status de linguagem artística autônoma que escreveu a história da arte, mas fora negligenciada como tal, porque na tradição histórica, a impressão sempre foi vista como uma técnica auxiliar, sem levar em conta sua força paradigmática e intemporal de linguagem. Destarte, para Didi-Huberman, o gesto de imprimir faz parte de nossa vida e quase todos nós já tivemos essa experiência.

Verdade que algum dia já se fez contato com o imprimir, mas foi a partir dessa ordem de evidência evocada por Didi-Huberman que o ato de imprimir se redimensiona no processo criativo; diante de novos paradigmas constitui-se em ações

¹⁰ Tradução livre: A Semelhança por Contato: arqueologia, anacronismo e modernidade da impressão.

cíclicas de transformação da visão pessoal sobre o mundo. Técnicas simples e rudimentares como frotagem, moldagem/desmoldagem de fôrmas, monotipia, antropometria em movimento, corrosão, entre outras, agrupadas por diferentes artistas de períodos distintos da história na exposição, instigam-me a pensar em uma impressão expandida, noção que acompanha toda a caminhada artística. Este conceito de impressão, sob o ponto de vista de Georges Didi-Huberman, será abordado mais adiante.

Propôs-se, para tal, a avaliação de conceitos ligados a algumas teorias e práticas das Artes Visuais, objetivando um aprendizado das técnicas tradicionais das artes gráficas, confrontadas com conceitos e linguagens visuais contemporâneas. `

2.2.1 PALAVRA-MATÉRIA: 'AUSENTES presentes'

Para que essas instâncias ganhassem forma e conteúdo, vários experimentos foram feitos, mas destaca-se a instalação *Ausentes Presentes*, uma proposição que surgiu durante o laboratório de Teoria e Técnica de Processos Artísticos, ministrado pela Profa. Dra. Sandra Rey¹¹. De forma intensa e entrega plena, respondia-se aos estímulos para criar e refletir sobre a criação. Discutia-se a relação entre intenção e exposição dos fatos, tudo isso compactamente em dez dias.

¹¹ Sandra Rey é artista plástica, Professora Titular do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I – Pantheon Sorbonne. Pós-doutorado na área de fotografia/arte contemporânea na Universidade de Paris 8 (2002-2003).

Figura 9: *AUSENTES presentes*, instalação, 2000.



Fotografia Bia Santos. Acervo pessoal do artista.

Essa proposição se destaca por duas razões: primeira, pelo fato de ter sido fruto de um embate intenso com a construção da poética, pois havia dificuldade de achar materiais, suportes e objetos que dessem sentido às intenções. Segunda razão, por ter sido a primeira ação em que a palavra se tornou matéria visual, nos moldes da Arte Conceitual, e que voltaria a aparecer nos trabalhos mais recentes.

AUSENTES presentes aproximou-se da Arte Conceitual no momento em que o seu material constitutivo virou conceito da obra – palavra impressa sobre acetato transparente, transformando-se em linguagem visual. A diversidade de propostas da Arte Conceitual, desde a dispensabilidade do objeto artístico, quais fossem suas

motivações, até a crítica do caráter elitista da arte (SMITH, 1997)¹² era conhecida. Mas no presente contexto, a materialidade da obra foi importante, porque nela residiu um de seus significantes – referindo-se ao elemento tangível, perceptível, material do signo.

Certamente que não foi preciso lançar mão da radicalidade e nem da problematização em torno da discussão sobre o sistema das artes, tão caro aos conceitualistas, pois o que aproximou o processo aos ideais conceituais foi o uso da linguagem como atividade visual, explorando-a em sua materialidade, plasticidade e sentido (ou a negação dele). A palavra impressa combinava-se com a serialidade-reprodutibilidade da imagem para potencializar a mensagem da obra.

Os altos e baixos, curvas e retas da montagem da fita de acetato aproximaram-se simbolicamente do próprio processo, visto que, na busca de sentidos, oscilou-se entre os contrários, enveredou-se por caminhos e portas e deparou-se em certos momentos com os conceitos, com o excesso, com a repetição e com enigmas a decifrar. Desenharam parábolas de ausentes que sinalizaram o ritmo e o movimento dessa trajetória, a qual alimentou-se pela oscilação das ambivalências: descer e subir significando os batimentos ou pulsações de um embate.

Figura 10: Detalhes da fita em parábola e no piso.



Fotografia Bia Santos. Acervo pessoal do artista.

¹² In.: STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

2.2.2 A GRAVURA EM ‘Um PRESENTE ausente’

Para ampliar o conceito ‘impressões’, tornou-se necessário questionar a gravura e seus desdobramentos, rever sua origem e seu caminhar ao longo dos tempos, porque “para ampliar ou revisar o conceito e prática de uma arte é preciso questionar sua própria finalidade” (MORO, 2000, p. 42). Foi o que aconteceu em *Um PRESENTE ausente*, onde uma gravura impressa com a palavra presente em caixa alta foi apresentada em forma de instalação, cuja instauração se deu com a performance da queima da cânfora e da gravura.

Esta foi a primeira experimentação da série de instalações com cânforas que integrou linguagens, despertando-me o interesse pela performance como ato ritualístico para apresentar a obra ao público, ou melhor, um ato de instauração da obra, “conceito que poderia representar a indissociabilidade das qualidades temporais e espaciais em um mesmo processo-obra. A instauração deveria juntar dois outros conceitos preexistentes: a instalação que seria estática e espacial, e a performance, dinâmica e temporal” (RAMME, p. 94, 2012).

Figura 11: *AUSENTES presentes*, instalação, 2000; detalhe da fita impressa.



Fotografia Tónico Portela.

Na sua constituição estática, a instalação integrou cânfora, areia como suporte, urna e gravura, onde o conceito de efemeridade do instante da imagem foi testemunhado pelo artista e pelo público; a forma de apresentação – instalação –

tornou-se uma “inserção num contexto” como diz Ramme (2012) e por isso “um acontecimento com a efetiva participação do público” – performance do fogo e o gesto de guardar as cinzas na urna. Presenciamos uma conjugação de linguagens, uma potencialização de qualidades que são inertes enquanto não ativadas pela obra e o espectador.

Nessa perspectiva, a trajetória do processo criativo ganhou novos rumos, não só pelo uso de materiais e suportes até então inusitados, como também pelo caráter de exposição que as obras ganharam. O princípio de instauração da obra de Tunga foi e continua sendo adotado como ação e conceito operatório no decurso do processo criativo, como será visto nas seções da tese que discorrem sobre as exposições realizadas durante o doutorado.

Dando seguimento à poética das impressões, apresentei uma nova exposição intitulada *Impressões: ausentes e presentes*, composta de performance, instalação, objetos, fotografia e vídeo; oportunidade para refletir sobre a particularidade do processo criativo quando se objetiva dialogar entre as obras e os desdobramentos do conceito na proposta. Cada objeto, performance ou instalação, contendo seu próprio discurso, quando juntos, devem reunir aspectos que se articulem para dar sentido à proposta como um todo. O significado de conceito na filosofia de Guatarri e Deleuze “não é paradigmático, mas sintagmático; não é projetivo, mas conectivo; não é hierárquico, mas vicinal; não é referente, mas consistente” (DELEUZE; GUATARRI, 2016, p.118). Neste caso, o conjunto das obras objetiva explorar a qualidade de vizinhança dos conceitos ‘ausência’ e ‘presença’, onde as conexões são feitas através dos componentes materiais das obras, já que “não se pode mais acrescentar ou retirar um deles sem mudar o conceito” (DELEUZE; GUATARRI, 2016, p.119).

Nesta dimensão conceitual, a performance-instalação *AUSENTE presente* evoca questões do sagrado, e diante da imagem do fogo em ação, certa mística envolve o artista e o público. Momento de apreender também o simbolismo da mandala¹³, conformada pelo quadrado de areia com um círculo e um ponto no centro,

¹³ Na prática tântrica de fazer mandala, sua função tem dois sentidos: “desenhada no chão equivale à uma iniciação; de outro, [...] defende o discípulo contra toda força destrutiva e o ajuda a reconectar-se, a achar seu próprio centro” (ELIADE, 1996, p. 188). Contexto que se amplia com as colocações de Guatarri e Deleuze ao dizer que: “A mandala é uma projeção sobre uma superfície, que faz

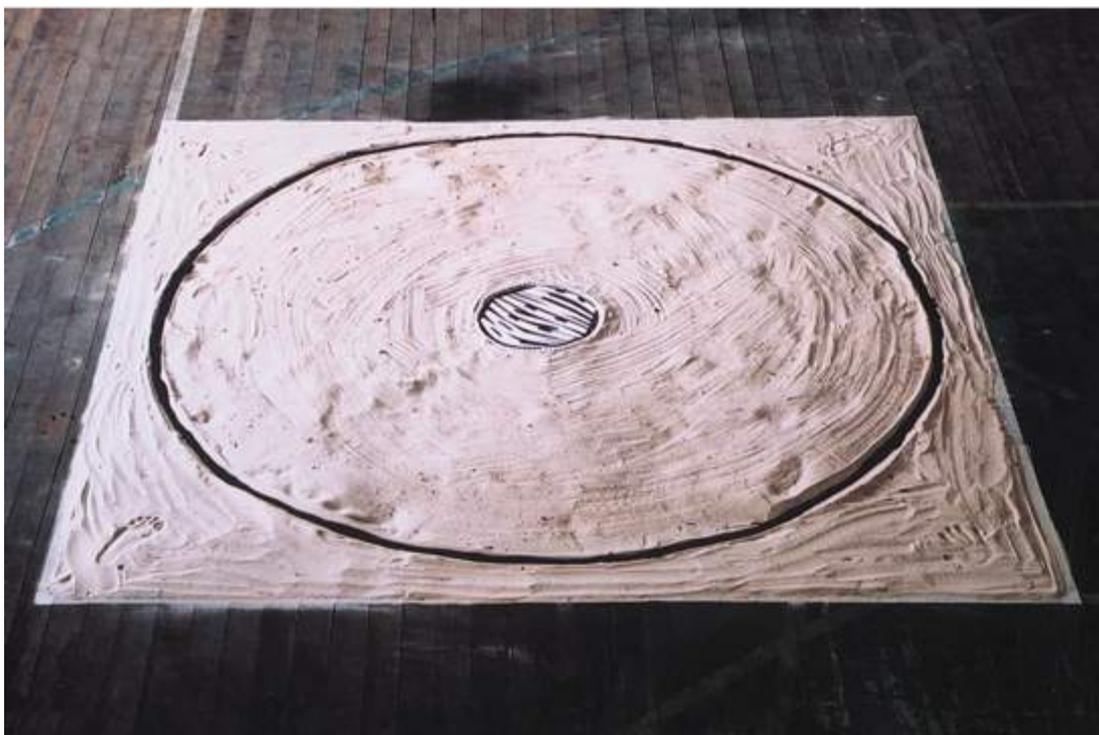
analogia ao símbolo do *Tao*. Em consonância com a explanação sobre o poder do uso da mandala de Eliade (1996), essa experiência corresponde a um exercício de reencontrar nessa cerimônia de símbolos a sacralização do espaço como Centro do Mundo, “portanto, um lugar de comunicação com o céu e os infernos, [o mesmo em que] se fundava o simbolismo das cidades reais, dos templos, das cidades e, por extensão, de toda morada humana” (ELIADE, 1996, p. 186).

A figura da mandala desempenha um papel importante dentro da proposta ao reafirmar a gravura como um meio expressivo e ao mesmo tempo dessacralizá-la de sua unicidade pelos parâmetros da Convenção Internacional, e fazê-la pensar em si mesma. Em consonância com Didi-Huberman, busca-se uma ampliação da operacionalidade dos meios artísticos para que ‘imprimir’ se torne uma técnica e um conceito, uma possibilidade para articular as impressões como um recurso que se estenda além da gravura, e que, ao mesmo tempo, respeite a sua tradição.

A gravura se destaca na atualidade como uma linguagem de expressão autêntica e autônoma, e esta importante conquista se fortaleceu pelos artistas gráficos que, ao longo do século XX, fundaram clubes e centros de gravura, fomentando as pesquisas a ponto de fazer a gravura questionar a si própria. Suas contribuições foram e têm sido a combinação de diversas técnicas para um único resultado: a manipulação das formas de apresentação e a potencialização das dimensões espaciais da gravura.

corresponder os níveis divino, cósmico, político, arquitetural, orgânico, como valores de uma mesma transcendência. É por isso que a figura tem uma referência, e uma referência por natureza plurívoca e circular. Ela certamente não se define por uma semelhança exterior, que permanece proibida, mas por uma tensão interna que a remete ao transcendente sobre o plano de imanência do pensamento. Numa palavra, a figura é essencialmente paradigmática, projetiva, hierárquica, referencial (as artes e as ciências também erigem poderosas figuras, mas o que as distingue de toda religião não é aspirar à semelhança proibida, é emancipar tal ou tal nível para dele fazer novos planos do pensamento sobre os quais as referências e projeções, como veremos, mudam de natureza)” (DELEUZE; GUATARRI, 2016, p. 118).

Figura 12: *Um PRESENTE ausente*, instalação; areia, cânfora, gravura; Rádio Bazar, Salvador-BA, 2000.



Fotografia Tonico Portela.

Para compreender a gravura hoje, é preciso, pois, compreender a produção contemporânea de arte como um todo e a relação do espaço com o produto artístico, porque “una de las cuestiones que el arte contemporáneo ha situado en el centro de sus intereses conceptuales y prácticas compositivas es la análisis espacio-temporal de la imagen y de la obra¹⁴” (MORO, 2000, p.42).

No âmbito da experiência com a gravura, compartilha-se com referências do artista chileno Mario Soro, que trabalha com gravuras para se referir à sua instrumentalidade: o que, como e sobre o que gravar... pois “cada gesto, necessita uma matéria e uma técnica suscita um material imaginário. Senão instrumento, ao menos um utensílio” (DURAND apud. MORO, 1992, p. 55); João Atanásio, com seus *Micro-organismos*, título que conceitua suas gravuras como micro objetos; Nelson

¹⁴ Tradução livre: “[...] uma das questões que arte contemporânea tem colocado no centro de seus interesses e conceituais e práticas compositivas é a análise espaço-temporal da imagem e da obra [...]”

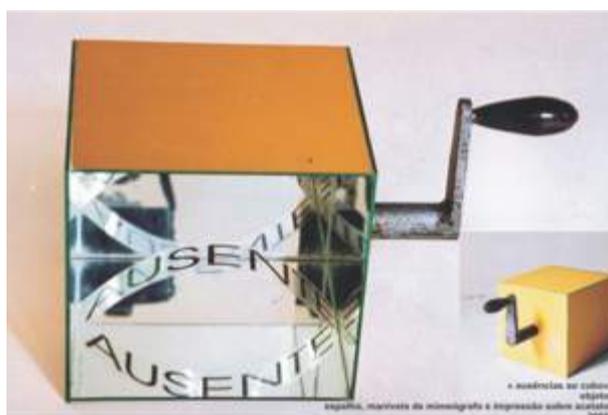
Augusto com Livros e Coleções, instalação com caixas de livros feitos de gravuras e separados por poéticas cromáticas.

Hélio Ferverza (2000), ao problematizar a atual produção em artes gráficas e a construção de novas referências para situar os trabalhos com gravura, baseia-se numa afirmativa de Jean-François Lyotard sobre os “operadores da visão de arte”, que nos elucida sobre estas inquietações:

[...] a transmissão (exposição) de uma mensagem (a obra de arte), por um expedidor (o artista, o responsável da exposição), um destinatário (o público, o crítico, o colecionador, o comprador), a propósito de algo (referente), utilizando um feixe de canais (as formas, os pigmentos, os suportes, os lugares, os paradigmas culturais, ...), e finalmente, com um efeito (efeito de arte). (LYOTARD apud FERVENZA, 2000, p.91-96)

Por isso, se justifica a escolha da instalação como linguagem para o encontro obra-espaco-fruidor, uma vez que o espaço é considerado o envoltório, o *environment* em que o fazer artístico se renova constantemente pelo encontro dos agentes – obra, espaço e fruidor – permitindo ressignificar o modo de ver e perceber a obra, assim como observar os efeitos da proposição no “destinatário”. Desde então estabeleceu-se grande interesse na construção de objetos que venham gerar sentidos distintos de sua origem. Sob o viés da ambiguidade o processo se desenvolve e por consequência, essa qualidade se reflete nas obras.

Figura 13: *Ausentes ao cubo*, objeto, 2000.



Fotografia Tónico Portela.

Vemos em *Ausentes ao Cubo* um objeto que se conforma dentro dessa ambiguidade, como um multiplicador de ausentes, no qual a palavra impressa sobre uma fita se repete infinitamente nas paredes da caixa de espelho, refletindo um embate de ordem semântica entre título e sintaxe da palavra-matéria.

A partir dele, criou-se a proposta instalativa *Ausentes Presentes*, que reuniu em um mesmo espaço a poética da palavra-matéria – com a fita transparente – e o cubo de espelho. O desafio consistiu de imaginar uma nova escala para estes elementos, sem que essa mudança de tamanho interferisse ou anulasse seus sentidos, uma vez compartilhando o mesmo lugar.

Pela negação sintática da ausência, a instalação propiciou uma visibilidade da palavra ‘ausente’ sobre a fita transparente, na imagem refletida na parede e na reflexão infinita da palavra no interior do cubo de espelho. Não há uma única forma de se interpretar ‘ausente’; cada um pode dar o sentido que quiser ao vocábulo, encontrando nas entrelinhas do texto visual o significado que se aproxime mais de sua realidade.

2.2.3 A JUSTAPOSIÇÃO DE SUPORTES EM ‘MEMÓRIA’

A instalação *Memória* foi composta de uma mesa de monitores de TV e um livro de artista. A instalação *Mesa de imagens* exibiu cenas da montagem ordenadas em primeiro, segundo e terceiro dia; todos estes instantes flagrados pela lente da câmera que transformava cada dia em uma instância visiva. O livro de artista *Receitas do Papalagui*, justaposto à mesa de imagens, tem um formato pouco usual para um livro. Expôs a memória simbólica do processo de vida e artístico, com gravuras, fotografias, objetos, costuras, ranhuras, transferências, colagens, revelações, desenhos e xerocópias.

Duas linguagens reunidas para exaltar a memória. Os vídeos mostrando a simplicidade das imagens aprisionadas para posteriores reflexões e para amalgamar devires ordenados e organizados que proporcionem sentidos ao desenrolar de uma história, como um “cinema mental da imaginação” (CALVINO, 1990). O livro de artista, um objeto performático que se realiza em sua tridimensionalidade ao condicionar o

espectador ao seu manuseio.

Recorro à noção de cinema mental da imaginação, de Ítalo Calvino, quando falamos em pensar por imagens, “permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autossuficiente, icástica” (CALVINO, 1990, p. 108). O testemunho do vídeo reproduziu os espaços sendo ocupados pelos materiais, a montagem dos trabalhos, a participação de colaboradores, o cuidado do manuseio e da arrumação dos materiais, para posteriormente apresentar esta etapa numa dimensão plástico-visual.

Pensar nas memórias televisivas como um tempo sagrado dá sentido poético ao processo, ideia apoiada nas reflexões de Mircea Eliade (1992) sobre o princípio de ‘tempo original’, quando, então, os homens se tornam contemporâneos dos deuses e estabelecem um contato com a realidade mítica. Cada passagem televisiva proporcionou encontros emblemáticos – que seriam despercebidos se não fossem registrados – evocados pelas imagens que protagonizaram e narraram a força e os aspectos gerais do processo de montagem da exposição. Uma consagração da construção da obra em celebração-criação de uma ação artística.

Já no livro de artista, encontra-se a expressão ideal para agregar elementos distintos, uma vez que, enquanto linguagem artística, propicia a união com a pintura, escultura, poesia experimental, artes aplicadas e os mais diversos procedimentos artísticos e elementos plásticos tradicionais ou inovadores. As cores, dimensões, texturas, peso, montagem e maneira de manuseio oferecem uma relação íntima com o fruidor, além de evocar sentidos que ultrapassam as significações cotidianas de um livro. Entre os processos técnicos tridimensionais, a construção se caracteriza pela junção de distintos materiais e objetos por meio de soldas, amarrações, colagens, costura, uma pluralidade de procedimentos técnicos. Assim se deu na confecção de *Receitas do Papalagui*.

Figura 14: Visão geral da instalação *Memória*, 2001.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista

Figura 15: *Receitas do Papalagui*; livro de artista, 2001. Capa: matriz xilográfica; contracapa: xilogravura.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista

Para contextualizar o tema do livro de artista, encontra-se em *Qué es un libro de artista*, do artista José Emilio Ánton, referências importantes sobre essa categoria artística. Vejamos sua definição:

El LA [livro de artista] es una obra de arte, concebida y realizada por un artista plástico o poeta visual en su totalidad o con un control total en la posible edición de su obra. La cualidad artística de los LA es la diferenciación fundamental con lo que podríamos denominar “libro común”. (ÁNTON, 2014)¹⁵

Não sendo um livro sobre arte, mas uma obra de arte em si como livro, concebe-se *Receitas do Papalagui* como um exemplar único, pois não há possibilidade de edição e reprodução das páginas nas mesmas condições em que foi construído. Sua manufatura realizou-se pelas mãos do artista, usando folhas de aço galvanizado em grandes dimensões, o que o tornou um artefato exclusivo, irreproduzível tecnicamente em série.

O título do trabalho foi inspirado em *O Papalagui*, de Erich Scheurmann, uma transcrição do discurso de um Chefe Tuiavi da ilha de Samoa à sua tribo, ao regressar de sua primeira visita à Europa, e suas impressões da cultura e costumes dos brancos, que eram chamados de papalagui pelos samoanos para designar aquele que rasga o céu, em referência às velas das embarcações que atracaram pela primeira vez em Samoa.

Uma de suas análises foi sobre o apego do homem branco a um objeto que parecia ser feito de cascas de banana, onde se ‘escrevia’ muitas coisas chamadas de palavras, e que dava *status* àqueles que sabiam decifrá-las. Isso não fazia o menor sentido para ele, já que o conhecimento era apreendido pelos samoanos a partir do contato com a natureza, com os animais, com o céu e com as estrelas.

Ironicamente, assumi esse personagem na construção do livro, por entender

¹⁵ Primeira parte da conferencia de José Emilio Antón. Feira Masquelibros, Madrid, 2014. Coordenação, Vicente Chambó. Publicado por MAKMA, Revista de Artes Visuales y Cultura contemporánea. Disponível em: <www.librosdeartista.info>. (Tradução livre): “O Livro de Artista é uma obra de arte concebida e realizada por um artista plástico ou poeta visual, em sua totalidade ou com o controle total na sua possível edição. A qualidade artística do LA está na diferenciação fundamental com o que poderíamos denominar, “livro comum”.

que o discurso do Chefe Tuiaví sobre a sua visão do homem branco fazia sentido para o contexto em que me encontrava, enquanto analisado por ele, sufocado por multirreferências bibliográficas da pesquisa e, ao mesmo tempo, transbordado de ideias para por em prática a construção de um livro de artista; a vontade de propagar o deslumbre pelo livro, exatamente na contramão do Chefe Tuiavi, e colocar à prova uma diversidade de operações que questionem o próprio fazer artístico.

Se estabelece aqui um diálogo com princípios de Lygia Clarck sobre questões fenomenológicas da relação entre o ver, o pensar e o sentir “em uma operação que se origina no íntimo do artista e se expande nas múltiplas relações com o observador” (CANTON, op. cit., p. 142). Se expande porque o manuseio da obra pelo observador transforma-se em uma ação sem a qual a obra não tem repercussão alguma, a própria obra reivindica esse contato para se valer como tal.

Assim, o fruidor teve que usar o seu corpo e a sua força física para contemplar cada página, criando uma coreografia no manuseio do livro. O contato tátil transforma-se em uma experiência única, acrescentando-se que “[a] experiência com todas estas combinações proporciona um sentido lúdico e participativo da obra, haja visto que o livro do artista pode ser visto, tocado, pressentido, manipulado e sentido” (ANTÓN, 2014). Ver a obra implicou em pensá-la e senti-la ao mesmo tempo.

O *Papalagui* foi uma ponte para a autodescoberta, e se inseriu como prefácio visual do ser que desejou enquanto pensou. Uma produção intensa de imagens que precisou se externar pelo processo da pesquisa para não sofrer os efeitos negativos de um ‘caos inconsciente’. Nas suas devidas proporções, aproxima-se as sensações e experiências ali vividas com as de Carl Gustav Jung quando elaborou seu Livro Vermelho, porque foi preciso confeccionar esse livro para poder liberar imagens inconscientes como:

[...] única possibilidade de arrancar-me a esse caos de imagens; de outro lado esse material se agarraria a mim como ferrões ou me enlaçaria como plantas palustres. Procurei transformar cuidadosamente cada imagem, cada conteúdo, compreendo-os racionalmente na medida do possível e, principalmente, procurei realizá-la na vida. (JUNG, 2016, p. 198)

E também dentro de um determinado limite, busca-se ler as páginas de

Receitas do Papalagui como uma experiência que concilia a oposição entre o mundo interior e o mundo exterior, um ‘material psíquico como matriz da imaginação criadora’. E para isso, lança-se mão da impressão como um paradigma do gesto, um gesto que reúne dois sentidos da palavra experiência: o sentido físico de um protocolo experimental, e o sentido de apreensão do mundo, voltando-se para a reflexão em torno da origem, natureza e limites do ato cognitivo. Uma necessidade de compreender e dar forma ao gesto criativo, e conseqüentemente tentar relacioná-lo, ordená-lo, configurá-lo e criar sentido para ele, já que:

Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades existenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; e ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER, 1987, p. 10)

Essas necessidades existenciais ganham formas que não são gratuitas e nem se estabelecem por acaso, pois impelem o artista a criar para dar sentido à própria vida, uma projeção de uma ordem interior que se manifesta através de ações artísticas.

2.2.4 O INSTANTE DA IMAGEM: ‘ausentes E presentes’

Para dar continuidade a esse formar, a experiência com o imprimir torna-se um conceito operatório para ir além das técnicas e dos suportes tradicionais da gravura. O desejo de materializar as diversas acepções da palavra ‘impressão’ leva em conta o respeito à tradição da gravura, mas, busca ampliar, ao mesmo tempo, o gesto da impressão através de sua conotação semântica e filosófica.

Foi baseado em uma frase de Gaston Bachelard (2000) “É necessário estar presente, presente à imagem no instante da imagem” que a poética do instante da imagem ganhou formato e conceito. Bachelard fala que quando estamos diante da imagem, estamos na verdade diante de um instante único, aquele que, uma vez presenciado, desencadeia uma série de sensações ou impressões interiores. Estarmos diante da imagem em seu momento presente é captar e apreender,

rapidamente, as sensações transmitidas para interpretá-las com sentimento e assim estabelecer modelos de leitura do mundo à nossa volta.

Na configuração da instalação, o tempo de acontecimento da imagem e o sentido da ausência são confrontados com as marcas indiciais do fogo sobre a areia e as fotografias dos detalhes das cânforas, do antes e do momento da queima. O rastro é a marca de referência para o espectador, que testemunha os três tempos distintos da imagem: o rastro, ou traço indiciático do fogo sobre a areia, como um passado próximo; o fogo em sua ação, o próprio presente nas fotografias; e os tabletes que não tinham sido ainda contaminados, também em fotografias, constituindo um devir de novas marcas de um outro andamento.

Figura 16: *presentes E ausentes*, instalação, 2001; conjugação dos tempos da imagem da queima de cânfora.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

O espaço serve como um receptáculo da ambiguidade, um jogo de opostos complementares onde a conjugação de tempos da imagem potencializa cada momento da ação e redimensiona a percepção em seu valor etimológico, ou seja, seu valor de acolhimento e de apresamento das coisas. Uma oportunidade para pensar no processo como a poética da ausência e presença da imagem, centrada na ambiguidade que o gesto da impressão suscita.

As palavras de Lygia Clarck reafirmam que, se estivermos presentes na imanência do acontecimento da imagem, rompemos a distância entre os diferentes tempos de presente, passado e futuro:

Nós somos uma totalidade espaço-temporal. No ato imanente nós não percebemos o limite temporal. Passado, presente e futuro se misturam. Existimos antes e depois – mas o depois antecipa o ato. O depois será implícito no ato a ser feito. Se o tempo vive no momento do ato, o que deriva do ato é incorporado na percepção do tempo absoluto. Não existe distância entre passado e presente. Quando olhamos para trás, o passado anterior e o passado recente se fundem. (CLARCK, 1980, p. 24)

Foi preciso estar presente no instante da imagem para confrontar os tempos de sua manifestação através dos rastros e vestígios das ações performático-instalativas. Ora a ausência evocava a presença, ora a presença fazia-se ausente.

2.2.5 AREIAGRAVURAS: FOGO-AGENTE-GRAVADOR

A leitura dos hexagramas do *I Ching*: o livro das mutações oferece possibilidades para interpretar o sentido da ambiguidade latente no processo da vida e da obra. Como sua filosofia é a ligação inicial da linguagem humana com uma ordem interior às coisas, seu poder de autotransformação, de mutabilidade, de um constante ir e vir entre as polaridades, compreende-se o ciclo contínuo e dinâmico da vida, no qual o fluxo varia entre as polaridades. Com base nessa abrangência, se traça uma trajetória alimentada pela vibração das ambivalências, a ambiguidade concretiza-se sob o comando de uma filosofia que trabalha com os contrários e indica caminhos para superar a dicotomia razão-sensibilidade.

Esse princípio de mutabilidade norteou uma nova versão de 'presentes E ausentes', instalação apresentada na ocasião da exposição coletiva 'Instalações Bahia 2001'. A necessidade de redesenhar o espaço como condição da obra existir culminou numa instalação em forma de espiral, composta de bateias, areia e cânfora.

A reflexão sobre o ato criador se alimenta de novas relações com as palavras de T. S. Eliot em seu poema¹⁶ em que, ao falar dos tempos presente, passado e futuro,

¹⁶ O tempo presente e o tempo passado/Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo

ratifica a importância do instante da imagem. Assim como na visão de Lygia Clark sobre a fusão dos tempos, Eliot reconhece somente a existência do tempo presente. O fogo e a areia não esconderam o desejo do artista de aproximar estas duas matérias e colocá-las aos efeitos do contraste da materialidade-plasticidade negra do fumo do fogo sobre a matéria branca da areia, para ver realizada “uma incrível dialética da coesão e da adesão” (BACHELARD, 1986, p. 66). A areia foi a matéria presente da impermanência e o rastro deixado pelo fogo a única garantia de futuro.

Figura 17: *presentes E ausentes II*, instalação, 2001; momento da instauração da obra em que o artista faz reverência.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

futuro contido no tempo passado. Se todo o tempo é eternamente presente /Todo tempo é irredimível. O que poderia ter sido é uma abstração/Que permanece, perpétua possibilidade, Num mundo apenas de especulação. O que poderia ter sido e o que foi / Convergem para um só fim, que é sempre presente. (ELIOT, 1981, p. 199). Citação feita na dissertação de mestrado *Impressões: instâncias de ausências e presenças*, PPGAV-Escola de Belas Artes-UFBA, 2001.

A capacidade do ser humano de compreensão permite relacionar, ordenar, configurar e significar no ato da criação (OSTROWER, 1987), possibilitando-lhe, assim, compreender sua relação com o mundo e a constante transformação de si mesmo, num garimpo devotado a achar o brilho das pepitas da consciência.

Ao organizar ideias e realizar procedimentos, a obra se forma, estabelecendo uma visão poética-planetária que reflete no microcosmo da obra a atuação de forças do plano macrocósmico. É preciso aprimorar a capacidade de imaginar, de fantasiar, de fracassar, inclusive, de identificar o poético na vida; e a arte é o veículo para essa transformação, desde que se explore o simbolismo e o poder mágico dos materiais, suportes, formas ou modos de apresentação.

A forma espiral da instalação traz referências diversas e como padrão natural frequente nos reinos vegetal e animal é encontrada em diversas culturas como motivo de abertura e invocação de força. Transportada para o contexto do espaço expositivo, ela é replicada para evocar seus poderes e ritmo de repetição da vida. A representação helicoidal se pauta no princípio de involução/evolução em degraus de uma iniciação, como uma espiral-escada de contração-expansão. O apelo ao movimento circular não se reserva apenas ao formato da montagem, como também pelas próprias bateias, cuja utilização para garimpar pedras preciosas é feita em movimento circular para separar os minérios metálicos do restante dos sedimentos.

A queima da cânfora deixa um rastro cadenciado e fluídico. Ao mesmo tempo em que a forma da mandala exerce seu poder transformador, assim também o fogo produzido pela cânfora protagoniza seu papel de depurador do espaço e do tempo.

Nas palavras de Ostrower (1987), o que está sempre presente é o ato criador para organizar nossos pensamentos. Portanto, ausência e presença sintetizam-se em imagens de instâncias da 'realidade' impregnadas de ambiguidades despertas na contemplação da pintura do fogo sobre a areia.

Para aprofundar as reflexões sobre essa experiência, é preciso avançar na reflexão teórica decorrente da prática artística (e vice-versa) e adentrar em zonas de confluências com outras obras, como as esculturas e gravuras de fogo de Yves Klein e os livros *A Psicanálise do Fogo* e *O Direito de Sonhar*, de G. Bachelard. Compilo as atitudes desses artistas-pensadores para ampliar os sentidos da obra em relação ao

processo criativo, sentidos estes inspirados nos mais diversos domínios da cultura, da natureza e do cosmos.

Figura 18: *presentes E ausentes II*, 2001; detalhes da queima da cânfora, do início ao final.



Fotografias Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

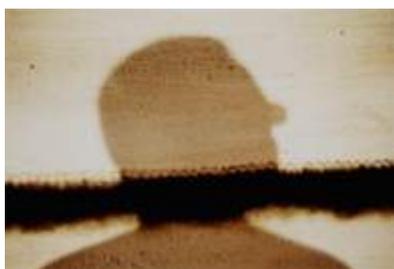
Yves Klein com sua performatividade mística me interessa por várias razões: pela sua cosmovisão, pela abordagem que fez do vazio em suas obras, por declarar que pertencia a uma civilização de imagens ou por promover uma purificação geral pelo azul YKB – a revolução azul. Assim, *Escultura de Fogo*, *Parede de Fogo*, *Aqui Jazz o Espaço*, *Salto para o Vazio*, *Monocromos* são obras que servem de base para pensar sobre os aspectos místicos-sagrados-ritualísticos que envolvem seu processo criativo e que ressoam diretamente na reflexão do fazer artístico.

Narrado por Hanna Weitemeier (2001), Y. Klein e seus amigos Armand e Claude Pascal mantinham encontros secretos em uma cave pintada de azul na casa de Armand para lerem textos esotéricos e de alquimia ou para meditar em cima do telhado, jejuarem juntos, tocar e dançar *jazz*. Chegaram a dividir o mundo entre si, e Yves Klein escolheu o “espaço etéreo que circunda o planeta, ‘o vazio’ expurgado de toda a matéria” (WEITEMEIER, 2001, p. 8). Ou seja, a sua busca pela infinitude, a qual marcaria toda a sua carreira artística, corresponde diretamente a visão-intenção de fazer arte.

Na experiência de trabalhar com o elemento fogo, convida-se ao devaneio bachelardiano para lembrar a imperecível e decisiva importância que o fogo oferece em nossas vidas. Entregar-se ao devaneio diante do fogo, celebrá-lo como se celebra a própria vida, deliciar-se com seus atributos visuais, respeitá-lo como fonte de virtudes, enfim, perceber o fogo como um condutor de caminhos possíveis. Como uma faísca, Bachelard acende o respeito e apreço pelo devaneio do fogo, ilumina o espírito poético de interpretação das obras.

Através da releitura de *Matéria e Mão em O direito de Sonhar*, de G. Bachelard, vislumbra-se uma possibilidade de olhar para o processo de gravação da cânfora sobre a areia, já que a materialidade para o gravador é um fato, “e a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco... O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza” (BACHELARD, 1985, p. 53). A cânfora impõe suas propriedades olfativas, visuais e depurativas; e a areia branca substitui o papel, o suporte de embates, ambos provocando as mãos sonhadoras para ver a gravação acontecer pela propriedade dos materiais e substâncias.

Figura 19: Sombra do artista sobre areia com rastro do fumo da queima.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

Abre-se uma nova perspectiva de o gravador ser um ausente da obra, encontrando na ação do fogo o caminho que não se distancia hora alguma da essência do processo de criação da gravura como uma arte primitiva, pré-histórica e pré-humana¹⁷. Então, os pressupostos da pesquisa vêm à tona para dar a ver de que forma, ao aproximar esses trabalhos realizados com areia e cânfora, a prática da gravura, que se concretiza pela força das mãos, pode distanciar o artista da posição de gravador, e deixar que o fogo o seja.

Acolher essas conjecturas significa considerar a impressão como uma estratégia que se apropria das técnicas de gravação e impressão para romper com os conceitos básicos da gravura enquanto meio de reprodução da imagem. Eis que a história das lutas contra a matéria é despertada a contemplar cada instante desta operação, sem mesmo ter que tocar com as mãos para dar veracidade a uma impressão feita pelo fogo, e que foi nomeada de areiagravura.

A denominação de areiagravuras surge em detrimento do propósito de expandir as técnicas de impressão de seu contexto de reprodutibilidade, uma vez que o fogo sobre a areia gera gravuras que têm seu próprio tempo de existência e seu próprio *modus operandi*. E o artista delega ao fogo e ao ar toda a destreza e força de imprimir sobre a areia. Surgiu uma nova versão de imprimir, uma versão em que o fogo é o gravador e impressor, e o artista um agente, um facilitador da cadeia operatória das impressões.

As areiagravuras são conexões com a pré-história do fogo e ativa a ancestralidade das primeiras impressões-sinais-vestígios feitas nas cavernas, a ancestralidade da gravura em si. O fogo-luz nos olha, e vemos nele, ou melhor, através dele, “a simples ambivalência das grandes e das pequenas dimensões”

¹⁷ Vemos aqui a aproximação direta com os pressupostos de Georges Didi-Huberman sobre a atemporalidade da impressão nas obras de artistas contemporâneos em que, a partir dela, se pensa na fecundidade da impressão como paradigma, e como tal “nos obriga a pensar os modelos de tempo que a história e crítica da arte manipulam com uma certeza, quer dizer, uma ingenuidade, muitas vezes confusa. [...] Devemos tentar entender de que maneira, sem cair na noção usual de estilo, nem em cortes cronológicos espontâneos, elas [as impressões] fomentam um anacronismo fundamental que impõe reconhecer o limite dos modelos históricos geralmente em uso para falara das coisas artísticas” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 11). (Tradução livre).

(BACHELARD, 1985, p. 86). Destaca-se nas areiagravuras o sentimento da arte como oferenda, uma visão que redimensiona o processo criativo e promove a celebração da criação como uma ressonância entre a ação e o sentimento do fazer artístico.

2.2.6 [PRÉ]CONSIDERAÇÕES

A pesquisa em arte se desenvolveu até aqui em duas fases: a primeira que engloba a série *Impressões nos Momentos I, II e III*; e a segunda fase que seguiu o mesmo tema dos efeitos da impressão sob a lente da ausência presente ou presença ausente, seja pelo recurso da palavra-matéria ou da ação fogo-agente-gravador das areiagravuras.

Nota-se que, ao longo desse percurso, a impressão vem permeando a investigação artística como tema geral, ora como objeto de estudo, ora como conceito operacional. Tal qual a polissemia de acepções que a palavra impressão oferece, os experimentos e reflexões são abundantes e compõem uma contiguidade de resultados de variedade similar.

Foi preciso recorrer às fontes documentais desses processos – memoriais, álbuns de fotografias, escritos de percurso e dissertação de mestrado – para dar suporte e renovar o sentido das diversas ações e decisões que os processos exigem. Recorre-se a uma atualização de fontes bibliográficas e iconográficas para estabelecer cruzamentos de teorias, procedimentos, tecnologias, poéticas, matérias e materiais ou *modus operandi* de artistas e pensadores que traduzam e fomentem o processo de construção e reflexão das obras.

De um momento intuitivo a outro, as camadas da consciência se adensam. Ou seja, à medida que as obras são criadas e apresentadas, a intuição direciona a experiência no fazer artístico, e ao percebê-la como possibilidade do real traz ao consciente fatos que estavam esquecidos ou bloqueados em forma de símbolos. Lembrando as palavras de Ostrower “os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador” (OSTROWER, 1987, p. 10). Essa

é a intenção, encontrar significados simbólicos no ato criador e estendê-los para o âmbito arte-vida.

É o que Amit Goswami (2010) chama de modelagem quântica da consciência, enquanto sendo a consciência a mediadora, aquela que escolhe as possibilidades de materiais e de corpos sutis, assim, “no processo de escolha simultânea [entre a matéria e o sutil], a consciência faz uma representação do sutil na matéria” (GOSWAMI, 2010, p. 56).

Sobretudo, são momentos de hesitações e ambiguidades apontando para a dialética das imagens, oportunidade de verificar alguns parâmetros na construção poética na pesquisa em artes: liberdade, errabilidade e eficácia, que, para Sandra Rey (2002), são balizadores de expressão de singularidade, de reconhecimento do direito de errar, e, nesse reconhecimento, corrigir o erro. Será que consigo integrar essas experiências de maneira a criar um sentido poético dentro da ambiguidade? Depois de tudo feito e dito até aqui, podemos reconhecer um ‘desabrochar’ de uma “floração poética que alcançou uma síntese de imagens poética”? (BACHELARD, 1994, p.16).

2.3 MATÉRIAS E MATERIAIS COMO PRESSUPOSTOS POÉTICOS

Mas a pesquisa em artes também requer um renovar constante, já que uma de suas metas é tornar o processo criativo vivo e consciente ao artista. Ao mesmo tempo que se estrutura o pensamento, se afrouxam as estruturas inconscientes para que as ideias se materializem e gerem possibilidades de significados consonantes com a intenção do artista. Adotam-se instrumentos e métodos para que isso se realize e apresente novas visões das obras e do processo em si.

Para verificar algumas direções que a pesquisa sugere, foi crucial criar um conjunto de referências processuais a partir da feitura/organização das obras. Encontro na montagem e atualização do portfólio um método para observar as peculiaridades das obras e possível unidade-particularidade entre elas. É preciso revolver camadas dos percursos trilhados, que, como uma fita de *Moebius*, articulam-se de um dentro para fora, entre o mundo interior e exterior do processo criativo, constituindo um corpo único em permanente transformação; o que remete ao trabalho

Caminhando, de Lygia Clark (1920-1988), pois há uma vivência similar de passagem do interior para o exterior como indicativo de uma realidade nova interior. O portfólio visto como um veículo da experiência de um corpo a corpo obra-artista leva perceber novos sentidos das ações e suas expressividades, por dentro e por fora do processo criativo.

Assim se dá na leitura que se faz da minha produção artística, olhando para um dentro que está associado ao passado, às emoções e sentimentos, e às memórias processuais, e ao mesmo tempo cortando pelo lado de fora da fita o momento presente, o lado das percepções interiores que vem do exterior destas memórias.

Ao rever essa produção, percebe-se que existem tendências processuais de alguns procedimentos que se particularizam, os quais geram poéticas específicas com diferentes métodos. Esses métodos dizem respeito ao manuseio de materiais, matérias e substâncias, suportes, modos de apresentação da obra; perpassam também pelos temas e conceitos abordados apostos e das reflexões oriundas dos procedimentos.

De tal maneira, ao buscar a ampliação dos sentidos sintáticos e semânticos da palavra 'imprimir' e do próprio processo criativo, outros caminhos se abrem e fomentam inovações através das impressões. Estabeleço quatro recortes poéticos que abrangem a produção das obras apresentadas durante o período de 1999 a 2016, correspondentes aos materiais, procedimentos e intenções.

Nas seções anteriores foi apresentada a genealogia do processo criativo do termo areiagravuras. Os questionamentos sobre a reprodutibilidade da gravura que puseram em evidência acepções específicas sobre o ato de imprimir: do ato estético de queimar uma gravura até a ação do fogo se tornar o gravador-impressor e a areia o suporte e memória dos tempos da imagem. Também foi mostrado um panorama das obras instauradas a partir da simbiose palavra-matéria, isto é, a palavra sendo usada como recurso plástico-visual e ao mesmo tempo conceitual. Relação essa que fez do binômio ausente/presente o agente desencadeador da série das areiagravuras. Cabe nesta seção, portanto, fazer uma explanação sobre as obras resultantes do douramento e das experiências monistas, que se realizaram concomitantemente com as demais poéticas.

2.3.1 DOURAMENTO: POR UMA INVERSÃO DE VALORES

Ao utilizar a técnica do douramento revestindo as superfícies dos objetos, o propósito foi destacar a condição destes objetos como algo de valor, mas que não eram reconhecidos como valiosos: as relações históricas intrínsecas a estes que são esquecidas; a imperceptibilidade destes diante do público; a dessacralização deles pela sua estetização; ou a profanação das suas aplicações.

Fica claro que não se trata de um recurso meramente pictórico, mas um meio de evocar as qualidades do ouro como metal de transformação, do mais alto teor simbólico, aquele cultuado pelos alquimistas. As transformações dos objetos, em consequência, convidam o espectador à transformação do seu olhar diante deles, um certo deslocamento de função pela forma de apresentação enquanto obra de arte. Para discorrer sobre a natureza desta estratégia, destacarei quatro trabalhos para uma análise atualizada: a) *Fontes e Springs*; b) *Os trezentos porquinhos*; e c) *Do barro da terra do ouro*.

a) O ouro das fontes: *Fontes e Springs*

O encontro com o tema das fontes se deu por ocasião de uma pesquisa efetuada no livro de Tombo do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural-IPAC, Bahia, para realizar uma intervenção urbana que chamasse atenção ao abandono do patrimônio histórico-arquitetônico da cidade de Salvador. A Fonte do Baluarte¹⁸ foi o objeto principal para desenvolver essa ação. Situada na ladeira da Água Brusca, ela está cravada ao lado da encosta no nível abaixo da ladeira, o que a torna quase imperceptível se não fosse seu frontão ricamente ornado com motivos barrocos e que

¹⁸Fonte do Baluarte: “Parte da fonte ficou abaixo do nível da rua após as obras de alargamento e elevação da ladeira da Água Brusca. O sistema de captação, com galerias horizontais que penetram o lençol freático, é semelhante ao de outras fontes da cidade. O ingresso controlado por portas faz supor que era uma fonte privada, o que justifica a falta de registros de sua existência”. Em crônicas antigas. O frontão barroco de volutas é semelhante ao de igrejas do século XVIII. O nome deriva da localização próxima a uma fortaleza. Disponível em <http://www.bahia.com.br/atracao/fonte-do-baluarte/>. Acesso: 26/04/2017. Ver também em: http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/images/stories/SitiosHistoricos/fonte_publica%20_chafariz/2011/baluarte.pdf. Acesso em: 26/04/2017.

se sobressai do nível da rua.

Fonte do Baluarte: Crônica do Silêncio foi o título da proposta de intervenção urbana para o *Projeto Arte Cidade Salvador*, que consistiu em forrar parte da pista, da calçada e das paredes no entorno da Fonte do Baluarte com cartazes de xerocópias em p/b da imagem de sua fachada, perfazendo uma área total de 100 m². O monumento, “mutilado e situado à um nível inferior à rua, devido às obras de alargamento e elevação da ‘grade’ da ladeira” (FONTE DO BALUARTE, 2017)¹⁹, seria evocado para uma reflexão maior sobre seu silêncio, seu descaso e sua importância enquanto monumento histórico.

A perpetuação de uma condição de silêncio do próprio monumento seria evocada, pois os dados cronológicos do histórico arquitetônico da Fonte do Baluarte não foram levantados precisamente até hoje; segundo o Inventário de Proteção ao Acervo Cultural, “nem mesmo os primeiros cronistas, Vilhena e Domingos José Antônio Rebelo - aqueles que se ocuparam em documentar especificamente as fontes públicas, se referiram a ela” (FONTE DO BALUARTE, 2017) na época do cadastramento das fontes existentes em Salvador, deixando incógnitas sobre a data de construção, autoria. Contudo, o projeto de intervenção não se realizou. O material coletado foi guardado – fotografias da fonte e mapas de localização copiados do livro de tombo do IPAC.

¹⁹ Disponível em: <http://www.bahia.com.br/atracao/fonte-do-baluarte>

Figura 20: Fachada da Fonte do Baluarte em estado de ruínas.



Fonte iconográfica:
<http://dimitriganzelevitch.blogspot.com.br/2016/01/memoria-da-agua.html>

Figura 21: *Fontes*, instalação; impressão fotográfica, torneiras de filtro folheadas a ouro, 2006. Galeria Solar Ferrão, Salvador – BA.



Fotografia Tónico Portela.

Em 2002, o material coletado das sete fontes cadastradas no livro de tomo do IPAC foi retomado para criar a obra *Fontes* (Figuras 21 e 22). Os mapas de localização dessas fontes foram digitalizados e retrabalhados com um programa de imagem, gerando novas imagens, com um retângulo vermelho sobre o ponto de localização e o nome de cada fonte. A instalação consistiu de sete fotografias em caixas de madeira e vidro e torneiras de filtro folheadas a ouro.

Figura 22: À esquerda, mapa da fonte com a mancha vermelha; à direita, detalhe da torneira.



Fotografia Tonico Portela.

Numa abordagem histórico-patrimonial, a poética da obra foi desenvolvida a partir de um apelo para um outro olhar sobre a situação das fontes, que, embora fossem tombadas como patrimônio cultural da Bahia, estavam, e ainda continuam, em ruínas, em abandono total. Daí a estratégia do douramento intervir como veículo de valorização destes monumentos, e sobretudo chamar atenção para o descaso para a água que ainda brota em algumas delas.

A crônica do silêncio das fontes se manifestou nas torneiras de onde não saia água; na invisibilidade de suas edificações sendo devoradas pelo tempo; nas caixas de madeira e vidro que resguardavam esses mapas-imagens como relíquias, imagens-objeto da memória patrimonial. Assim, a apropriação destas referências tem o intuito de restituir o valor devido destas fontes e da água, no contexto urbanístico e ecológico.

Pretendeu-se com esta ação, ativar esse silêncio pelo olhar das condições reais destes monumentos, esquecidos de sua condição e função arquitetônicas, como uma manobra estética e ética sobre nossos valores de tradição, um ponto de (con)tradição à sua existência inexistente.

Despertados pelas fontes esquecidas, também percebe-se a recorrência de procedimentos utilizados em outras proposições artísticas que se repetem ao longo do curso criativo, como a palavra imagem; a utilização de dispositivos relativos à reprodução da imagem, no caso xerocópia digitalizada e impressa em papel fotográfico; o uso da serialização de objetos oriundos da indústria de reprodução, no caso as torneiras. Isto é, um conjunto de operações organizadas e coordenadas pelos meios de reprodutibilidade técnica da imagem e de objetos, associado ao douramento das coisas e ao deslocamento destes objetos de sua função original para o território artístico.

Seguindo a mesma temática, a instalação *Springs*²⁰ (Figura 23) foi apresentada no Salão da Bahia 2009-2010, promovido pelo Museu de Arte da Bahia, como resultado de uma ressignificação das referências das fontes, desde o título em inglês, designando tanto fonte de água como primavera, uma estação do ano caracterizada pela fertilidade das espécies, como a inclusão de fontes que não constavam no livro de tombo do IPAC²¹.

Composta de torneiras de jardim de cobre/latão folheadas a ouro e de plotagem dos nomes das fontes em vinil adesivo, a instalação ocupou uma área de aproximadamente onze metros quadrados da parede principal da capela (uma das salas de exposição do MAM-BA), de maneira a sugerir suas correspondentes localizações na cartografia da cidade. Em complemento, criou-se uma ambientação sonora feita dos registros de áudio capturados diretamente dos locais das fontes.

²⁰Obra que faz parte do acervo do MAM-BA, adquirida através do prêmio de residência artística auferido ao artista naquela ocasião.

²¹ Na época acrescentei referências de mais seis fontes, perfazendo um total de treze. Hoje, a situação está diferente, já que a Fundação Gregório de Matos disponibiliza em seu site uma relação de fontes e chafarizes, totalizando dezenove fontes e seis chafarizes.

Figura 23: *Springs*, instalação; torneiras de latão folheadas a ouro, plotagem sobre vinil, 2009-2010. Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador – BA; visão geral e detalhes das torneiras.



Fotografia Tonico Portela.

Muganga, Rampa, Mercado, Pedras, Pedreiras, São Pedro, Santo Antonio, Baluarte, Chega Negro, Gabriel, Gravatá, Queimado, Taboão (dos Padres) e Tororó estavam em diferentes situações de sobrevivência e a visita à cada uma delas tornou-se uma aventura, ora por não as encontrar conforme o mapa, ora porque os locais ofereciam risco. O resultado desta incursão foi uma compilação de sons de água escoando, de ruídos ambientes e falas de transeuntes, os quais proporcionaram uma ambiência particular à obra, ou melhor, um contraste entre a leveza dos elementos visuais e os sons ásperos da ambientação.

b) Fábula Reproduzida: *Os trezentos porquinhos*

A instalação *Os 300 porquinhos*²² é uma ironia à história dos três porquinhos em que os três irmãos Prático, Heitor e Cícero decidem deixar a casa da mãe para morarem sozinhos, cada um em sua própria casa. Moral que prevalece o esforço, a dedicação ao trabalho e o uso da criatividade para fazer escolhas que atendam a

²² Esta obra foi apresentada no X Salão da Bahia, promovido pelo Museu de Arte da Bahia, em 05/12/2003 a 29/02/2004.

necessidade das circunstâncias.

Figura 24: *Os 300 porquinhos*, instalação, 2003.



Fotografia Tônico Portela.

A pertinência da história ao contexto desta proposição reside na condição em que a obra foi construída. Muitas horas de labor foram necessárias para dourar trezentos cofrinhos de cerâmica, em um prazo curto de tempo, entre a seleção do projeto e sua apresentação no 14º Salão da Bahia, promovido pelo Museu de Arte da Bahia, 2007-2008. Com ajuda de um grupo de amigos, foram realizados os procedimentos de limpeza, preparação de superfície, aplicação de mordente e douramento.

Passada a etapa do douramento, foi feito o projeto de montagem da obra, em que consistia a fixação das peças de cerâmica na parede em forma triangular e ao mesmo tempo dar impressão de que os porquinhos se apoiavam uns nos outros, sem que o recurso de fixação ficasse aparente. Quando ainda na fase projetual, imaginou-se a disposição dos cofrinhos empilhados e equilibrando-se uns sobre os outros, proposta que se inviabilizou porque a carga de peso do empilhamento causava desmoronamento das peças. Chegou-se finalmente ao desenho piramidal, em que as peças foram dispostas em linhas, em quantidade decrescente, da base ao topo da pirâmide. A solução foi encontrada depois de muitas tentativas e erros, o que gerou tensão até o momento de sua instalação final. A ironia foi exatamente ter trabalhado exaustivamente, mais do que o esperado, para realizar algo que aparentou ser

simples e de rápida execução.

O cofrinho de cerâmica em forma de porquinho é um objeto usado para guardar moedas com objetivo de juntar dinheiro, sendo quebrado assim que fica cheio. Mas o sentido de guardar foi invertido nessa instalação, aproximando-se do guardar do poema de Antonio Cícero:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela ... (CÍCERO, 2017)²³

Os cofrinhos não serviram para guardar coisa alguma; estavam à mostra para serem fitados, contemplados, transformados em um daqueles signos talismânicos antigos. O dourado os iluminou por fora e em consequência seu reflexo cintilou em nosso interior; a grande figura triangular dourada nos impôs uma vigília permanente para reconhecer a origem daqueles artefatos; destituídos de sua função, mas transformados em joias.

c) *'Muda o meu barro em teu ouro'*: pegadas douradas

Por último, traço alguns comentários sobre *Do Barro da Terra do Ouro*, uma instalação feita com fardos de argila que serviram de suporte para registros de pegadas.

²³ In.: Projeto Releituras, Arnaldo Nogueira Jr. Disponível em: <[Http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp](http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp)>. Acesso em: 12/06/2017.

Figura 25: *Muda o meu barro em Teu ouro*, instalação, 2004. Fardos de argila revestidos de dourado.



Fotografia Tónico Portela.

Em contraponto ao significado da palavra, os fardos de argila deixam de ser objetos mais ou menos volumosos e pesados, aquilo que é difícil ou duro de suportar. As formas do fardo originadas pelo ensacamento, foram preservadas e dispostas sobre uma base de madeira e revestidas de dourado gradativamente. As pegadas impressas sobre a argila perfizeram um trajeto modelado a partir de um incessante caminhar acompanhado pela invocação de um mantra. Assim, a manipulação de materiais se ritualizou através do canto devocional. Como a folha de ouro se espalhou sobre a argila, as ações artísticas se propagaram pela devoção. O gesto de imprimir celebrou o encontro do artístico com o sagrado, acreditando-se que, neste encontro, o divino nos transforma com sua luz e com sua riqueza infinita.

Percebe-se até aqui que o douramento tem se contextualizado como um recurso tanto técnico quanto conceitual. Para obter o efeito visual da técnica, leva-se em conta a natureza e particularidades de diversos materiais. Do ponto de vista conceitual, prevalece a força simbólica do ouro, ultrapassando a qualidade de cor por se estabelecer em uma ordem diferente da existência. O dourado utilizado para representar a ordem divina das coisas simula a realidade espiritual. Deve-se lembrar

sempre estas considerações simbólicas que o ouro invoca e transmite, assim tende-se a preservar e exaltar o simbolismo do ouro como uma luz espiritual radiante, sugestiva por elevar os objetos ao status do sagrado, ou pelo menos, qualificar a ação artística em um ato ritualístico.

2.4 A EXPERIÊNCIA EM NATUREZA-MORTA

Para encerrar as discussões em [Pré]Cursos, trago uma experiência que se tornou um marco para pensar na espiritualidade dentro do processo criativo, o vídeo arte *Natureza-Morta com Folha e Gotas de Orvalho*²⁴. Uma experiência audiovisual acerca do tema natureza-morta que se originou do olhar sobre um fenômeno espontâneo da natureza de umas pequenas gotas de orvalho sobre uma folha caída no chão.

Figura 26: *Natureza morta com gotas de orvalho*, vídeo, 2011. As legendas em latim e português rolam no rodapé da tela.



Frames do vídeo. Acervo pessoal do artista

Pensar sobre o que faz um artista, um curador ou um historiador de arte se ater ao gênero da natureza-morta na contemporaneidade, ou o porquê de as coisas inanimadas servirem como um tema para a pintura são motivações que lançaram a investigação ao campo da História da Arte para refletir filosófica e esteticamente sobre a natureza-morta, criando uma urdidura de aproximações e distanciamentos de fazeres e saberes, um campo de fricções. Em alguns temas da natureza-morta observa-se que os artistas arranjam/montam sua própria cena a ser retratada,

²⁴Este vídeo foi exibido na exposição *Imagem x Imagem*, promovida pelo Grupo de Pesquisa Arte Híbrida, coordenado por Maria Celeste Almeida Wanner e Eriel Araujo, na Escola de Belas Artes do Paraná, em 2011.

lançando mão de elementos simbólicos para expressarem suas ideias. Outras situações apontam caminhos distintos, onde os artistas pintam as cenas que lhes são apresentadas pelas circunstâncias. Mas os dois tipos exaltam na mesma intensidade a subjetividade de seus processos em um único propósito de comunicar-se através das imagens.

Por exemplo, quando uma natureza morta de Frans Snyder é confrontada com o *site específico Mina* de Rodrigo Braga, observa-se interesses próximos quando ambos artistas querem expressar um contexto social de sua época. Mas, testemunha-se interesses distintos de tempos distintos da imagem da natureza-morta. As naturezas-mortas de cenas de mercado, como as de Snyders, “reclamavam uma forma de expressão visual que revelasse a nova riqueza da produção agrícola da época” (PORTELA, 2013, p. 1274). Enquanto que, para a fotografia de Rodrigo Braga, se subjetiviza a relação do artista com os elementos da natureza, uma forte marca autobiográfica de sua relação com o mundo.

No gênero das cenas de floresta, se vê arranjos de composições quase que idílicas, onde os artistas representavam parcelas da natureza para revelar o universo microcômico da mesma; a exemplo das pinturas de Otto Marseus que “desenhou um habitat idealizado à maneira dos dioramas de história natural, ilustrações com efeitos a três dimensões” (SCHNEIDER, 2009, p.195), composta de animais e espécies vegetais de valor simbólico religioso.

Em busca de um alento, Rodrigo Braga volta à natureza para montar composições com frutas, flores e verduras para operar procedimentos instauradores de questionamentos de sua condição humana. Em suas palavras “reprocesso um pouco o meu passado, que se soma a impressões e sensações sobre o mundo com que interajo hoje, desenvolvendo imagens que são, em grande medida, um alento pessoal” (BRAGA, in. Catálogo XV Salão da Bahia, p. 90).

Rodrigo Braga monta a sua cena para ser fotografada, assim como Abrahan Mignon arranja seus elementos e personagens da fauna para pintar *Natureza-Morta com Esquilo e Pintassilgo*. Ambos apelam para o caráter efêmero dos seus elementos, misturando frutas, legumes e flores, porém se distanciam quanto às suas intenções, pois se para Rodrigo o que vale é o ciclo de vida condicionado à vida e à morte, o que

interessa para Abrahan Mignon é a atuação dual dos elementos compositivos para conotarem significados eucarísticos.

São tensões/fricções que vão se estabelecendo para dar corpo aos processos criativos, no momento em que a imagem é deflagrada; ela acontece, e assim opera-se com os recursos, técnicas, conceitos e materiais disponíveis naquele instante, percebendo as instâncias ou pulsares do processo criativo para dar a ver aquilo que for possível no instante da imagem.

A fotografia e o vídeo são meios que possibilitam explorar esses instantes como acontecimentos iminentes, que estão a ponto de acontecer, conduzindo o processo criativo da construção da imagem em devires contínuos. Pode-se manipular essas imagens dando-lhes novas feições, seja por interferências estéticas, seja desconstruindo o seu tempo de acontecimento.

Ao capturar imagens fotográficas e videográficas das folhas com gotas de orvalho buscou-se a “temporalidade, a variabilidade e o acaso como matéria das experiências cotidianas”, uma intencionalidade que se aproxima àquela das naturezas-mortas do período do Ilusionismo, mas que, particularmente, visou uma relação mais estreita com o tempo-presente, o agora-eterno da imagem, e não como um “estudo obsessivo dos objetos e de sua qualidade material, reproduzida às vezes com excessiva meticulosidade”(SCHNEIDER, 2009, p. 16), ou características de iluminação ou pictóricas, como faziam os artistas deste período.

Enquadrou-se a cena para ressignificá-la enquanto imagem em si. Esse instante foi registrado por fotografias e a filmagem de um pequeno trecho de aproximadamente dois segundos e meio de duração. A trilha sonora foi a *Sinfonia No. 3 (Symphonie of Sorroful Songs)*, de Henryk Gorecki (1933-2010). O canto da solista soprano remodela a imagem da folha e prolonga a cena; em dois momentos uma legenda passa no rodapé da imagem com duas frases em latim: *Omnia in mesura et numero et pondere disposuisti* – Ordenastes todas as coisas em medida, número e peso –, e *In Verbis In Herbis Et La (Pidibus Deus)* – Deus está nas palavras, nas plantas e nas pedras.

O formato de apresentação da imagem associada a legendas respeita os princípios ou conceitos de *pictura* e *subscriptio* utilizados em pinturas e gravuras

tradicionais das naturezas-mortas: no campo superior da imagem mostra-se a folha com gotas de orvalho – o campo da *pictura*, onde se observa uma composição que permanece imóvel diante da uma câmera em movimento; na parte inferior as sentenças rolam da esquerda para direita sobre uma tarja de fundo esbranquiçado – o *subscriptio*, os textos narrativos-alusivos.

A combinação de imagem, texto e música tem uma intenção: criar um enigma sobre os princípios divinos no plano manifesto. As frases funcionam como aforismas relacionados à uma reflexão de ordem ontológica das coisas, através das quais se estimula a pensar sobre a relação com os conceitos de harmonia e de onipresença.

O efeito de continuidade e prolongamento da cena foi dado pelo uso de câmera-lenta e repetição de uma mesma sequência de imagens. A intenção foi dramatizar um lamento por uma natureza em sentido dúbio: um estado de ser das coisas e o sentido de interioridade. Seria um ‘simbolismo disfarçado’ tal qual era nas pinturas de natureza-morta d’outrora? Como contar uma história para criar um sentido de totalidade a partir de um pequeno fragmento, um instante de acontecimento da imagem?

Trata-se de um desejo de colocar a imagem em fricção com o instante e a eternidade. A linguagem do vídeo se apresenta como uma metáfora de um relógio que contém o tempo da ação e o desloca no espaço-tempo da apresentação; o instante e a intuição são os ponteiros deste relógio. Encontro inspiração em Gaston Bachelard para pensar sobre o instante, já que o instante e a intuição são objetos de estudo de sua metafísica²⁵. Será possível dar continuidade a um ato de presença pelo uso de uma imagem? De que natureza-morta estou querendo falar? Como abordar sobre o campo sutil das coisas apenas pelos seus registros? “O que diz a arte a respeito do mundo em que vivemos? Será que ela revela algo sobre ele ou busca outros espaços, plurais e compósitos?”²⁶.

²⁵Em sua obra *A Intuição do Instante*, o autor faz uma análise minuciosa do entendimento dos conceitos de *duração*, *instante* e *momento*, a partir de uma história proposta por Gaston Roupinel intitulada “Siloë”. Sabemos que ele opera diversos saberes acerca da realidade e neste ensaio o autor debate sobre a *intuição* e o *instante*, contrapondo a metafísica de Roupinel à de Henri Bergson.

²⁶Questões da tese de Anne Cauquelin em *No Ângulo de Mundos Possíveis*, quando a autora discorre sobre a pluralidade dos mundos, a existência de mundos possíveis paralelos ao nosso mundo (terra e cosmo).

Pensar na possibilidade da criação artística como algo que se aproxima da criação de mundos ficcionais é bastante interessante, preferencialmente pensar que estes mundos ficcionais são aberturas/portais para refletir sobre os conceitos de realidade e irrealidade. A existência de mundos paralelos pode parecer ficcional, mas quando recorremos à metafísica algumas respostas afloram, mas também nos lança outras dúvidas. De fato:

É arrogante pensar que nosso pequeno planeta Terra é o único lugar habitado por vida inteligente. Existem muitos mundos como este, alguns mais altamente desenvolvidos e outros em etapas mais iniciais da evolução. O modo ordenado em que o universo funciona demonstra que está guiado por alguma forma de inteligência que impregna todas as coisas criadas²⁷. (YOGANANDA, 2014, p. 29)

O princípio de ordenação cósmica reflete diretamente no plano da matéria, e os acontecimentos são percebidos pela relatividade dos fenômenos, que por sua vez são apreendidos pelos órgãos dos sentidos. Para qualificar as experiências, depende-se dos sentidos para processar as informações. Ao mesmo tempo, pelos sentidos, a experiência se torna qualidade de 'primeiridade'²⁸, como definem os semióticos, na qual designa "a qualidade de ver o que está diante nossos olhos, tal qual como se apresenta sem qualquer interpretação" (IBRI apud WANNER, 2010, p. 30).

Em contraponto ao pensamento filosófico ocidental, em que a matéria (mundo fenomênico) é a única fonte da experiência, o pensamento filosófico no Bhagavad Gita promulga que o mundo que vivemos é uma ilusão, pois "o mundo material é, ao mesmo tempo real e irreal, pois embora ele exista ele é temporário" (DUARTE, p. 28)²⁹, transitório, feito de energia material (ou *prakriti*) que é eterna, "mas assume uma

²⁷Trecho extraído da palestra realizada por Paramahnasa Yogananda intitulada Un Mundo de Entretenimiento Cósmico, em 1945, Hollywood, Califórnia. In.: YOGANANDA, Paramahansa. Jornada para a Auto Realização. Los Angeles, California: Self-Realization Fellowship, 2014.

²⁸ "Perceber algo não requer apenas ver, mas estar diante de algo que se apresenta como um todo, que deve ser apreendido através de todos os sentidos, tanto do sensorial como do cognitivo. Assim é que a filosofia peirciana entende a realidade fenomenológica, ou seja, o real é tudo aquilo que se exterioriza, que aparece e se coloca à experiência, por meio de três categorias denominadas de *primeiridade, segundidade e terceiridade*" (WANNER, 2010, p. 28-29).

²⁹ Rogério Duarte, tradutor do sânscrito e autor do texto introdutório e notas do *Bhagavad Guita: Canção do Divino Mestre* nos apresenta um resumo filosófico da *Bhagavad Gita*. A *Gita* é um capítulo do épico *Mahabaratha*, cujo tema central é "a relação existencial da entidade viva individual com o mundo fenomenal e com Deus". Nos deparamos com o paradoxo do real e irreal, do eterno e transitório, do

infinidade de formas transitórias que são como reflexos mais ou menos distorcidos do mundo espiritual” (DUARTE, p. 28).

*Maya*³⁰, a ilusão, é a criação divina na Terra para que essas formas transitórias encarnadas vivam a ‘mágica medição’ de passado, presente e futuro. A *lila* de Deus, ou jogo da criação cósmica, é interpretada como uma etapa de evolução para se perceber que o que se vê como real, não passa de uma projeção cósmica divina, projeção essa condicionada pelo tempo, mas que, enquanto forma encarnada, a alma pode despertar deste sonho cósmico, pois enfatiza-se a predominância do Eterno e Imutável sobre o transitório e aparente.

Arrisca-se dizer que *Natureza Morta com folha e gotas de orvalho* representa um mundo fictício/ficcional que se apresentou diante de mim para que eu possa estar presente e me questionar sobre minha própria existência. Como linguagem, o vídeo permitiu metaforizar a *lila* de Deus dentro deste questionamento. Particularmente acredito que, ao ter me deparado com a imagem da folha com as gotas de orvalho, vivenciei um daqueles momentos de ‘presença’, tornando as gotas de orvalho sobre uma folha um veículo de continuidade, uma “observação sensível à contemplação de Deus”, como diria Paulo de Tarso³¹. Uma tentativa de tornar aquele ato uno em um sempre-presente.

O processo criativo torna-se instigante porque se constrói a partir de tensões conceituais e operacionais; durante o fazer, surgem dúvidas teóricas e buscam-se referências para sedimentar nosso ideário; ao mesmo tempo os procedimentos técnicos tornam o processo imprevisto, tornando as ideias em processos de fluxo. Tensões estimulam e transformam o trabalho sempre em novas concepções, que por sua vez se materializam e se expõem através de instrumentos e suportes imprevisíveis. A intensidade e a correspondência que estabeleci comigo mesmo

jogo da criação, temas filosóficos que são discutidos há milhares de anos pelas correntes orientais: hinduísmo, budismo, taoísmo e vedânta.

³⁰ “Maya é o princípio da relatividade, da inversão, do contraste, da dualidade, dos pares de opostos; [...] A palavra sânscrita *maya* significa ‘o mediador’; é o poder mágico na criação por meio do qual aparentemente se apresentam limitações e divisões no Imensurável e Indivisível. *Maya* é a própria natureza – os mundos fenomênicos em constante fluxo transicional, como antítese da Imutabilidade Divina. [...] é o próprio véu de transitoriedade presente na Natureza, o incessante devir da criação; o véu que cada homem precisa levantar a fim de ver, por trás dele, o Criador, o sempre Imutável, a Realidade eterna” (YOGANANDA, 2014, p. 431).

³¹ Paulo de Tarso citado no Prefácio do livro *A Intuição do Instante*, de Gaston Bachelard, p. 8.

naquele *momentum* das gotas de orvalho são inexplicáveis e nem sei se a proposição deste vídeo consegue interpretar a dimensão desta experiência.



3 PRESSUPOSTOS DA POÉTICA: IMPRESSÕES, MONISMO E ESPIRITUALIDADE

Em apologia ao título da tese, *Impressões Monistas*: construindo percursos entre arte e espiritualidade, este capítulo versa sobre algumas referências-pressupostos que instauraram a poética no atual ciclo criativo, o estado-da-arte da pesquisa. Assim, faz-se necessário apresentar as acepções de impressão, monismo e espiritualidade que estão diretamente relacionadas com o contexto desta investigação.

É importante esclarecer de antemão que o foco da investigação está na relação da impressão (técnica e poética) com a espiritualidade no processo criativo e como teóricos e artistas contribuem para ampliar os sentidos da poética em curso. Ou seja, lança-se mão de possíveis correspondências entre obras de outros artistas e suas ideais, assim como se recolhe reflexões de teóricos que têm se debruçado sobre essa temática na arte contemporânea. Talvez essas correspondências sejam lentes através das quais se desenvolva uma visão de arte pautada na espiritualidade, espectros da visão de mundo e de totalidade.

Partindo-se das abordagens de Georges Didi-Huberman (1997) sobre a impressão, somam-se a elas o monismo do ativista quântico Amiti Goswami, em que a consciência é a substância da criação, argumentação que tem subsidiado algumas interpretações de mundo; as delineações de John Dewey e Jorge Larrosa Bondía que embasam a construção crítica, ética e estética da prática artística sob o viés da experiência; e algumas publicações recentes de Rina Arya, James Elkins e Aaron Rose para dialogar com concepções do espiritual na arte contemporânea. Ora estimulando o fazer artístico, ora dando embasamento teórico às reflexões decorrentes do processo criativo e da exposição das obras.

A presente pesquisa se desenvolve a partir do próprio processo criativo – de um conjunto de obras recém-apresentadas – que reúne e analisa outros trabalhos teóricos, visando dimensionar o objeto de estudo no âmbito da criação artística, ao confrontar ou inter-relacionar aspectos teóricos que deem a ver as entrelinhas do percurso criativo, sem necessariamente tornar-se inferência ou um corolário

estritamente teórico da tese, tão próprio da ciência. É o conhecido exercício de aproximações e distanciamentos próprios da pesquisa em artes. O que significa aproximar o conceito impressões ao princípio do monismo idealista e como isso se repercutirá no âmbito da construção de uma poética e nas impressões contemporâneas, ou que lugar é esse que fica entre a arte e a espiritualidade são estímulos da investigação que serão comentados a seguir (mas não necessariamente respondidos).

3.1 IMPRESSÕES: POLISSEMIA SEMÂNTICA E POÉTICA

Enquanto conceito ou princípio teórico, apresentamos duas aproximações das impressões que têm conduzido a produção artística durante os últimos tempos. Uma se refere às diferentes acepções que o vocábulo oferece no dicionário, os quais se tornam conceitos operacionais do fazer artístico. Em complemento, o texto curatorial da exposição *L'Empreinte*, de autoria de Georges Didi-Huberman (1997), deflagra a polissemia de poéticas e conceitos oriundos das obras (e dos processos criativos de artistas ali expostos), a qual tem alimentado o processo criativo pela multiplicidade de abordagens conceituais e pela diversidade de técnicas, procedimentos e formas de apresentação das obras; e sobretudo por defender o ponto de vista da atemporalidade do gesto de imprimir na construção de imagens na história da humanidade; é por isso uma técnica que merece ser revisada como protagonista da própria história das técnicas artísticas.

Os seguintes significados, definições e acepções são encontrados em verbetes enciclopédicos:

[Do lat. *Impressione*]. S.F. 1. Ato ou efeito de imprimir (-se). 2. Encontro ou contato de um corpo com o outro. [...] 3. Marca ou sinal deixado pela pressão de um corpo sobre outro. [...] 4. Estado físico ou psicológico resultante da atuação de elementos ou situações exteriores sobre os órgãos dos sentidos, por intermédio deles ou sobre a mente: sensação. [...] 5. Influência que um ser, um acontecimento ou uma situação exerce em alguém, repercutindo-lhe no ânimo, no moral, no humor, etc. [...] 6. Opinião mais ou menos vaga, sem maior fundamento; noção, ideia. [...] 8. Art. Gráf. Arte ou processo de fixar texto ou imagem em papel, cartão, etc., para multiplicação, mediante pressão de elementos moldados, gravados ou fotografados e em relevo, a entalhe ou

em plano, adaptados a prensas de diferentes sistemas de pressão e entintamento, ou sem entintamento, etc. (FERREIRA, 2010, p. 1.133)

Começa com uma definição da instância da ação de imprimir em si, gesto que é recorrente na realização de qualquer trabalho, e por isso ele supera a intenção de usá-lo como justificativa teórica na atual investigação, porquanto imprimir é o cerne de todos os processos artísticos, (como pode-se testemunhar no capítulo Pré-Cursos), a exemplo o Livro de Artista *Receitas do Papalagui* (Figuras 14 e 15) e a série dos *ausentes-presentes* (Figuras 9 e 13), como palavra-matéria e rastro indelével.

A segunda e a terceira definições dizem respeito à espessura matéria que o ato de imprimir implica, seja pela ação de atrito de corpos, seja pelo vestígio que esta atuação deixa, como: rastros, sinais, índices. No encontro ou contato de um corpo sobre outro atuam-se forças do marcar, riscar, pressionar, moldar-desmoldar, o que Didi-Huberman (1997) denomina de semelhança por contato, o registro direto do corpo ou instrumentos sobre os materiais. O mesmo a dizer sobre as marcas, sinais e indícios deixados por estes registros.

Nota-se a manifestação destas ações, por exemplo, nas obras realizadas com fogo ausentes E presentes – nas duas versões, com bandejas de aço galvanizado (Figura 16) e com bateias (Figuras 17,18) – e *Um PRESENTE ausente* (Figura 12), em que o rastro sobre a areia compõe a visualidade das propostas, explorando a riqueza plástica conjuntamente com o significado sintático do vestígio de fumo sobre a areia, matérias que ganham novos significados, imagens que remetem à semelhança dos agentes, o índice.

Na sequência de definições do vocábulo, entra-se na sutilidade do imprimir, isto é, nas suas propriedades psicometais, tanto referente a situações que podem ser vividas, quanto influenciar ou ser influenciado por essas situações ou por pessoas; em ambos os casos se operam as tomadas de decisão ou escolhas. Ter ou constituir impressões sobre as coisas e as pessoas para dar seguimento ao desenvolvimento interior, intelectual e espiritual.

Figura 27: *Receitas do Papalagui*, objeto; a esquerda técnica mista com cânfora sobre chapa galvanizada; a direita monotipia sobre chapa galvanizada.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

Os temas trabalhados nos ciclos criativos anteriores, como ausência-presença, instante da imagem, arquétipo e o sagrado na arte, demonstram o interesse por abordagens teóricas mais subjetivas, criando-se uma relação arte-vida imbricada com o artista e com o fruidor. Ouve-se ecos da artista Lygia Clark em sua proposição *Caminhando* (1964), em que proclama singularidade e expressividade através da experiência em arte, pois “[...] o único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato” (CLARK, 1980, p. 26), tanto para o artista como para o fruidor. Um ato em que a “arte torna-se o exercício espiritual da liberdade. O acontecimento da liberdade é também a realização da arte” (PEDROSA In. CLARK, 1980, p.28). Assim, tanto o artista como o fruidor são convidados a criar [...]

[...] sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo. Este desenvolvimento é extremamente importante, pois diametralmente oposto à despersonalização – que é um dos traços de nosso tempo. [...] Através dela o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira e nem saiba. (CLARK, 1998, p. 28)

Nessa tendência, coloca-se o ato de criar diretamente ligado com o de viver (OSTROWER, 1987, p. 12), de tal forma que os níveis individual e cultural do processo

criativo formam um todo coeso com a condição humana, de ser consciente, ser sensível e ser cultural, que para Ostrower (1987, p. 12), representam aberturas ao mundo, à própria condição de vida, ou seja, “todas as formas vivas têm que estar ‘abertas’ ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem; têm que poder receber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que se processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia” (OSTROWER, 1987, p. 12).

Ostrower (1987, p.16-18) salienta que o ser sensível é aquele relacionado aos processos intuitivos e perceptivos, as sensações internas conscientes ou inconscientes e à elaboração mais mental destas sensações de forma organizada. Para o ser cultural, as formas materiais e espirituais são experiências coletivas convidadas e transmitidas por vias simbólicas por um grupo de indivíduos em constante interação. A natureza do ser humano é de se interrogar, interpretar e traduzir fenômenos, gerando “possibilidades culturais” onde o “âmbito cultural transpõe o natural” (OSTROWER, 1987, p. 16).

No criar e dar forma a essas possibilidades culturais, adentra-se na particularidade do universo do fazer artístico, em que o manuseio de ferramentas, matérias e substâncias, técnicas e procedimentos permite traduzir essa bagagem cultural em imagens, que por sua vez serão expostas e reinterpretadas pelos fruidores.

Pode-se, então, tratar do sentido que a palavra ‘impressão’ tem na produção da cultura através dos tempos, onde se encontram os contextos que permitem a investigação se aprofundar nas experimentações na prática de ateliê, para por em evidência a situação das ‘impressões’ na cena cultural e da arte contemporânea. De um lado, promovendo o processo criativo em diálogo permanente com outros artistas, de outro, fomentando a criação de obras que venham extrapolar o sentido multiplicador-reprodutor das artes gráficas e destacar a gravura (ou algumas técnicas tradicionais de impressão) como meio de possíveis combinações com outras categorias como instalação, objeto e performance.

Figura 28: *Calendário de quantas vezes terei que dizer...até ouvir Sua voz*; objeto, gravuras tipográficas e garra de metal, 32,5x14,5 cm, 2012.



Fotografia Tónico Portela.

As múltiplas acepções fazem da impressão um tipo de jogo sintáxico-visual, em que as regras são elaboradas, na medida em que as experiências com os significados da palavra são vivenciadas. Jogo esse que para ser jogado exige uma flexibilidade e uma pluralidade de gestos tal qual é exigida em um processo criativo. É um jogo de reciprocidade com o substrato, o gesto e a marca, que encadeia o circuito operatório do imprimir.

Pelo viés da pluralidade, o esquema da Figura 29³² mostra como Didi-Huberman – historiador, crítico e curador de arte –, eleva a impressão ao status de “paradigma”, que em suas palavras:

Falar da impressão sob o ângulo de uma instituição da imagem, quer dizer que a impressão oferece, em geral, à noção de imagem, um modelo constitutivo, um paradigma, que ainda não é reconhecido, me parece, na completude de sua significação histórica, filosófica e antropológica³³. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 43)

³² Esquema desenvolvido em 2013 por Zinaldo Melo, ex-aluno da Universidade Federal da Bahia, na ocasião que lecionei a disciplina Tópicos Especiais em Artes Visuais IV: Impressões Contemporâneas.

³³ Tradução livre de: « Parler de l’empreinte sous l’angle d’une institution de l’image, c’est à dire que l’empreinte offre à la notion d’image en general un modele constitutif, un paradigme, qui n’est pas

Em sua resenha, Séverine Mathelin³⁴ comenta que Georges Didi-Huberman apresenta um complexo e intricado tratamento dado à impressão na forma de um ensaio apaixonante, em que cruza o tema com a arqueologia, a filosofia, a estética e a antropologia. Assim, o tema “está aquém e além da imagem, é uma matriz da imagem” (MATHELIN, 2012, § 21).

Em termos de combinações, observa-se a união de gravura-objeto em Calendário [...] (Figura 28), em que a palavra Deus impressa em tipografia sobre folhas de papel dourado se repete, formando um bloco preso por um clipe metálico. Logo abaixo, o título da obra se apresenta em forma de um pergaminho enrolado. Para colocar em questionamento o caráter de unicidade da gravura, além de atestar o apelo de uma técnica gráfica tradicional – a tipografia –, a proposta lança o artista para um campo temático também questionador, haja vista o deslocamento da técnica e da linguagem da gravura para um campo ampliado, ressignificada em um objeto artístico construído e articulado pela união dos polos serialidade-unicidade, ambos preceitos tão caros ao campo da gravura artística.

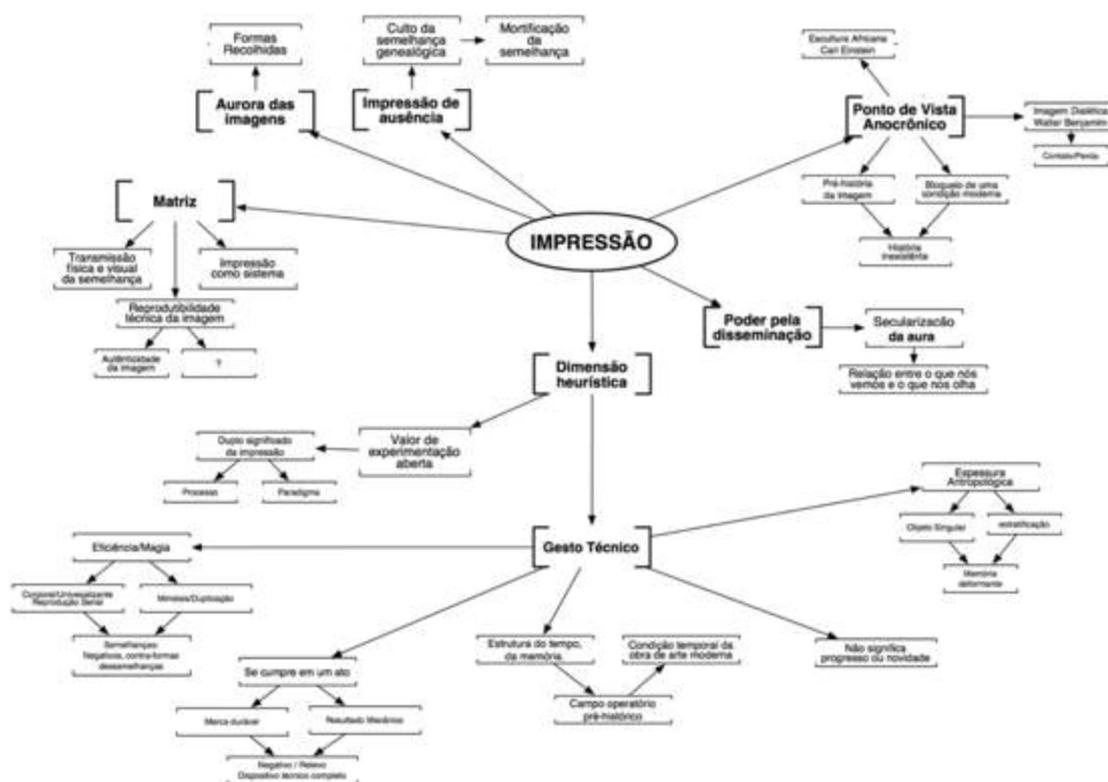
Eis por que Didi-Huberman a trata como “aurora das imagens”, um anúncio de uma imagem que não está clara ainda, está em seu devir; ao revolver as suas camadas de existência, desde a pré-história até à contemporaneidade, considera sua “espessura antropológica”; ao discutir sua dimensão heurística ou ao enfatizar a experiência do contato, a estabelece como marco fundamental para a solução de problemas técnicos e conceituais através de uma cadeia operatória de sinergias complexas devido a relação de diversos fatores, como “qualidades físicas e químicas dos materiais, as condições de sua extração e manipulação, a fabricação de utensílios *had hoc*, a divisão de trabalho e a noção de ateliê”³⁵ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 27).

encore reconnu, me semble-t-il, dans toute l’entendue de sa signification historique, philosophique et anthropologique. »

³⁴ Mathelin Séverine, « Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact », *Essaim* 2/2012 (n° 29), p. 173-176 URL : www.cairn.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm. DOI : 10.3917/ess.029.0173.

³⁵ «La notion de chaîne opératoire ne vise pas seulement à rendre compte de l’activité technique sous l’angle d’une synergie complexe qui met en relation un grand nombre de facteurs : les qualités physiques et chimiques des matériaux, les conditions de leur extraction et de leur manipulation » (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 27).

Figura 29: Esquema do capítulo introdutório do catálogo L'Empreinte, desenvolvido por Zinaldo Melo, egresso do curso de Artes Visuais da UFRB, na disciplina Impressões Contemporâneas (UFRB, 2014).



Nas palavras de Mathelin (2012), através de uma pesquisa abrangente, Georges Didi-Huberman manifesta a que ponto o tema pode alcançar:

A pesquisa abrangente do autor sobre a impressão mostra a que ponto o tema atravessa todas as épocas e todos os campos discursivos. Presente na arte desde a pré-história até a arte contemporânea, processo secreto ou reivindicado como paradigma, a impressão terá investido e abalado todas as áreas do conhecimento. Na religião como *imagos* romanos, os ex-votos, os santos sudários e as santas faces. Mas também em campos científicos como a anatomia, a geologia, a paleontologia, a botânica e a antropologia. (MATHELIN, 2012, § 2)³⁶

³⁶ Tradução livre de: « L'enquête exhaustive de l'auteur sur l'empreinte montre à quel point celle-ci traverse toutes les époques et tous les champs discursifs. Présente dans l'art depuis la préhistoire, jusqu'à l'art contemporain, procédé clandestin ou revendiqué comme paradigme, l'empreinte aura investi et bouleversé tous les domaines du savoir. Dans la religion avec les *imagos* romaines, les ex-voto, les saints suaires et les saintes faces. Mais aussi dans les champs scientifiques avec l'anatomie médicale, la géologie, la paléontologie, la botanique et l'anthropologie ».

Uma das abordagens mais influentes de Didi-Huberman no processo criativo é pensar e agir sobre o anacronismo desta linguagem (se é que pode ser classificada como tal) em que se destaca o valor de atemporalidade da impressão como expressão visual da condição humana, tornando-a um meio rico em recursos dos mais variados tipos e ‘espírito de cada tempo’, ao longo da história da humanidade. Isso fomenta o processo criativo de maneira a confrontar, ou melhor, estabelecer encontros de técnicas gráficas das mais ‘rudimentares’ com outras mais contemporâneas, assim como repensar a gravura através de outras aplicações, porquanto o interesse está em construir poéticas em que ela é o meio, e não o fim em si.

Mas, quando se fala do sentido rudimentar da impressão, não quer dizer ao pé da letra “rude, grosseiro, inculto (quando falamos de um objeto) ou não trabalhado (quando falamos de um sujeito ou de um ato). [...] a impressão não tem nada de ‘rudimentar’ ou de ‘primitivo’, no sentido usual destas palavras”, (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 25)³⁷. Fala-se aqui de uma sobrevivência extremamente primitiva; de sua eficácia que existe desde sua origem; de sua abertura à complexidade que é mantida até hoje, e que por tudo isso a torna atemporal, anacrônica. Para Didi-Huberman, imprimir produz um tecido de relações materiais para consagrar um objeto (imagem bi ou tridimensional) que engaja relações abstratas, nas mais variadas formas: mitos, fantasmas, conhecimento etc.

Nessa investida artística, os mais variados métodos de impressão gráfica são inclusos; os processos de reprodução por moldagem-desmoldagem; a repetição do gesto corporal do imprimir; a experimentação de suportes; o diálogo entre técnicas ‘rudimentares’ com tecnologias de ponta, em que o encontro com “a necessidade da técnica e do acaso do resultado sempre singular (*tuché e techné*) se mostra então de uma grande fecundidade”³⁸ (MATHELIN, 2012, §6).

³⁷ Tradução livre de: « L’Empreinte, un geste rudimentaire? Certainement pas, si l’on entend par “rudimentaire” ce que la langue latine entend dans l’adjectif rudis : brut, grossier, inculte, non travaillé (lorsqu’on parle d’un objet) ou non travaillant (lorsqu’on parle d’un sujet ou d’un acte)[...] l’empreinte n’a rien de « rudimentaire » ou de « primitif », au sens usuel de ces mots. » (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26)

³⁸ Tradução livre de: « La rencontre de la nécessité de la technique et du hasard du résultat toujours singulier (*tuché et techné*) se montre alors d’une grande fécondité ».

Em *Receitas do Papalagui*, essa fecundidade se manifesta de forma potencializada, quando técnicas tradicionais da gravura são utilizadas para dar a ver imagens para além da gravura, ao transformar a matriz em objeto ou ao aplicar diversas técnicas de reprodução da imagem para obter resultados, ao menos, inusitados. Nas duas páginas do livro de artista da Figura 31 se vê a utilização do método de transferência de imagem por toner: a impressão *laser* sobre papel, à direita e à esquerda o resultado da transferência.

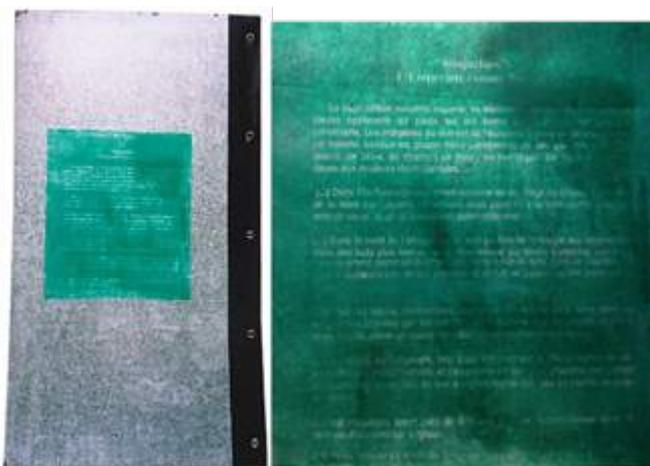
A definição de Jorge Jose Y Ortega³⁹ da palavra ‘conceito’ é a imagem-matriz confeccionada por impressão a *laser* sobre papel e depois transferida para o metal. Tanto a ‘matriz’ como a arte transferida se tornam novos códigos visuais no livro de artista. Ou seja, ambos, origem e resultado ressignificam o conceito de impressão ao se apresentarem como informação visual para que artista e fruidor possam chegar a suas conclusões.

A serigrafia foi uma outra técnica utilizada como recurso técnico-visual, em que todo os procedimentos de revelar com emulsão fotográfica seguiram à risca, desde a preparação da emulsão até a revelação do fotolito sobre a chapa de metal. Revelar tornou-se um conceito operatório, em que a citação de J. G. Freezer⁴⁰, sobre simpatias, deixou de ser um texto reservado de uma crença supersticiosa para se tornar imagem-revelada.

³⁹ Este conceito foi referenciado por Edith Derdyk, em sua obra *Formas de Pensar o Desenho. Desenvolvimento do grafismo infantil*, edição Scipione, 1989.

⁴⁰ O texto foi extraído da seção *Formas Auráticas: a impressão como poder*, do catálogo *L’Empreite* (DIDI-HUBERMAN, 1997). A citação nos traz um conjunto de crenças referentes ao aspecto mágico das impressões em distintas culturas, seu poder de realizar simpatias através das pegadas das pessoas. Por exemplo, ao abençoar as impressões de pegadas, abençoamos os pés daquele que deixou as marcas. Ver descrição completa das simpatias em FREEZER apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 50.

Figura 30: Receitas do Papalagui, livro de artista, 2001; emulsão fotográfica para serigrafia sobre chapa metálica. A direita detalhe da mancha gráfica



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

Figura 31: Receitas do Papalagui, livro de artista, 2001; páginas confeccionadas pelo processo de transferência de toner.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

Normalmente, este processo é aplicado na serigrafia sobre uma tela de náilon para reproduzir a imagem sobre diferentes suportes, um meio de serialização. Contudo, aplicada por monotipia, a mancha gráfica revelada pelo método de emulsão fotográfica converteu-se em imagem-obra (figura 32), conversão da reprodutibilidade em unicidade. Um certo tipo de poder outorgado à impressão como marca, indício, aqui contextualizada pela imagem produzida pela emulsão fotográfica, portanto imagem-obra-revelada.

3.1.1 O GESTO DA IMPRESSÃO: REFLEXÕES EM CURSO

Ao empregar o verbo imprimir, subentende-se uma forma produzida por pressão sobre alguma coisa. Esta marca conota a duração de um registro feito a partir de um gesto corporal, isto é, o corpo empreende força para gravar algo sobre uma superfície, deixando um sinal-imagem deste contato corpo-instrumento-superfície. Os meios de contato com o substrato podem ser partes do corpo, instrumentos cortantes ou produtos abrasivos. A ação resulta em algo, que Didi-Huberman (1997, p. 23)

qualifica como marca durável, uma conotação frequentemente dada ao resultado do gesto de imprimir:

O que quer que seja, a impressão supõe um suporte ou um substrato, um gesto que o afeta (em geral um gesto de pressão, ao menos um contato) e um resultado mecânico que é uma marca, em baixo ou alto relevo. Trata-se, pois, de um dispositivo técnico completo⁴¹. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 23)
[Tradução livre]

Contudo, apesar da espessura das reflexões e da sua controversa discussão a respeito do anacronismo da impressão (subentende-se da história da arte), o ponto de vista, ou melhor, as menções que têm alimentado o processo criativo são aquelas que tratam da polissemia do tema, e que oferecem um leque de referências de técnicas – e cruzamentos delas –, de obras e de procedimentos instauradores das poéticas em curso, independentemente do grau de sofisticação técnica.

Processos como os descritos nas sessões anteriores têm se convertido em gestos operatórios, ou seja, transformam o imprimir em poéticas visuais que mesclam técnicas, suportes, instrumentos e matérias, além de explorarem o gesto performático oriundo da operacionalização destas mesclas. São como premissas que colocam a percepção do processo artístico como um meio para refletir sobre si, dentro do agir-imprimir.

É o caso exposto na Figura 33, em que me aproprio da obra de Marcel Duchamp⁴² e a ressignifico em uma página do livro de artista *Receitas do Papalagui*. Usando a técnica calcográfica⁴³ de ponta seca, gravei as linhas pautadas e a partitura da música sobre a folha de metal galvanizado. Depois de entintadas, as incisões

⁴¹ «Quoi qu'il en soit, l'empreinte suppose un support ou substrat, un geste qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une marque, en creux ou en relief. Il s'agit donc d'un dispositif technique complet.» (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 23)

⁴² M. Duchamp, *Erratum Musical*, 1913. Nanquim sobre folha de papel pautado para música, 32 x 48cm, sucessão Alexina Duchamp. In.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p. 7. Catálogo

⁴³ “El término “calcografía”, que significa “grabar” o “esculpir”, se refiere al proceso por medio del cual se crea una imagen cincelandando, haciendo una mordedura o creando una incisión en la superficie de una plancha de metal. La impresión se produce rellenando las marcas y las líneas producidas con tinta con el fin de transferir la imagen a un papel húmedo. En la pieza, la imagen en cuestión aparecerá impresa al revés del diseño que aparecería en la plancha, y la tinta sobresaldrá de la superficie del papel. (HUGHES; VERNON-MORRIS, 2010, p. 14)

tornaram-se veículos para conter a tinta e dar destaque às palavras, às notas musicais e às linhas do pentagrama.

Figura 32: página do livro de artista Receitas do Papalagui.



Fotografia Rafael Portela Filho. Acervo pessoal do artista.

Houve uma insubordinação do uso da técnica de ponta seca ao gravar a arte sem seguir a regra de desenhá-la invertida, espelhada, pois não tinha a intenção de fabricar uma matriz, transferir a imagem, senão fazer da ‘matriz’ a obra, originada de uma apropriação da obra de outro artista, ressignificada pelo emprego de procedimentos técnicos e redimensionada em uma nova escala.

Do ponto de vista de despojamento técnico, a ponta seca é um dos meios mais “rudimentares”, em termos didi-hubermanianos, isto quer dizer que, mais fecundos e originais; a gravura em metal é um dos mais simples, e se caracteriza pela força do traço e das texturas formadas pelas ranhuras, em comparação às demais técnicas, como água-forte, água-tinta, *meso-tinta*, entre outras, as quais exigem um complexo conjunto de instrumentos, substâncias, equipamentos e procedimentos para a preparação da matriz. No entanto, explorar a riqueza plástica do substrato com suas ranhuras, marcas e riscos a tornam imagem singular, registro, memória.

3.1.1.1 RIO BOM: LATITUDE 06°20' S, LONGITUDE 39°18' W

Seguindo a vertente de “engajar relações abstratas na forma de fantasmas”, apresentamos um conjunto de impressões expostas na cidade de Igatu, Bahia, por ocasião da mostra *Um Pouso do Livro Caminhante nas Coisas Existentes de Marcos Zacariades em função do desejo*⁴⁴. Feitas de reprodução em látex, as imagens foram obtidas da prensão de texturas extraídas de lápides do cemitério; estas imagens chamadas de peles constroem uma abordagem fenomenológica a partir de qualquer coisa que faz do contato um resultado visual – contato no sentido de embate entre diferentes maneiras de assemelhar... um gesto de aderência, de prensão, retirada, captura da superfície de mármore talhada por incisões. Uma ação que desencadeia um paradoxo poético que quer dar vida ao que representa as vidas dos que se foram, daqueles representados pelas lápides.

As peles-gravuras tiveram como ponto de partida o nome da cidade⁴⁵ e sua localização espaço-temporal na história e na geografia do Brasil. Memória e morte dialogam entre si na instalação, estabelecendo relações entre um passado próspero, mas arrebatado da terra, e um presente esquecido, avivado por pedras amontoadas. A Vila, outrora auge da mineração, foi ressignificada pelas impressões vestigiais de lápides, como impressões cartográficas do esquecimento.

O látex serve de substância capturadora de texturas e, ao mesmo tempo, sacraliza a memória da Vila, retirando as impressões pela datação da vida daqueles que conviveram durante o período da mineração. As lápides, por sua vez, desempenham sua função matricial, donde as incisões são capturadas-arrancadas pelo látex gerando películas negativas, peles translúcidas em que se vê nitidamente os nomes e datas daqueles que nos deixaram. A impressão resulta não somente em

⁴⁴ Resultado parcial da disciplina Documentos de Percurso, PPGAV-EBA-UFBA, 2014, curadoria de Profa. Dra. Virgínia Gordilho, Galeria Arte e Memória, Igatu, Andaraí, Bahia. Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho é doutora pela ECA-Escola de Comunicação da USP-Universidade de São Paulo, Professora Associada III, Departamento I-História da Arte e Pintura, do Curso de Especialização em Arte Educação EBA/UFBA e do PPGAV-Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

⁴⁵ Nome de origem tupi, Igatu significa “água boa” (y= água, katu=bom), cidade que no século XIX, período do extrativismo do diamante, tinha população superior a 3.000 habitantes, hoje não chega a 400 habitantes; foi literalmente apagada do mapa, salvo pela exploração do turismo, que a inclui na rota de trilhas do ecoturismo.

uma reprodução, mas também nos oferece uma imagem alterada, desconstruída da sua origem. Desdobramentos e redobramentos dos duplos e das duplicidades da imagem.

A instalação se configura como uma constelação de elementos (Figura 35): três “peles” de látex (Figura 34); um desenho ampliado do mapa de arruamento de Igatu, sobre papel vegetal, colocado como fundo da pele maior; abaixo do desenho vemos duas colunas: à esquerda, um agrupamento de documentos impressos com os pontos de coordenadas do polígono de tombamento e os cálculos feitos para transformar os graus em minutos de cada coordenada; à direita, o mapa do Parque Nacional da Chapada Diamantina e abaixo o mapa geopolítico da Vila de Igatu, ao lado das duas peles-gravuras de lápides de jazigos perpétuos; e logo abaixo do desenho da esquerda inferior, uma etiqueta (tira) de fita de rotulador preta indicando “mapa de arruamento da vila de Igatu”.

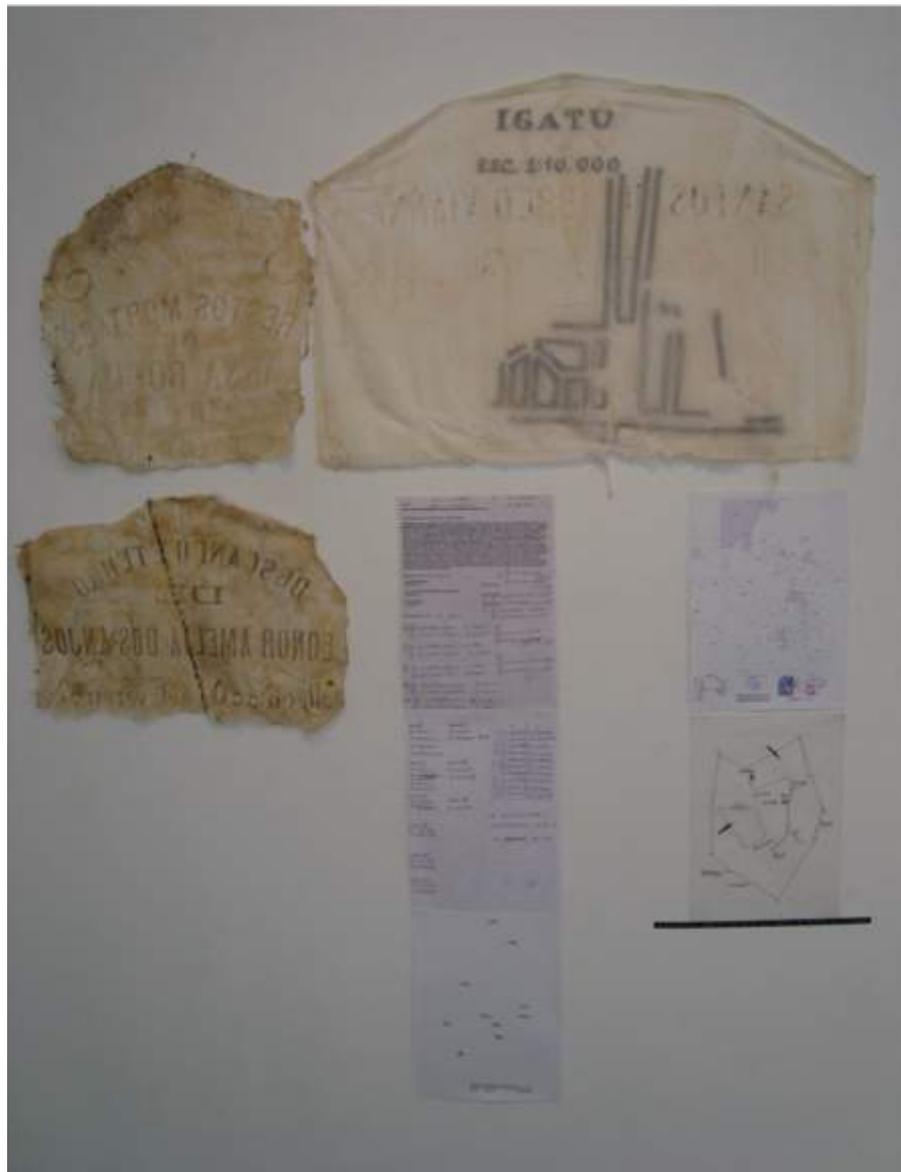
Figura 33: Detalhes das peles-gravuras de látex, 2016.



Fotografia Tónico Portela.

O processo de construção da obra leva a caminhos inesperados, pois alguns pressupostos norteadores se modificam, ou melhor, se redefinem no fazer, seja pela natureza dos materiais, seja pelas circunstâncias, o que deixa o artista diante da imprevisibilidade das impressões.

Figura 34: *Rio Bom* [...]. Instalação; látex, papel vegetal, desenhos, fita vinílica de rotulador, impressos em jato de tinta, 2014.



Fotografia Tônico Portela.

Como assinala Didi-Huberman (1997, p. 26) ocorre “uma grande abertura heurística que inclui o corolário de uma impureza processual relacionada a uma simultaneidade, em qualquer impressão, do acaso e da técnica” (Tradução livre)⁴⁶,

⁴⁶ Tradução livre de: « Sa grande ouverture heuristique comporte en fait le corollaire d'une impureté procédurale liée à la concomitance, dans toute empreinte, du hasard et de la technique ».

pois “[...] no gesto da impressão encontramos um princípio não orientado, uma abertura ao movimento incidente, mas também à possibilidade de resultados brilhantes e imprevistos; o caráter heteróclito dos materiais e das operações⁴⁷” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.26).

É no contato do látex com o substrato – lápide – que se identifica certa margem de indeterminação do gesto, uma vez que não se tem o menor controle do resultado: como o látex vai reagir com o contato com o mármore; quantas demãos são necessárias para dar espessura ideal à peça; qual será o grau de nitidez do texto capturado das lápides. Mas que, ao fim do processo, esse resultado se torna uma dobra a mais do percurso, e que assume importância na visibilidade da obra. Essa indeterminação [...]

[...] acontece no substrato (suporte), donde as menores modificações de texturas podem transformar completamente o resultado; ela está também no gesto de pressão, seu grau de força, seu ângulo de incidência (incisão) etc; ela está na incapacidade onde o artista se encontra em um momento de dominar o processo⁴⁸. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26)

Por um lado, existe essa incapacidade de dominar o processo, em que o artista se encontra tão submerso para encontrar soluções de ordem técnica, que lhe escapa acreditar que o processo é, em si, a obra, e que ela é o resultado possível daquele instante criativo, um todo num particular. Como ondas no mar que se fazem e se desfazem, voltando a ser oceano, os acasos surgem como ondas que, ao se desfazerem, se reintegram no oceano da obra em processo em um só corpo.

⁴⁷ A partir de uma análise antropológica para se compreender uma técnica artística numa dimensão da ciência do concreto, Didi-Huberman referencia a impressão a partir do pensamento de Levi-Strauss, o qual estabelece relações com a técnica de bricolagem e com a heurística dos procedimentos: “Toutes les caractéristiques que celui-ci reconnaît au bricolage se retrouvent dans le geste de l’empreinte : le principe non orienté du « ça peut servir » ; l’ouverture au « mouvement incident », au hasard technique, à la « absence de projet » ; mais aussi à la possibilité de « résultats brillants et imprévu » ; le caractère « hétéroclite » des matériaux et des opérations; mais aussi le désir qu’un seul geste soit « apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées » (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26).

⁴⁸ Tradução livre de: « [...] elle est dans le substrat, dont les moindres de modifications de texture peuvent transformer complètement le résultat; elle est dans le geste de pression, son degré de force, son angle d’incidence, etc.; elle est dans l’incapacité où se trouve l’artiste, à un moment, de maîtriser le processus » (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26).

3.1.1.2 O EQUILIBRISTA DAS IMPRESSÕES: DESAFIOS METODOLÓGICOS

Fruto de um exercício metodológico, foi lançada a proposta de pensar-imaginar a tese como um corpo. Uma experiência para levar a escrita para fora das convenções das regras acadêmicas, tomando como ponto de partida a construção de um corpo estruturante, na concepção aristotélica: um corpo “que tem extensão em qualquer direção [...] e que ‘é divisível em qualquer direção’” [...] (ABBAGNANO, 2012, p. 246).

Da mesma maneira que o verbete ‘imprimir’ denota polissemia, escrever sobre o corpo-tese através de analogias levaria a novas dimensões e grandezas das impressões, sobretudo à da poética do corpo como espaço da escrita. Uma maneira de modificar valores, enriquecer significados e integrar sistemas de correspondências mais articulados. Como um equilibrista, o artista se tornou um personagem que anda sobre uma corda-bamba e usa como maromba a própria impressão.

A reflexão originou-se de uma ação com uma lâmina de papel da Armênia como objeto performático; esse papel é comumente utilizado para purificar, desumidificar e perfumar o ambiente. O desafio para criar a ação foi utilizar um elemento qualquer que se relacionasse com o tema e o objeto de estudo da pesquisa. Escolhi o papel da armênia (Figura 36) como veículo da atuação, por ser uma espécie de ‘gravura’ com palavras impressas - PAPIER D’ARMENIE e assinatura da marca – para construir/desconstruir o meu papel de impressor-gravador-performer. E principalmente pelo fato do papel servir de veículo purificador de ambientes, qualidade que está diretamente relacionada com a temática da espiritualidade no processo criativo.

Figura 35: caderno de papel d’Armênia, capa e fundo.



Fotografia Tonico Portela.

Figura 36: caderno aberto; à esquerda, instruções de uso do papel; à direita, páginas do papel aromatizado.



Fotografia Tónico Portela.

Figura 37: demonstração da queima da tira de papel sanfonada, conforme instruções de uso.



Fotografia Tónico Portela.

Inicialmente, a lâmina de papel foi dobrada, conforme instruções na embalagem (Figura 37). Deu-se início à queima, que se assemelha à de um incenso (Figura 38). Enquanto caminhava pelo espaço entre as pessoas, segurava o papel que queimava e exalava seu aroma purificador-desumidificador, lendo em voz alta as propriedades e modo de uso do produto. O movimento durou até que o papel se desintegrasse completamente.

O texto-poema-reflexão resultado da ação intitulou-se *O Equilibrista das Impressões*, onde a palavra 'impressão' pôde ser lapidada, dissecada e subvertida de acordo com as vontades de quem escreve um poema para, assim, atingir seu principal fim: despertar diferentes sensações. Em versos livres que valem mais as imagens do

que a métrica, o poema escrito por analogias do vocábulo ‘impressão’ se desdobra-redobra em uma nova tessitura:

O Equilibrista das Impressões

Sempre um desafio... possibilidades, impedimentos, ideias: trabalhar o método pensando na tese como um corpo, do corpo que vive a tese e da tese que vive o corpo, e ainda a tese-corpo.

Respirações / apneias, contrações-tensões / relaxamentos, movimentos bruscos / movimentos estáticos, acelerações / lentidões. Práticas corporais. O corpo vive opostos e encontra um lugar-zona de presença. Eis que na dialética do gesto corporal, encontra-se a dialógica da experiência: troca de energias, presença do acontecimento em forma de tempo e espaço. Perceber o objeto, perceber-se objeto e perceber com o objeto são exercícios de flexibilidade, de soltura, de liberdade, de complexidade e de diálogos intensos. Na troca com o objeto, com o outro, com o objeto do outro, há limites! Há mais tensões, mas também há extensões, esgarçamentos, percepções antes freadas pelo pedal da razão...um salto quântico pensando-se pela intuição, ou melhor, deixando-se perceber-se pela intuição.

Gritos, silêncios, risadas, caricaturas, estranhamentos de corpos que ora não se tocam, mas se veem, ora não se veem, mas se tocam. A dinâmica é incerta e incerto é o processo que se encaminha para a livre expressão, sem freios, sem espelhos, com luz e calor⁴⁹.

Eis que me vejo equilibrista das impressões. Conceitos e práticas artísticas se mesclam ao movimento do/com corpo. O “Papel da Armênia” se lança como desafio de pensar neste corpo e nesta tese. Uma propriedade de tornar o espaço corpo – são, saudável, sadio; o corpo é ambiente desodorizado e ao mesmo tempo perfumado, purificado.

Na corda bamba, os braços carregam os pesos e contrapesos das impressões, eles são asas do equilíbrio. Na polissemia das impressões, me vejo em diferentes papéis: me alimento de roxo, me tramo em fios, me esforço com peso, me descubro cobrindo, distingo acendendo, sacralizo martirizando, reflito desespelhando, desvelo ampliando, localizo-me perdendo-me e purifico-me queimando.

Será que o equilibrista-artista-pesquisador se torna um só corpo, o corpo cósmico? O corpo unificado, que se vê tese e se vê alma? (Tonico Portela, 2016)

⁴⁹ Nesse trecho, faz-se alusão aos elementos-ações utilizados por outros colegas durante a vivência em Metodologia, assim como suas qualidades: a cor roxa, barbante, alteres, objeto coberto, caixa de fósforo, espelho, mapa etc.

3.2 MONISMO: REPERCUSSÕES E VISIBILIDADES

No viés da consciência, o monismo defendido por Amit Goswami torna-se um aporte importante para as reflexões sobre os ciclos criativos, haja vista sua compreensão científica-idealista de que a consciência é a substância-essência que permeia toda a criação, é una e chega “por meio de manifestações complementares [o que] constitui a unidade na diversidade” (GOSWAMI, 2008, p.71), integrando, assim, os conceitos de criatividade, espiritualidade, cultura e arte dentro da diversidade.

Propõe-se neste trabalho, reunir algumas considerações sobre o “monismo” em justaposição aos trabalhos das impressões, já que a teoria do idealismo monista defendida por Amit Goswami fundamenta transversalmente todo o processo da investigação.

Gilson Freire (2005), em seu artigo Breve História do Monismo, elucida a historicidade deste tema, uma vez que “as ideias unicistas sempre ventilaram as concepções humanas e são encontradas em todas as épocas do desenvolvimento de nossa história” (FREIRE, s/d, § 2). Tanto pela sua abordagem histórica quanto pelas referências conceituais, percebe-se que ambos os autores trazem pontos em comum sobre a discussão do tema. Enquanto Gilson Freire traz um foco mais histórico, Amit Goswami apresenta hipóteses para uma nova interpretação do monismo sob a luz da física quântica.

Ressalta-se que o projeto de pesquisa em curso visa, principalmente, analisar o processo criativo e, a partir dele, identificar as conexões teórico-conceituais imanentes. Não se pretende defender alguma tese relacionada a questões metafísicas, mas confirmar a importância destas questões no fazer artístico pessoal, o que implica numa tese em processos criativos que, por sua natureza, não se fecha em uma única verdade.

O monismo é definido em seu aspecto filosófico “como o substrato ideológico que apregoa a existência de uma substância única, subordinada a princípios também

unitários, na composição de tudo o que existe no universo”⁵⁰ (FREIRE, 2005). Em sua origem etimológica, a palavra monismo vem do grego *monás* “que designava, na filosofia pitagórica, toda complexidade que se faz um todo coeso” (FREIRE, 2005).

A designação desta substância única, dita como fundamental para a existência do mundo manifesto, vem sustentando diferentes acepções e modelos de monismo em ontológico, panteísta, metafísico, religioso, material, lógico, gnosiológico entre outros, que podem ser resumidos em duas grandes vertentes, diametralmente opostas: o monismo materialista e o idealista.

Basicamente, o monismo materialista reduz toda a existência à matéria e seus atributos, em que “a consciência humana nada mais seria do que o produto das ações e interações bioquímicas da massa neuronal (ideia também chamada epifenomenismo)” (FREIRE, 2005), tendo como seguidores Thomas Hobbes, Diderot, Paul Henri Dietrich, Pierre Maupertuis, Julien Offroy de la Mettrie, Karl Marx, Engels, Lênin e outros.

Porquanto, no monismo idealista quântico defendido por Goswami (2008, p. 69), temos uma ciência voltada à integração do espírito com a matéria, pelo seu postulado de que há um reino transcendente, arquetípico, de ideias, que dá origem aos fenômenos materiais e mentais, o que torna a consciência a realidade única e final. Ou seja, a consciência de perceber os mundos material (imane) e imaterial (transcendente) sem separatividade!

A consciência compreendida como unitiva, reaparece na literatura idealista de diversas culturas: “Uma amostragem de escritos místicos de culturas e tradições espirituais diferentes confirma a universalidade da experiência mística da unidade” (GOSWAMI, 2008, p. 73). Essas tradições espirituais deixaram como legado vários relatos sobre a experiência mística da unidade, as quais reconhecem essa experiência como porta para “uma transformação do ser que gera amor”. Catarina Adorna (mística cristã genovesa, século XV), Hui-Neng (China, século VI), Ibn al-Arabi (místico sufista do século XII), Moisés de Leon (século XIV), Padmasambhava (século VIII) dão testemunho dessa experiência “que só pode ser compreendida no mais profundo

⁵⁰ O artigo *Breve História do Monismo*, de autoria de Gilson Freire, integra a obra *Arquitetura Cósmica*, do mesmo autor, publicada pela Editora INEDE. Disponível em: <<http://www.gilsonfreire.med.br/index.php/ubaldianos/breve-historia-do-monismo>>.

estado de nossa própria consciência” (GOSWAMI, 2008, p. 75). Daí se dá a origem da filosofia idealista.

As noções básicas que permeiam o monismo idealista são comuns a diversas culturas desde tempos imemoriais. Tanto no oriente como no ocidente, estas ideias reaparecem em suas literaturas e têm despertado interesse em filósofos, pensadores e sábios. Freire (2005), por exemplo, comenta sobre a filosofia grega, em que momentos pré-socrático ou pós-clássico [...]

[...] o monismo já era uma aspiração dos principais pensadores, que buscavam compreender a diversidade de todas as coisas a partir de uma única causa primária. Interpretada às vezes como *physis*, a natureza formadora, *ápeiron*, a substância ilimitada, ou simplesmente o *arqué*, o princípio originário, todos procuravam representar o que seria essa substância fundamental, compondo o que os estudiosos da filosofia denominaram monismo corporalista. (FREIRE, 2005)

Sua historiografia acrescenta Tales, como aquele que disse que o ‘*arqué*’ era a água; Heráclito, para quem o fogo seria este ‘*arqué*’; Anaxímenes, que julgou ser o ar; Empédocles, quem renunciou o pluralismo, estabelecendo a “igualdade dos princípios dos quatro elementos, de cujas misturas se formava a multiplicidade do universo” (FREIRE, 2005); Xenófanos, Parmênides, Anaxágoras, todos eles defendendo a ideia de uma energia essencial que teria gerado tudo o que existe. Sem esquecer de Demócrito, quem concebeu que o universo é “formado por unidades simples, corpóreas, indivisíveis e descontínuas, os átomos” (FREIRE, 2005).

Curiosamente, Goswami (2008) faz um paralelo com a alegoria do Mito da Caverna de Platão, a qual ilustra os conceitos fundamentais do idealismo:

Nessa alegoria, os espetáculos de sombra são as manifestações imanentes e irrealis, na experiência humana, de realidades arquetípicas que pertencem a um mundo transcendente. Na verdade, a luz é a única realidade porquanto é tudo que vemos. No idealismo monista, a consciência é como a luz na caverna de Platão. (GOSWAMI, 2008, p.70)

Percebe-se que há uma correspondência alegórica entre o mito da caverna e a ciência materialista, onde acorrentados na ilusão mecanicista da realidade, só se vê as sombras das diminutas partículas de um mundo reduzido a fragmentos. É a visão da engrenagem newtoniana, onde cada parte faz a máquina da existência funcionar.

Visão essa que Descartes deu segmento, e que iria fundamentar a ciência moderna gerada pelo dualismo e perpetuada pelo pluralismo, cuja “análise reducionista fragmentou a realidade objetiva nas múltiplas e mais variadas expressões fenomênicas que, até o momento, se pôde produzir, muitas destituídas do mínimo senso crítico, por se fundamentar no vazio e no niilismo” (FREIRE, 2005).

Em contraponto ao progresso científico ocidental, ambos os autores fazem menção à discussão do tema em culturas milenares como a vedânta, a budista, a taoísta, a Cabala e o Cristianismo, apontando que subjaz em todas essas culturas o princípio de que “a consciência única nos chega por meio de manifestações complementares [e] essa descrição complementar constitui um aspecto importante da filosofia idealista” (GOSWAMI, 2008, p. 71)⁵¹.

Se por um lado, a filosofia realista proclama que a matéria é a única realidade, é através da experiência transcendental que o idealismo monista pode ser vivenciado. De acordo com Goswami (2008, p. 17) o materialismo científico tem comprometido a fé nos componentes espirituais da vida, e ao mesmo tempo não tem conseguido corresponder às intuições sobre o significado da vida. Por isso ele defende a ideia de um novo paradigma, já em curso, que “utilize uma visão unificadora do mundo que integre mente e espírito na ciência” (GOSWAMI, 2008, p.17). E esta pode ser aferida pela física quântica.

Como físico, ele se considera um ativista quântico, um propagador de uma ciência pautada na união entre materialidade e espiritualidade, lançando mão de ferramentas da pesquisa da física quântica de forma transdisciplinar para atestar a existência de uma substância essencial que permeia toda a manifestação, que é a consciência. Uma perspectiva inovadora para responder as questões que têm acompanhado toda a história da humanidade: Quem eu sou? De onde vim? O que

⁵¹ As palavras em sânscrito *nama*, que denota a transcendentalidade, e *rupa*, a imanência da forma, atuam sob a luz de Brahman, que fundamenta todo o ser, a própria consciência universal (GOSWAMI, 2008, p.70). De acordo com o autor, no budismo não é tão diferente: *Nirmanakaya* e *Sambhogakaya* correspondem à *nama* e *rupa*, onde *Dharmakaya* é a consciência única, só ela existe. No taoísmo, na figura do *ying* e *yang*, a área clara é o símbolo do masculino, o transcendente, e a escura do feminino, o imanente. São manifestações complementares, onde cada uma contém a outra. Na Cabala judaica, *Sefiroth* representa o transcendente e alma *de-peruda* (o mundo da separação), o imanente, duas ordens de realidade, onde através da “meditação mística tudo se revela como uno” (GOSWAMI, 2008, p.70). Céu e terra são conceitos conhecidos pelos cristãos para designar os reinos transcendentais e imanentes e o Rei dos reinos, aquele que a tudo transcende.

estou fazendo aqui? Para onde vou depois daqui? Uma visão que integra ciência, arte, filosofia e religião, os 'comos' e os 'porquês' da existência humana, o propósito externo e o propósito interno do ser humano.

Além disso, para o autor, a ideia de paradigma como descontinuidade molda a compreensão da verdade com o novo contexto. De forma distinta como se dá na ciência de maneira progressivista, onde as novas leis substituem as atuais, é nas artes que a validade do antigo jamais é posta em questão. Os artistas se apropriam de antigos paradigmas como meio de contextualizar os atuais, dando uma amplitude multidimensional da cultura, de maneira a expressar uma nova visão de mundo, ao mesmo tempo em que se debruçam sobre novos paradigmas para buscar respostas que os antigos não conseguem oferecer.

Em verdade, apresenta-se aqui a descoberta de novos significados de valor advindos da experiência com novos ou antigos paradigmas, e não verdades absolutas. Afinal de contas, “o novo paradigma deve então ser inclusivo com relação a todos os modos humanos de experiência – sentimento, percepção, pensamento e intuição” (GOSWAMI, 2012, p. 39).

A experiência se dá na interação-união desses modos humanos (o sujeito) com o objeto, que, para Goswami (2008), gera energias, consciências:

Se há essas interações mente-corpo, terá de haver trocas de energia entre os dois domínios. Em um sem-número de experiências, descobrimos que a energia do universo material em si permanece constante (a lei da conservação da energia). [...] Na experiência, há também o sujeito, aquele que experiencia. Qual a natureza dessa experiência? Esta é uma pergunta da mais alta importância no idealismo monista [...] a consciência do sujeito em uma experiência sujeito-objeto é a mesma que constitui o fundamento de todo o ser. Por conseguinte, a consciência é unitiva. Só há um sujeito-consciência, e somos essa consciência. “Tu és isso!”. (GOSWAMI, 2008, p. 72)

Entender uma coesão do Todo pelo processo criativo, saber como o monismo é pensado na contemporaneidade pode trazer luz (consciência) ao caminho desta investigação na/e através da experiência artística.

Não poderia deixar de lembrar de John Dewey em relação aos aspectos experiência e energia, na energia que há na interação dos domínios mente-corpo. Segundo a visão estética de Dewey (2010) “a experiência direta vem da natureza e

da interação entre os seres humanos. Nessa interação, a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa” (DEWEY, 2010, p. 79) e o entendimento deste encontro é alcançado quando se chega a um entendimento com o meio.

Para que isso ocorra, deve haver uma “construção de uma experiência integral a partir da interação de condições e energias orgânicas e ambientais” (DEWEY, 2010, p. 153). Não obstante, a obra de arte se constitui a partir da expressão da energia gerada entre o eu e o meio: “a arte [...] só é definível como uma organização de energias. [Sendo assim], a arte [...] opera pela seleção das potências das coisas por meio das quais a experiência [...] tem importância e valor” (DEWEY, 2010, p. 335).

Todavia, sempre presos às exigências da vida diária, o ser humano carece de “tempo e devoção necessários para compreender a sutileza da transcendência [...] e a importância da experiência mística direta” (GOSWAMI, 2008, p. 76), da manifestação das trocas de energia sujeito-objeto. Mas, não será seguindo cegamente as ideias dos místicos ou os dogmas religiosos que se alcança a compreensão da importância da consciência mística, aquela que nos conduz à experiência direta da consciência unitiva, precisa-se ter a experiência direta. Ao invés das pessoas permanecerem iludidas pela separatividade do ego, e ocupadas pelas atividades às quais se entregam, podem buscar e praticar ensinamentos que proporcionem reestabelecer o sentimento de unicidade que subjaz em si.

Em sintonia com as ideias de Goswami, os trabalhos que estão sendo desenvolvidos durante o doutorado têm alertado sobre a necessidade de sair do modo ego para entrar no modo alma; estimular a consciência de unidade ao invés de perseverar na separatividade. Isso se reflete, por exemplo, na série de trabalhos *RomAmor* desenvolvida durante o doutorado, em que a forma gráfica de representar o palíndromo é unir as duas palavras ‘Roma’ e ‘Amor’, utilizando a vogal ‘a’ como elo de coesão, o que duplica exponencialmente a visibilidade do próprio palíndromo.

A proposta se originou nos princípios de vibração e ressonância da palavra, de que a matéria é um conjunto de energias em transformação através de frequências, e sugere através do palíndromo, ao menos simbolicamente, a conversão da frequência

da palavra Roma, que pode representar dualidade inerente ao mundo manifesto⁵², para a frequência de unidade da palavra Amor, que está além das coisas concretas, pragmáticas; além das tendências não-metafísicas ou vocações realistas, ao concreto, particular ou imediato.

Em *RomAmor* (Figura 39), a troca de energia é o elemento deflagrador da performance, uma ação que consistiu em cobrir o corpo com etiquetas autocolantes carimbadas com a palavra amor. Centrado no poder vibratório da palavra, o corpo foi o suporte de ressonâncias para ampliar a consciência do papel da espiritualidade no processo criativo pessoal, e a repetição da palavra como uma evocação mântica do amor para entrar em contato com a realidade do fazer artístico, uma vez que “o mantra pode levar-nos ao aqui agora, ao privar nossos sentidos de qualquer outro estímulo, exceto ele mesmo, libertando-nos para estabelecer um novo relacionamento com a realidade” (GOSWAMI, 2008, pg. 294).

Carimbo, cartelas de etiquetas adesivas de diferentes dimensões; caixa dourada, papel de seda, cordão de algodão colorido, essência de rosa, tigela tibetana, malha e almofada azul foram os elementos utilizados na performance. O som eletrônico da tigela tibetana tocado nesta ação foi explorado como um elemento que mudaria de imediato a frequência vibratória do espaço, permitindo assim a criação de uma ambiência tranquila.

Os conceitos operatórios reverenciar, respirar e meditar dirigiram a performance para o campo do sagrado, reforçados pela utilização de elementos e processos ritualísticos; sob os efeitos dos fenômenos sonoro, olfativo e gestual a ambiência se revestiu de quietude e sacralidade. E, embora tenha organizado um roteiro de ações, os gestos se desenvolveram espontaneamente durante a performance, cada qual exigindo seu tempo de acontecimento.

Acomodado em posição de lótus, coleí as etiquetas sobre várias partes do corpo, chegando a cobrir todo o rosto. No final da autoadesivagem permaneci por alguns minutos em silêncio para entrar em contato com a experiência de estar semicoberto de ‘amor’ (Figura 39, último *frame* no quadrante inferior direito da

⁵² Em Roma “prevaleciam a confusão, a trivialidade, a extravagância, o mau gosto e a inquietação interior” (JUNG, 2013, p. 62-63).

montagem). No silêncio busquei refúgio para intuir as próximas ações, concentrando-me no ponto entre as sobranceiras; uma pausa entre atos. Há de se buscar momentos de dilatações após os de tensionamento, e deixar fluir novos devires, num alternar de fluxos.

Foi quando surgiu a ideia de retirar as etiquetas do corpo, juntá-las em forma de uma bola, integrando-a aos demais elementos. Depois, me dirigi aos presentes para colar etiquetas sobre eles, na altura do coração; finalmente, arrumei os materiais sobre a malha azul e fiz uma reverência final (Figura 40) e me retirei do espaço.

Considerando a prática artística como um veículo para processar significados, o processo criativo se desenvolve por um conjunto de ações guiadas pela intuição⁵³ para que a criatividade indique os caminhos de construção da obra, daí que “a criatividade [...] requer consciência como entidade causal, livre-arbítrio e liberdade de escolha. A criatividade requer a capacidade de processar significado, envolve emoções; a criatividade começa com intuição” (GOSWAMI, 2012, p. 12).

São novos significados emergidos de um novo contexto, que ao levar em consideração uma “ciência baseada na primazia da consciência, descobrimos que o movimento evolucionário no universo é de caráter intencional, o propósito sendo o de cada vez melhor manifestar os temas arquetípicos da consciência” (GOSWAMI, 2012, p. 317).

Advindas de sua tese, as ponderações sobre o monismo idealista, a relação sujeito-objeto e a experiência transcendental constituem aberturas que fomentam a prática artística-reflexiva, e que, ao mesmo tempo, me fazem meditar sobre essa prática sob o olhar da consciência como fenômeno da espiritualidade. São pensamentos que fecundam a materialidade do processo e se desdobram em novas espacialidades, intencionalidades e conceitualidades. Parafraseando Freire (2005):

O monismo efetua uma das mais importantes reconciliações que o homem moderno, urgentemente, deve empreender: a união das duas irrevogáveis e aparentemente contraditórias teorias sobre a macroestrutura da criação que chegaram até os nossos dias, o criacionismo e o evolucionismo, justificando-

⁵³ Vejamos as três conotações da palavra intuição dada por Goswami (2012): “[...] para algumas pessoas significa conhecimento; [...] algumas pessoas usam no sentido de insight, um sentido da natureza interna das coisas [...]; [...] em terceiro lugar a intuição significa “percepção antecipatória de valor que orienta o trabalho criativo em uma direção promissora” (GOSWAMI, 2012, p. 149).

se a exata posição de cada uma delas no arranjo do Todo. (FREIRE, 2005, 2014)

Portanto, estudar o monismo como referência filosófica é de vital importância para me conscientizar das imbricações conceituais que este tema estabelece com meu processo criativo, e a partir desta compreensão nortear as proposições artísticas ou até mesmo reavaliar a adequação deste escopo teórico dentro do trabalho proposto.

Figura 38: *RomAmor*; performance; etiqueta autocolante, carimbo, essência de rosas, almofada, caixa dourada, som de tigela cantante, 2015.



Fotografia Andréia Oliveira. Acervo pessoal do artista.

Figura 39: *RomAmor*, reverências no início e final da performance, 2015.



Fotografia Andréia Oliveira. Acervo pessoal do artista.

Almeja-se o desenvolvimento espiritual pessoal à medida em que se aprofunda na poética das impressões. Explorar o imprimir sobre substratos sensíveis, vincula-se às crenças pessoais que dão a ver as ‘impressões’ de ser e de fazer arte. A intenção de expressar o que se sente e pensa sobre a poética das ‘impressões monistas’ é oferecer “uma visão geral de como a criação artística está entrelaçada com a vida pessoal do artista, por um lado, e, por outro, como ela se projeta para fora desse entrelaçamento” (JUNG, 2013, p. 68).

No fazer-refletir, a experiência da arte atravessa o artista e o leva para lugares fora das ‘exigências’ diárias da vida, criando espaços para exercitar devoção e estimular a percepção das sutis energias transcendententes; é na possibilidade monista das ‘impressões’ que se experiencia trocas de energias que o conduzem à descoberta de novos significados. Pode-se dizer: uma epifania das impressões!

3.3 ESPIRITUALIDADE... ESPIRITUALIDADES

Ao refletir sobre o título do projeto de pesquisa em curso, observa-se que o termo ‘espiritualidade’ se estabelece como um pressuposto que atravessa percursos, tornando o processo criativo um lugar de contemplação, perspectiva adotada para interpretar a prática artística. Neste aspecto, as palavras de Nelson Félix, sobre certezas na vida, expressam singularmente essa prática: “Nenhuma mais [...]. Hoje eu tenho como se fossem duas colunas, uma é a arte e a outra é a espiritualidade, e só consigo ver o mundo sob esse prisma. É isso!”⁵⁴. De igual maneira, “é isso!”, essas duas “colunas” fazem parte do mesmo processo da experiência, das nossas crenças, das qualidades de sentimentos.

Este conceito está integrado com a *poësis* e representa um aspecto importante na experiência de vida pessoal. Sua abrangência dialoga com algumas vertentes da arte contemporânea e elucida a operacionalidade de linguagens e meios de vinculação das obras.

Histórica e conceitualmente, as diferentes escolas religiosas e filosóficas se desenvolveram em tempos distintos e sob condições e circunstâncias diversas, e por isso, adotaram definições específicas deste termo para defenderem suas visões de mundo à luz de suas realidades econômica, social, política e cultural.

O vocábulo no dicionário significa “qualidade ou caráter de espiritual” e no âmbito da religião é a “doutrina acerca do progresso metódico na vida espiritual” (FERREIRA, p. 856). Não encontramos uma definição mais extensa, senão os sentidos de ter uma postura ou se dedicar a uma doutrina para alcançar uma vida espiritual. Mas o que é uma vida ou uma arte espiritual? Como expressar essa qualidade? Através de doutrinas?

O *Dicionário de Espiritualidade*⁵⁵ apresenta uma definição mais extensa, embora específica à religião católica. Ao mencionar o aspecto qualitativo do espiritual, refere-se ao que vem “de Deus, dos anjos, da alma humana, da Igreja” (ANCILLI;

⁵⁴ Entrevista de Cristina Pape a Nelson Félix, em 13 de maio de 2002, no Rio de Janeiro, publicada pela revista *Polêmica*, v. 6, p. 01-08, 2002.

⁵⁵ Dicionário especializado sobre o tema da espiritualidade, organizado por Ermano Ancilli e o Pontifício de Espiritualidade Teresiano, editado no Brasil pelas Edições Loyola e Paulinas.

P.E.T., 2012, p. 897); e ainda acrescenta que, como sinônimo de uma piedade, é possuída por um santo, ou até mesmo um não cristão, desde que esteja a serviço ao *divinum*. Enquanto ciência, estuda e ensina os princípios e práticas “dos quais se compõe aquela dada real piedade, aquele dado serviço de Deus” (ANCILLI; P.E.T., 2012, p. 897); o que equivaleria ao significado de doutrina espiritual ou a uma teologia ascética e mística. O termo pode também se relacionar com escolas doutrinárias, enquanto um número estrito de fundações de famílias religiosas. Mas todas essas explanações do vocábulo estão inseridas no contexto da religião católica, limitando assim o contexto específico mais buscado.

No campo místico, Carol E. Parish-Harra, em sua lexicografia focada no pensamento espiritual, define o vocábulo em sua acepção formal e o contextualiza com uma abordagem de John White sobre o tema. Na acepção formal do vocábulo temos:

Um impulso evolutivo, quando o foco de alguém se move dos problemas de personalidade para uma consciência de si mesmo como um ser divino que expressa sua essência. Como atividade, está focada na dimensão mais interior de um indivíduo, a essência - chamada de self, alma ou espírito pelas tradições mais esotéricas -, que compartilha sua natureza transcendental da realidade. Práticas específicas projetadas exploram este âmago e facilitam para uma maior expressão do sagrado interior - a consciência, ou maturidade da alma⁵⁶. (PARISH-HARRA, 2002, p. 283)

Enquanto impulso, espiritualidade significa tomar consciência de nossa divindade, e, como atividade, permitir que a alma expresse sua natureza divina. Reconhecer-se divino e expressar-se como divindade em todas as dimensões da vida, o que a autora chama de consciência ou maturidade da alma. Há afinidades com essa visão pelo fato da arte sempre conduzir o próprio artista ao caminho da consciência, seja para sinalizá-lo que deve persistir na jornada espiritual, quando se

⁵⁶ John Warren White é um escritor estadunidense, nascido em 1939, especializado em livros sobre Cientologia. Inicialmente Diretor de Educação do The Institute of Noetic Sciences e presidente da empresa Alpha Logics, acha-se atualmente dedicado a empreendimentos autônomos, em escrita/produção/edição independentes, bem como estudos e pesquisas nas áreas das para-ciências, estados de consciência e desenvolvimento humano superior (Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/John_White>. Acesso em: 28/06/2017).

olvida do sagrado interior, seja para reafirmá-la na sua *senda*⁵⁷, na sua vida. Resolver questões da obra implica querer resolver suas coisas consigo mesmo, com sua vida.

Em adição à definição elaborada por Parish-Harras (2002), pela abordagem feita por John White, a questão deste tema está relacionada à busca da realização de Deus em todas as circunstâncias da vida – nas emoções, palavras, ações, relações e aspirações – e por essa razão, sua colocação é de que a espiritualidade pode ser definida em cada nível de realidade da consciência de Deus em seus aspectos físico, biológico, fisiológico, sociológico, ecológico, cosmológico e teológico.

Uma vez colocada a definição nesta perspectiva, se potencializa o processo de autoconhecimento, que por sua vez permite alcançar a liberdade e a eternidade do viver. Daí a correlação desta visão com os preceitos da *Yoga*⁵⁸.

Paralelamente à trajetória artística, os ensinamentos da *Self-Realization Fellowship*⁵⁹ têm me guiado na construção da caminhada espiritual. Baseados na *Raja Yoga*⁶⁰, a *Yoga Régia*, as lições oferecem profundas perspectivas para o autoconhecimento, e por conseguinte, intensas e contínuas reconstruções do pensar, do sentir e do agir na vida.

Exercícios de energização do corpo, *pranayamas* – exercícios para o controle do *prana*, energia –, meditação e serviço integram a prática da Raja Yoga e ajudam a construir uma visão de mundo menos dualista, ou pelo mesmo entender que a dualidade é um princípio constitutivo da criação. A meditação desenvolve a

⁵⁷ Caminho, trajeto daquele que almeja reestabelecer a sua união com o divino. É um termo usado em muitas escolas religiosas e espiritualistas, cada uma delas dentro de sua tradição e linhagem. Ver mais em BLAVATSKY, Helena P. *Glossário Teosófico*. São Paulo: Ground, sem data. LEADBEATER, Charles W. *Os Mestres e a Senda*. São Paulo: Pensamento, 1977.

⁵⁸ “Do sânscrito *yuj*, ‘união’. *Yoga* significa união da alma individual com o Espírito; e também o conjunto de métodos pelos quais se alcança esse objetivo.” (YOGANANDA, 2013, p. 488).

⁵⁹ A *Self-Realization Fellowship* - SRF foi fundada em 1920 por Paramahansa Yogananda. É uma organização religiosa mundial, não sectária, sem fins lucrativos, com sede internacional em Los Angeles, Califórnia. Conforme expresso nos objetivos e ideais formulados por Paramahansa Yogananda, essa sociedade procura fomentar um espírito de maior compreensão e boa vontade entre os diversos povos e religiões da nossa família mundial, para ajudar as pessoas de todas as culturas e nacionalidades a perceberem e expressarem mais plenamente em suas vidas a beleza, nobreza e divindade do espírito humano. Disponível em: <<http://www.yogananda-srf.org/default.aspx>>

⁶⁰ “Dentro de um espectro mais amplo da filosofia hindu, a Yoga é um dos seis sistemas ortodoxos: *Vedanta*, *Mimamsa*, *Shankya*, *Vaisesika*, *Nyaya* e *Yoga*. Existem também vários métodos de Yoga: *Hatha Yoga*, *Mantra Yoga*, *Laya Yoga*, *Karma Yoga*, *Jnana Yoga*, *Bhakti Yoga* e *Raja Yoga*. [...] (YOGANANDA, 2010, P. 440)

capacidade de concentração e aprimora a disciplina, que são pré-requisitos para atingir o objetivo divino (YOGANANDA, 2001).

Aliado à meditação deve-se servir ao próximo como prática da humildade, qualidade necessária para aprimorar a alteridade, que é o complemento crucial na construção da relação com o mundo e consigo. Estas práticas devem ser diárias para não se perder na inquietação mental; deve-se espiritualizar o pensamento. Sri Daya Mata (2012), discípula direta de Paramahansa Yogananda, diz que “ao espiritualizar o pensamento, gradualmente espiritualizamos nossas ações, de modo que tudo o que fazemos torna-se uma contínua experiência espiritual” (MATA, 2012, p.74).

A meditação, a concentração e o serviço são valores que se tornam conceitos do processo criativo, os quais se manifestam como recursos de visibilidade e comunicabilidade da obra. São qualidades indissociáveis da própria trajetória artística. Como relata Nelson Felix:

A minha visão de mundo é impregnada da visão da yoga, ou seja, não existe um mundo mental sem o mundo da matéria: os dois convivem, você está com essa matéria e vive com ela. Assim como a arte. O grande barato da arte não está realmente nos objetos que foram deixados; é o pensamento que existe através deles, que se deixa, dos quais esses objetos estão impregnados. (FELIX, 2005, p. 107)

Converter toda e qualquer ação diária em uma experiência espiritual expande a atuação do ser no mundo para além das necessidades básicas do viver, significa perceber o mundo em sua totalidade sem fazer distinção entre o material e o imaterial, a matéria e o pensamento; é ver a criação como um ato divino que torna o viver e o fazer artístico em uma experiência singular. Durante o desenvolvimento das práticas artísticas, a prática da *Raja Yoga* se torna um método crucial para reiterar a atemporalidade do gesto criativo como uma busca do ser humano por uma consciência mais elevada, integral, transcendental.

A senda é conduzida pela disciplina espiritual, centrada no estudo de lições, de práticas de meditação e do serviço ao próximo. Por isso a *Yoga* se torna a ciência da experiência direta que coloca a mente em um nível mais elevado de pensamento. E conseqüentemente torna o ser humano mais sensível diante da experiência de vida, da experiência da arte, já que ambas podem ser abarcadas sob a consciência divina.

A meditação é um método científico para acalmar os processos mentais e quando aplicada ao cotidiano desfruta-se da paz interior desta prática; é um estado de percepção de um eu mais atento e sensível. Aciona-se uma condição de ativação passiva e passividade ativa, o que torna os seres mais receptivos e mais abertos. Nas palavras de Nelson Felix, as sensações da meditação quando transportadas para o fazer artístico se tornam poesia:

Na realidade, a meditação é um outro pensar. Claro, ela rompe com o pensamento discursivo, com a lógica de uma coisa gerar outra, na qual se pode ou não chegar a uma conclusão, pensa-se também, mas é um pensamento não discursivo. É um pensamento pleno. [...] Esse tipo de atitude é plástica, ligada ao olho. Mesmo quando é narrativa, a arte é explosiva, imediata. Entra e só depois você começa a pensar no que está vendo, começa a sentir, mas já entrou. Esse é muito próximo: é um instante do que se tenta fazer na meditação. A meditação é manter esse tempo enorme, o maior que se quiser. Não é só a vontade de romper o pensamento. O hábito gera, na pessoa, força de vontade. É como se essa atitude se refletisse na alma, como um espelho, que reflete e gera ações... É outra gama de ação, não é muito do discurso, é da poesia. (FELIX, 2005, p. 109)

A percepção advinda desta experiência, portanto, pode ser entendida em uma dimensão espiritual. A potência transformadora da experiência é vista quando a arte atravessa e produz efeitos transformadores na consciência e coloca a pessoa no lugar do sujeito da experiência, um com a experiência:

[...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LAROSA, 2016, p. 25-26)

Receptividade, disponibilidade e abertura se combinam com passividade ‘feita de paixão’, padecimento, paciência e atenção. São estados comentados na experiência deweyana que correspondem com os estados ativados na *Yoga* de ação passiva e atividade passiva.

A experiência, aqui, não se refere ao resultado da manipulação de matérias, materiais ou procedimentos técnicos, no sentido “de suas contaminações empíricas e

experimentais, de suas conotações metodológicas e metodologizantes” (LARROSA, 2016, p. 34), em que se corre o risco de dar sentidos generalizantes. O termo designa a pluralidade e diversidade que se acometem na experiência, pois “se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade” (LARROSA, 2016, p.34).

Nessa heterogeneidade-diversidade-pluralidade reside a unicidade da experiência, uma vez que ela, a experiência, é irreproduzível, ela desperta o inusitado, algo como a primeira vez. Daí a necessidade de definir a diferença entre experimento e experiência: o experimento sendo previsível e a experiência irreproduzível; num, sabe-se o caminho onde chegar, noutro, vislumbra-se “uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer” (LARROSA, 2016, p.34). E ainda, o experimento sendo de ordem imanente e a experiência de ordem transcendente.

O que acontece quando experimento e experiência se justapõem, no caso da arte? O experimento, mesmo previsível, pode se tornar imprevisível? O que leva o artista a conhecer o outro lado, a experiência? Se ambas as situações se desfecham na experiência, pode-se deduzir que a ordem interior da experiência se manifesta de modo correlato no processo criativo e que o artista, ao se conectar com essa ordem interior, percebe a estreita relação da arte em sua vida, e vice-versa.

Como testemunho dessa visão da ordem interior da experiência, Nelson Felix (Rio de Janeiro, 1954) revela-nos que a prática da Yoga ao longo de vinte e sete anos de sua vida vem influenciando seu pensar e fazer artístico, a ponto do artista achar difícil fazer um trabalho de arte que não carregue essa convivência arte-yoga, de maneira que as experiências de vida se transformem no conceito do trabalho.

Sua convivência com o pensamento oriental está entrelaçada com sua historicidade de vida. Sua poética estabelece uma ligação da experiência estética com o sagrado. Ele expressa a sua natureza humana através de elementos dotados de uma grandeza, de uma ordem espiritual que se faz ver no apuro formal de suas obras, que por sua vez amplia os limites de uma experiência interior.

Vejamos a seguir, na entrevista de Cristina Pape com o artista, como essa ampliação de uma experiência interior se evidencia:

C.P.: Nelson, seu livro publicado pela ed. Cosac e Naify⁶¹, apresenta duas fotos [Figura 41] que são para mim a síntese do seu trabalho: A esquerda mostra um movimento de agressão, sua mão está tensa, seu corpo projetado para a frente em posição de ataque, está sentado desconfortavelmente na ponta do banco como se alguma coisa fosse te projetar para a frente embora com os dois pés no chão. A da direita, pelo contrário, é aquela que não importa o que a da esquerda faça, ela simplesmente está parada com a mão apoiada na perna e no joelho, absolutamente tranquila. Qualquer ação da esquerda não vai abalar a figura da direita porque ela é inteira. [...] O que parece é que a tua trajetória pessoal é muito colada com o teu trabalho, é uma síntese, como se não houvesse um espaço entre uma e outra. Quem conhece um pouquinho de yoga, vai perceber esse movimento. Não há, me parece, uma esquizofrenia no teu trabalho.

N.F.: Porque esse detalhe foi pensado, você vê que estou na ponta do banco, numa situação de tensão realmente, na direita, estou numa situação relaxada. [...] Essas duas atitudes nas fotos foram pensadas sim. Tudo nestas fotos foi pensado. Como você fala, meu trabalho está colado com a minha vida. Está e tudo aquilo que não passa diretamente é exatamente o que está colado com a minha vida. São aquelas bagagens de vida que a gente vai sedimentando e já que você citou a yoga, porque são 27 anos praticando yoga, eu acho muito difícil eu fazer um trabalho de arte e que, após tanta carga de existência, um não carregue o outro. Quando estou fazendo yoga, que no caso é a Hatha Yoga, minha atitude é muito artística também e não é só a posição do corpo, porque existe uma relação com a sensibilidade, existe quase um *ballet*, porque eu não mudo de posição rápido, e é muito difícil eu fazer arte sem carregar essa experiência que eu fui acumulando. (PAPE, 2002, p. 01-08)

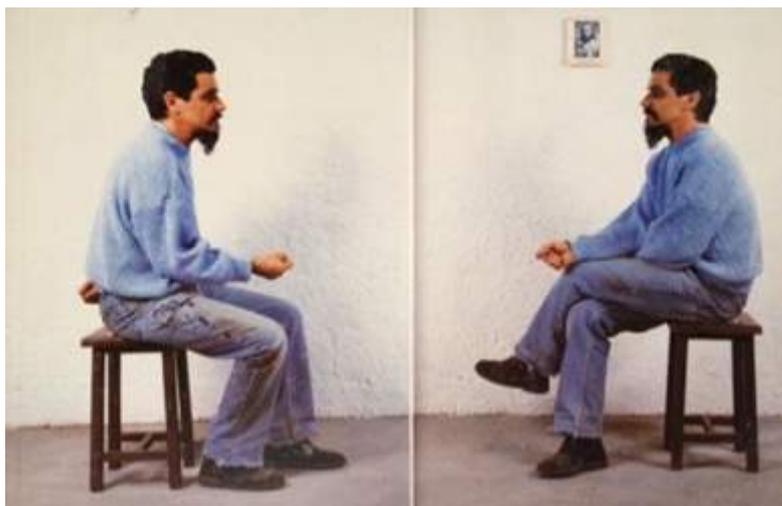
Tudo indica que não há cisão entre o viver e fazer arte, pelo contrário, há uma simbiose permanente entre arte e vida, entre o mundo interior e o exterior desta simbiose, como uma atitude de superar a dualidade das forças. Em um movimento contínuo de forças, as obras de Nelson Felix se tornam campos de reflexão entre artista-processo e obra-fruidor, permitindo uma leitura de mundo ontológica, espiritual.

Em toda a sua carreira artística é latente as relações entre a sensação de fazer e de existir no seu físico, do processo de trabalho sobre as intenções e exterioridades da prática artística. Glória Ferreira (2005) sintetiza essa analogia da seguinte maneira: “O artista insiste na concepção do processo criativo como algo que admite diversas

⁶¹ Nelson Felix. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

interações em todo o seu decorrer e que afeta sua própria alma” (FLEXI; FERREIRA, 2005, p. 7). E a prática da *Hatha Yoga* é um meio que proporciona acuidade na atenção, concentração e quietude interior, elementos imprescindíveis para o desenvolvimento de qualquer atividade, seja ela de natureza artística ou não.

Figura 40: fotografia feita para o catálogo Nelson Felix, 1998.



Fonte: NELSON FELIX. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 1998. Catálogo.

Talvez aqui resida a proximidade com a poética de Nelson Felix: uma vontade de estabelecer um encontro com a própria alma através das ‘impressões’. Mesmo que esse contato seja de ordem do intelecto (*chitta*⁶²), em que se assume a sensação como se o contato fosse real, a experiência conduz a busca de uma ordem da manifestação, para compreender-aceitar-expressar o conteúdo que emerge desse contato. A experiência se torna manifestação imanente que projeta o ser para o interior de si, o transcendente.

Embora os sentidos sejam veículo desta experiência, presente-se a necessidade de explorar a qualidade *yóguica* de entrar no estado de cessação destas

⁶² Chitta significa “sentimento intuitivo; o agregado da consciência, inerentes ao qual estão: *ahamkara* (egoísmo), *buddhi* (inteligência) e *manas* (mente ou consciência dos sentidos)” (YOGANANDA, 2015, p.422).

sensações-impressões e assim absorver a real natureza da manifestação, aquela que é atemporal e sempre presente, que é a essência da manifestação divina em si.

Esta ascese é almejada na vida-jornada espiritual. Seria ideal, se essa sabedoria fosse contemplada durante o fazer-refletir artístico: colocar-se como espectador da própria criação para perceber a dança paradoxal do fazer artístico: ora atraído pela materialidade e os efeitos da manipulação dos elementos constitutivos da obra – destarte, atado aos processos fenomenológicos estimulados pelos sentidos; ora impelidos a sentir-pensar-sentir e deixar que essas sensações desencadeadas pelo processo apenas atravessem. Estar no e viver o mundo ao mesmo tempo se distanciando dele – assim da mesma forma com o processo criativo.

3.3.1 POSSIBILIDADES DA ARTE-ESPIRITUALIDADE

Historicamente, dos registros da arte que datam de quarenta a cinquenta mil anos atrás até os dias atuais, fica evidente de que a produção da “cultura visual” desde então esteve atrelada às questões do sagrado, da magia, do religioso. Durante séculos a escultura, a pintura e a arquitetura tiveram forte influência da religião e para ela era realizada, colocando a produção artística como forma de poder e controle ou como um meio de sensibilização para o ser humano buscar respostas daquilo que a razão não consegue abarcar.

James Elkins (2004) delinea um recorte da história do entrelaçamento da arte com a religião em épocas distintas na Europa, Ásia, Oceania, África e Mesoamérica, em que arte e religião eram uma única coisa. No ocidente assim prosseguiu até a renascença, quando o significado de fazer arte mudou, quando objetos de arte puderam ser feitos para glorificar o artista, quando as mais recentes teorias da arte foram proclamadas para interceder o propósito religioso da arte. Entre os séculos XVII e XVIII as diferenças entre arte e religião se intensificaram. Durante o impressionismo a religião já encontrava pouco espaço na arte. Por conta da influência da crítica freudiana, em que “Deus era imaginado fundamentalmente como uma projeção dos desejos sexuais” (ELKINS, 2004, p. 12), o surrealismo foi intransigente com o tema.

Várias manifestações do pós-modernismo promoveram uma ruptura maior ainda. As vanguardas artísticas pareciam se distanciar cada vez mais da religião, apesar de algumas obras trazerem elementos de espiritualidade. E desta forma a imagem da religião na academia se tornou um assunto demais privado, em que as crenças religiosas não deveriam fazer parte do ensino da arte.

No modernismo, o entrelaçamento da busca espiritual dos artistas com seus processos criativos foi pouco discutido nos meios acadêmicos daquela época, já que uma parcela representativa do meio artístico e filosófico celebrava os avanços da ciência e de uma arte desprovida de credos ou religiosidades. Mas “a ausência de arte abertamente religiosa dos museus de arte moderna parece ser devida a preconceitos de um círculo de escritores acadêmicos que se tornaram incapazes de reconhecer o que sempre foi aparente: arte e religião estão entrelaçadas”⁶³ (ELKINS, 2004, p. ix).

3.3.1.1 O ESTRANHO LUGAR DA RELIGIÃO NA ARTE: JAMES ELKINS

Seguindo Elkins (2004), talvez pela recusa ou vontade de ruptura com uma arte do passado como “veículo apropriado para histórias religiosas” (ELKINS, 2004, p. ix), o modernismo rejeitava e recusava esta herança para proclamar uma arte nova, pois “a palavra religião, seria dito, não pode mais ser combinada com as ideias de condução da arte. Falar sobre arte e falar sobre religião tornou um alienado do outro, e seria artificial e equivocado reuni-los”⁵⁹ (ELKINS, 2004, p. ix). O autor vai mais além, e arrazoa:

A exclusão da religião da arte torna-se um problema intrigante. Não pode ser uma questão de gosto, nem dos diferentes propósitos da arte; tem que ser algo mais profundo, coisa que é endêmica para a constituição da própria arte moderna. [No entanto] o modernismo está vinculado à religião, assim como todos os movimentos antes dele⁶⁴. (ELKINS, 2004, p. 3, tradução livre)

⁶³ Tradução livre de: “From that viewpoint, the absence of openly religious art from modern art museums would seem to be due to the prejudices of a coterie of academic writers who have become unable to acknowledge what has always been apparent: art and religion are entwined (p. ix)”.

⁶⁴ Tradução livre de: “The word religion, it would be said, can no longer be coupled with the driving ideas of art. Talk about art and talk about religion have become alienated one from the other, and it would be artificial and misguided to bring them together (p. x)”.

A tese de Elkins é desenvolvida a partir da distinção entre religião e espiritualidade, em que, como opositora à religião, esta possui traços idiossincráticos, subjetivos, individualizantes, devocionais e relacionados a sistemas de crença, o que faz com que alguns artistas e obras sejam espirituais, mas não sejam religiosos.

Para confirmar essa distinção de conceitos, Elkins (2004) discute pontos de vista de teóricos como Suzi Gablik, Donald Kuspit, Joseph Masheck e Robert Rosenblum, que trazem abordagens sobre o tema sob diferentes perspectivas e também aspectos que ele considera vulneráveis. Como por exemplo, em sua crítica à Suzi Gablik (1934, Nova Iorque) – artista e crítica de arte defensora dos valores espirituais na arte contemporânea – Elkins alega que alguns conceitos utilizados pela artista não se encaixam em todas as referências que ela contextualiza. Re-encantamento é um conceito usado por Gablik que parece ter sentido para comentar artistas como James Turrell, Richard Long ou Andy Goldsworthy, mas que se aplica menos a outros.

Ao colocar a religião num lugar estranho na arte contemporânea (o título de sua obra é *On the strange place of religion in contemporary art*), James Elkins (2004) analisa a situação sob o ponto de vista de um historiador de arte e como método ele esboça uma categorização de artistas pela maneira com que a arte e a religião se estabelecem em seus processos artísticos: a) arte religiosa convencional; b) arte que critica a religião; c) arte que se propõe a criar uma nova fé; d) arte que cria uma nova fé, mas inconscientemente; e) como artistas tentam eliminar a religião⁶⁵.

O autor busca demonstrar que todas as tentativas de combinar arte e religião se fecham nessas cinco categorias:

Eu acho que posso demonstrar que praticamente todas as tentativas de combinar arte e religião, pelo menos desde o fim do modernismo internacional em torno de 1945, se enquadram em uma dessas cinco categorias. Cada um dos cinco tem uma história, pontos fortes e fracos - e cada um prova o meu ponto de vista pessimista de que é quase impossível misturar arte e religião⁶⁶. (ELKINS, 2004, p. 37) [Tradução livre]

⁶⁵ Este trabalho teve origem em um estudo de caso de estudantes de arte do *Michigan Institute of Technology*, quando James Elkins lecionava História da Arte. Acompanhando cinco alunos de seu curso, ele traça um perfil de como a arte e a religião podem se manifestar na produção de arte contemporânea.

⁶⁶ "I think that I can demonstrate that virtually all attempts to combine art and religion, at least since the end of international modernism around 1945, fall into one of these five categories. Each of the five has

Para se referir ao assunto, o autor indica palavras como sublime, sublime pós-moderno, numinoso, misticismo, teologia negativa (ou apofática)⁶⁷. São palavras que ajudam jovens artistas e professores de arte a falar sobre os significados da religião na arte, isto é, palavras que podem persuadir conversas sobre espiritualidade com artistas ou professores reticentes em querer discutir sobre o tema.

Elkins (2004) nos mostra evidentes provas de que espiritualidade e religião são temas que têm sido evitados nas discussões históricas ou teóricas da arte, apesar de artistas terem dado continuidade às suas crenças e convicções espirituais através de suas produções ao longo da arte moderna e contemporânea, afirmando ou problematizando a questão. A relação entre arte-religião-espiritualidade permanece em profundo conflito teórico, e por isso tem gerado opiniões das mais diferentes ordens, pois não há como estabelecer um consenso sobre essa discussão.

Por outro lado, a atividade artística no modernismo e nos dias atuais prosseguiu se alimentando da espiritualidade, da religião, do sublime sem que o consenso ou não destes termos estivesse sido estabelecido, amiga ou inimiga aos ideais modernistas e pós-modernistas:

A arte moderna continuou a atrair amplamente temas e imagens religiosas. [...] Apesar desta rica história de engajamento mútuo, a religião e a arte moderna continuam a ser como inimigos mortais. Percepções equivocadas são particularmente descomedidas quando se trata de arte contemporânea⁶⁸. (ROSEN, 2015, p. 8-9)

Para elucidar o ponto de vista dentro do escopo arte-religião, o perfil curatorial explorado por Aaron Rosen (1969, USA) em *Art and Religion in the 21st century* é o da poética. Em contraponto às categorias de Elkins, Rosen tece abordagens partindo de reflexões feitas por artistas, de suas poéticas. De maneira ensaísta, o autor contextualiza múltiplas referências estéticas e teóricas da arte, sem se limitar aos

a history, strengths, and weaknesses—and each one goes to prove my pessimistic point that it is nearly impossible to mix art and religion”. (ELKINS, 2004, p. 37)

⁶⁷ Estes conceitos são explicados no capítulo *Some Words to Describe Spiritual Art*, de seu livro *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, pág. 106-113.

⁶⁸ “Modern art has continued to draw extensively upon religious themes and images. [...] Despite this rich history of mutual engagement, however, religion and modern art continue to be typecast as mortal enemies. Misperceptions are particularly rampant when it comes to contemporary art.

rígidos padrões metodológicos de categorizações ou classificações. Este é um aspecto importante para o desenvolvimento da investigação em curso, pois ao levar em consideração depoimentos de artistas e teorias da arte, cria aproximações e distanciamentos com o “movimento criador”, termo utilizado por Rangel (2015).

No capítulo *People of the Image?* (Pessoas da Imagem?), lendas, mitos e histórias da origem do mundo e tradições ancestrais são rememoradas para refletir sobre a origem das religiões na cultura, servindo de metáforas para a criação artística. Os artistas contemporâneos retratam ou reeditam esse tema, recorrendo a atitudes que variam da descrença à crença da fé, ou às vezes incluindo ambos.

Totens, *big-bang*, cenas do éden, moléculas, átomos e cromossomos, mandalas dão origem à contextualização na subseção ‘No Começo’. A rememoração⁶⁹ é um recurso utilizado pelos artistas para reviver experiências passadas e ressignificá-las na experiência presente. Parafraseando Rosen (2015), “como narramos nossos começos, revela muito sobre nosso presente”⁷⁰ (ROSEN, 2015, p. 30). Alusões à imagem de Jesus crucificado, Santa Ceia, Pietá, entre outras se mesclam com personagens contemporâneos da cena política, religiosa; são revisitadas para dar corpo ao que o autor intitula *Sweet Jesus!* (segunda subseção do capítulo).

Em *Wonder* (Encanto), o sublime, o paraíso e as obras de arte da terra (*earthworks*) são tratados centrais da experiência religiosa sem que a religiosidade

⁶⁹ Wanner (2010) revisa o conceito de rememoração para discutir sobre o período pluralista da arte contemporânea: “Inicialmente encontramos o termo rememorar em Andrew Benjamin (1991), ao se referir a pintura de Anselmkiefer no sentido de retorno a paisagem, o quê, segundo este autor, não se restringe apenas a uma recordação, ou a uma simples memória e que o objeto se perde efetivamente e nunca envolve a distante relação de luto. [...] Em Walter Benjamin (2000, p.31), o vocábulo rememoração aparece ao considerarmos que a arte, incluindo a literatura, tem o poder de reconstituir um tempo perdido, onde os eventos finitos são trazidos à tona; são lembranças que o artista traz para o presente para rememorar[...] É essa relação com a antiguidade que Walter Benjamin (2000) chama de *eingedenken*, termo traduzido do alemão para o português como “rememoração”: rupturas da continuidade temporal que incluem o tempo como passagem, onde o passado pode ser convocado como recordação, já que situado no presente. [...] Importante ressaltar que o conceito rememorar traz outros que eles são correlatos, tais como alteridade, espaço privado, memória, nos quais a relação temporal com passado possibilita uma experiência coletiva e de elementos que Benjamin chama de culturais. [...] Se o “agora” passa a ser uma valorização de um passado atualizado, o termo “rememorar”, na teoria [de George Didi-Huberman] é uma forma de atualizar o passado, uma forma constituindo-se sempre renovada ao ser instaurada e remetida a épocas anteriores” (WANNER, 2009, p. 209;210;211).

⁷⁰ Tradução livre de: “How we narrate our beginnings reveals a great deal about our present”. (ROSEN, 2015, p. 30).

seja retratada explicitamente, pois representam conceitos como eternidade, infinito, efemeridade, ou cenas de terror e êxtase. Como descrever ou avaliar o limite destas experiências?

Rosen (2015) seleciona obras que apontam distintas saídas para se pensar o sublime contemporâneo em experiências físicas intensas de tempo e lugar, pelo estranhamento de cenas cotidianas transformadas em situações misteriosas ou irreconhecíveis; na persuasão de sentimentos de interioridade individuais ao invés de exterioridades do mundo; ao criar certos tipos de obstáculo nos modos habituais das pessoas pensarem; pelas intensidades fenomenológicas provocadas pela sensação de frio e calor ou por meio de sonoridades; ou por questionamentos do entendimento de realidade através de situações que desafiam a gravidade.

No capítulo *Cultural identities*, Rosen (2015, p. 115) se atém nas “diferenças criativas” ou “imagens conflitantes” resultantes de uma produção cultural pautada na ideia de que a identidade nunca está completa, está sempre em processo, é “sempre constituída dentro, e não fora, da representação” (ROSEN, 2015, p. 115), cujo foco está sobre os dilemas encontrados nos estudos pós-colonialistas sobre comunidades que são marginalizadas, vistas como ‘outras’, étnica e religiosamente.

Seu mapeamento de obras neste capítulo aponta alguns caminhos encontrados por artistas para lidar com a marginalização e privação, desestabilizando certas designações adjetivas como cultura ‘pura’, ‘nativa’, ‘original’, ‘autêntica’. E vai além: “hoje, vários artistas estão respondendo seu chamado para uma arte na qual um povo pária, um povo impopular e estigmatizado, é ocupado, ponderado em seus dilemas” (ROSEN, 2015, p. 120) [Tradução livre].

Em linhas plurais, Rosen (2015) apresenta imagens que contemplam impressões depreciativas sobre povos nativos ou que deflagram o massacre de colonos sobre povos nativos; que criam hibridizações de símbolos para atenuar a linha de conexão do passado com o presente. Metáforas são usadas para conotar identidades feitas de multicamadas, que exploram o nomadismo dos povos; que revelam a ambivalência entre religião e violência – em que a religião protege o ser humano da violência, assim como a violência busca abrigo na religião. São temas

densos, e por isso estão distantes da poética em desenvolvimento, mas importantes para afirmar distintas manifestações espirituais na arte.

Em 'Ritual', Rosen (2015, p.161) enfatiza a relação entre arte e ritual, lembrando que as exposições etnográficas entre os séculos XIX e XX influenciaram as vanguardas artísticas, também seguidoras dos novos estudos da antropologia e sociologia. Os artistas não só se apropriavam de práticas e ritos existentes, mas criavam seus próprios rituais (como a performance de Joseph Beuys, *Coite: Eu Gosto da América e a América Gosta de Mim* (EUA, 1974) - performance em que o artista ficou envolvido em feltro em uma sala com um coite durante sete dias).

Quando, como e por que ritualizamos? Se nos estudos iniciais sobre rituais centrava-se nos conteúdos simbólicos e conceituais, nos anos 1970 e 1980 houve uma mudança: as ações eram incorporadas de ritos, símbolos e conceitos. A partir dos estudos interdisciplinares de Victor Turner (1920-1983) e Richard Schechner (1934), rituais tribais, teatro moderno e teoria da performance se fundiam nas propostas de artistas.

A intensidade ou teatralidade dos rituais e ou conteúdos mais sutis eram explorados por artistas como Hermann Nitsch, Avdey Ter-Oganyan, Zhan Wang, James Luna, Chitra Ganesh, Marina Abramović, Angela Strassheim, Jackie Nickerson entre outros. Estes artistas encarnam distintos papéis: se apropriam dos patrimônios religiosos, reeditando-os ou destruindo-os. Investigam se o sincretismo fortalece ou dilui os rituais religiosos. Criam seus próprios espaços pessoais sagrados. Retiram de suas atividades cotidianas, como ler, cozinhar ou andar, elementos para suas performances, diluindo as barreiras arte-vida. Assim, "não só a arte pode divulgar novas ideias sobre como ritualizamos em nossa vida privada e pública, mas fazer arte constitui em si uma forma de ritual espiritual"⁷¹ [Tradução livre] (ROSEN, 2015, p. 163).

⁷¹ "Not only can art disclose new insights about how we ritualize in our private and public life, making art can itself constitute a form of spiritual ritual." (ROSEN, 2015, p. 17)

Figura 41: Marina Abramovic, *Holding the Goat*, 2010.



Fonte: ROSE, Aaron. *Art and religion on the 21st century*. London: Thames & Hudson, 2015. p. 166.

Figura 42: Zhan Wang. *Divine Figures*, Performance em Long March Space, Beijing, 2008.



Fonte: ROSE, Aaron. *Art and religion on the 21st century*. London: Tahmes & Hudson, 2015. p. 170.

Em matéria de ritualidade e espiritualidade, Marina Abramovic (1946, Sérvia) e Zhan Wang (1962, Pequim) demonstram atitudes distintas na lida com o espiritual, gerando energias antagônicas: a dimensão imaterial e material contidas em suas obras. Na foto-performance *Segurando o Bode* (*Holdin the goat*) (Figura 42) a artista

sérvia exalta a tranquilidade, como ela declara: “precisava da ritualização da simplicidade da vida cotidiana” (ABRAMOVIC apud ROSEN, 2015, p. 164).

Para deflagrar questões em torno da destruição e preservação da herança cultural chinesa, Zhan Wang criou esculturas da imagem do sábio confuciano Zan Jiqin para destruí-las em sua performance *Figuras Divinas* (Figura 43), deixando um exemplar intacto para ser doado a cidade natal onde o templo fora destruído.

A curadoria editorial de Rosen (2015) se origina em questões centrais das obras para convocar significados religiosos potenciais nas diferenças entre o sagrado e o profano; na possibilidade de acreditar que os símbolos atuam da mesma maneira hoje; ou na diferença entre desafiar a tradição e rejeitá-la (ROSEN, 2015, p. 17).

Porém, para que os antagonismos da arte e da religião sejam postos de lado, é preciso perceber o tema com outros olhos, porque a natureza do espiritual varia em cada caso:

Artistas contemporâneos que se envolvem seriamente com tradições, temas e instituições religiosas são muito mais prevalentes e, eu diria, muito mais interessantes. À medida que um novo milênio começa a encontrar suas pernas, é hora de colocar de lado velhos pressupostos sobre o antagonismo entre arte e religião e observar o tema com novos olhos. Quando fazemos isso, descobrimos um tremendo potencial de reciprocidade.⁷² (ROSEN, 2015, p. 17)

É uma perspectiva que se alinha com a concepção de Wassily Kandinsky (1996) de que a humanidade estaria passando por uma mudança de rumo espiritual, e as artes seriam o meio que expressaria em primeira instância a atitude de mudança de consciência deste rumo espiritual, frente a enxurrada de descrenças provocada pela ciência materialista:

Quando a religião, a ciência e a moral são abaladas (esta pela rude mão de Nietzsche), quando seus apoios exteriores ameaçam desmoronar, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e volta-o para si mesmo. A literatura, a música e a arte são as primeiras afetadas. É nelas que, pela primeira vez, pode-se tomar consciência dessa mudança de rumo espiritual. [...] Elas refletem a grande escuridão que se anuncia. Elas próprias se

⁷² Contemporary artists who engage seriously with religious traditions, themes, and institutions are much more prevalent, and, I would argue, much more interesting. As a new millennium begins to find its legs, it is time we set aside old assumptions about the antagonism between art and religion and look at the topic with fresh eyes. When we do so, we discover a tremendous potential for reciprocity (ROSEN, 2015, p. 17).

obscurecem e se enchem de sombras. Desviam-se do conteúdo sem alma da vida presente. Apegam-se ao que permite livre curso a suas tendências e às aspirações das almas sedentas de imaterial. (KANDINSKY, 1996, p. 48).

Portanto, é na reciprocidade entre as duas áreas (arte e religião) e na sede pelo espiritual que os artistas encontram expressão das questões que permeiam o imaterial, o transcendente. Alinhadas ao seu tempo, as obras reivindicam a sintonia que as duas áreas estabelecem entre si e os artistas buscam sintonia com o seu tempo para olharem para o seu interior, para um 'si mesmo' conscientemente.

Elkins (2004) critica as colocações de Wassily Kandinsky em *Do Espiritual na Arte*, como generalizadoras e não perceptíveis ao público em geral, uma vez que:

[...] o que propicia à arte uma importância duradoura é o que ela causa afetando as formas de comunicação espiritual conforme esperado por Kandinsky. Ele elaborou ideias sobre seus trabalhos; [...] mas quem quer que tenha lido sobre as pinturas de Kandinsky corroborou com essa ideia dele? Existem evidências de que o próprio Kandinsky não seguiu suas próprias regras, preferindo interpretações mais generalizadas do que as exegeses. (ELKINS, 2004, p. 82) [Tradução livre]⁷³

No entanto, a visão de Roger Lipsey (2011), em *The Spiritual in Twentieth-Century Art* coloca a obra de Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, diametralmente oposta à de Elkins, ao considerá-la “cheia de sua preocupação por uma nova arte que poderia refletir os desejos e *insights* mais profundos de homens e mulheres. Mais do que uma crença pessoal, foi um chamado para outros artistas” (LIPSEY, 2011, p. 1).

É consenso entre os teóricos, a presença da espiritualidade no abstracionismo, sobretudo pela conexão de artistas com as teorias da Teosofia, um sistema filosófico pautado no significado da alma e da natureza da percepção mística. De acordo com Arya (2011, p. 81) a influência da Teosofia era evidente nos trabalhos de Mondrian e Kandinsky, ou melhor, em suas interpretações sobre suas obras; em que a arte podia substituir a experiência religiosa e reacender a chama da espiritualidade no ocidente materialista. A primeira geração de pintores abstratos (ELKINS, 2004, p. 78-79) leram

⁷³ “[...] what gives the art lasting importance is what it does other than affecting the kinds of spiritual communication Kandinsky hoped for. [...] but has anyone read one of Kandinsky’s paintings that way? There is evidence Kandinsky himself didn’t follow his own rules, preferring more general interpretations to form-by-form exegeses” (ELKINS, 2004, p. 82).

textos da ciência oculta de Helena Blavatsky e a célebre obra de Edouard Schuré, *Os Grandes Iniciados*, um giro das grandes personalidades do mundo religioso ocidental.

Esses artistas acreditavam “no poder da arte abstrata de penetrar através das aparências externas e revelar a ordem do universo” (ARYA, 2011, p. 81) e representar a essência universal de todas as coisas. A abstração servia para articular o significado do universal, do absoluto. Suas obras levavam o espectador aos limites da razão e da expressão pela escala, pelos efeitos viscerais das cores, ou seja, efeitos que brincam com a percepção do espectador e que evocam consciências transcendentais.

Nessa vertente, o diálogo com Kandinsky e seus escritos se intensifica e se torna um com a poética das ‘impressões monistas’. Mais do que uma nova arte, pressupõe-se que o artista Kandinsky intuiu dois universos num só, um mundo material das formas, cores, dimensões plástico-visuais, e um mundo sutil das energias provenientes destes elementos matéricos, ou seja, um mundo ressonante com as propriedades físicas e imateriais do universo.

Essas matérias física e imaterial são componentes imprescindíveis para falar da série *RomAmor* criada recentemente, composta de performances, objetos e instalações, assim como o devir do processo criativo como um todo. As proposições de *RomAmor* são instauradas a partir dos princípios de vibração, frequência e ressonância da palavra e a escolha de suportes, substâncias e meios como agentes plásticos e sutis, veículos que transformam propriedades físicas em matéria invisível, e elementos visuais em componentes reagentes à nossa sensibilidade e capacidade de processar sentidos além da razão.

Nesse trajeto, se estabelece diálogos com artistas que andaram na direção contrária à dessacralização da arte, que não se deixaram levar pelo niilismo ou ateísmo modernista. Diante de artistas coetâneos ao modernismo, Wassily Kandinsky e Nicolas Roerich, são revogados ao contexto para reafirmar valores e crenças com as quais se compartilha.

‘Impressões’, ‘monismo’ e ‘espiritualidade’ são princípios entrelaçados que dão origem à poética e estruturam o método de investigação. Entrelaçados – porque estão sempre passando um pelo outro, alternadamente, como se um não pudesse existir

sem o outro. Esses preceitos representam as ressonâncias teóricas e práticas do percurso criativo.

Dos autores e obras apresentados e comentados no estado-da-arte da pesquisa, reiteramos a importante contribuição que eles dão à atualização do próprio processo criativo, retroalimentado o fluxo dos temas subjacentes à investigação. As palavras de Rangel (2015) exprimem que é preciso avançar nas questões teóricas para que a produção artística se renove:

Pela via de compreender e estudar o percurso das obras como gerador de novas obras, deixando que o processo criativo indique caminhos para sua teorização e, nesse meso-cosmo, a metodologia com a imagem permita avançar na inter-trans-disciplinaridade de componentes, o jogo [a espiritualidade] aparece como tema e estrutura de muitas obras, o objeto de arte como objeto de fronteira entre arte-vida. (RANGEL, 2015, p. 70);

Estas referências formam constelações através das quais se traduz a produção artística em sua dimensão técnico-material (imane) e simbólica (transcendente). Como estrelas – literalmente corpos que possuem luz – “estas referências se reagrupam ciclicamente configurando possibilidades de leitura [colocando] a obra num fluxo de ideias novas [para] olhar minhas próprias obras como circuitos nas recorrências mais constantes” (RANGEL, 2015, p. 71).

O termo ‘espiritualidade’ será adotado para esta tese para interpor, conceitualmente, com a experiência artística, acreditando-se que seu emprego, nesta conjuntura, está diretamente associado à poética, mais do que a uma categorização teórica. Está no campo das qualidades sensíveis, no espaço que acomoda sentimentos e crenças que são indefiníveis, assim como a arte, a fé e o amor. Trata-se de um encadeamento de uma busca pessoal, para compreender assuntos relacionados à vida, ao sagrado e ao transcendente através do fazer artístico, da poética.

Enquanto poética, a espiritualidade abarca sentidos oriundos da experiência arte-vida, enquanto artista-professor-pesquisador, e emerge como possibilidade de expressão desses sentimentos. Se as características formais dos trabalhos, frutos desta experiência, não expressam explicitamente quaisquer sentidos religiosos, pelo menos certas qualidades espirituais são expressas nas obras: pela ação simbólica

dos materiais e suportes ou pelas configurações da apresentação das obras, combinadas com as características dos meios e do espaço. Não se pretende validar as obras aqui apresentadas como espirituais ou religiosas, mas destacar as qualidades imateriais intrínsecas ao constructo da poética.

Pelo viés do fazer artístico, o *modus operandi* da construção da obra se confunde com a poética, como uma evocação do espiritual se imprimindo, sutilmente, nos desdobramentos do desenvolver do processo criativo e se exprime através dos meios – objetos, instalações, gravuras, performances e instaurações – para compartilhar preocupações finais com a espiritualidade, com questões centrais do significado da vida.



4 IMPRESSÕES MONISTAS: ESPIRITUALIDADES DO FAZER ARTÍSTICO

Falar de espiritualidade e arte, implica em experienciar espiritualidades, no plural, seja em sua dimensão conotativa, que sugere sentidos de ordem teórica, ou denotativa, que atua no campo simbólico através de diversos materiais, linguagens e espaços de ação das proposições artísticas. Eis que o conjunto de procedimentos técnicos e conceitos operatórios das impressões, associado ao monismo e ao espiritual, conformam uma poética entrelaçada, isto é, um fazer artístico estabelecido pelo entrecruzamento desses três princípios, passando um pelo outro, alternadamente, ou, às vezes, simultaneamente.

Devido a presença de alguns conceitos em comum que permeiam os trabalhos, opta-se por reunir em um só capítulo a análise das exposições realizadas durante o doutorado, dividindo-o em subseções que correspondem às especificidades teórico-poéticas das mostras *Palavras Ressonantes* e *Dezmandamentos*, apresentadas no Museu de Arte Sacra da UFBA e no Museu de Arte da Bahia, respectivamente. Nesta primeira parte, esses conceitos servirão como suporte teórico para ampliar a leitura do processo criativo, contextualizando-os na produção das obras.

Esse método criativo que se desenvolve a partir do entrelaçamento impressão-monismo-espiritualidade é resultado de uma caminhada pessoal que busca expressar pela arte e que encontra na arte a possibilidade de imaterializar o material (ou materializar o imaterial) para dar a ver as camadas sutis que conectam o processo criativo com o decurso da própria vida. Por isso se diz espiritualidades – no plural – do fazer artístico, porque a espiritualidade se manifesta de formas distintas em cada obra, acompanhada, ou não, por elementos religiosos.

Do encontro entre arte e vida no atual ciclo criativo, novas questões se apresentam a partir dos elementos materiais e conceituais-simbólicos utilizados nessas exposições: Como os sentidos sensoriais e as relações com o transcendental são aguçados pelos sons, substâncias e instrumentos sagrados em ambas as

propostas? Como as matérias primas e simbólicas se mesclam para reverenciar e exaltar o sagrado? Que efeitos podemos alcançar com a palavra-matéria como veículo de ressonância e vibração? Como podemos expressar as imbricações da espiritualidade e da arte no percurso de vida? Essas são perguntas-passaportes, como nomeia Rangel (2015), que guiam o processo criativo para encontrar noções de ‘impressões’, ‘monismo’ e ‘espiritualidade’ na produção artística. “São perguntas-passaporte que me levam a sondar os pensamentos da imagem e as imagens do pensamento em novas obras” (RANGEL, 2015, p. 73). Elas desvelam o corpus teórico e articulam diálogos com as obras.

O contexto da espiritualidade na arte está apresentado no capítulo ‘Pressupostos da Poética: Impressões, Monismo e Espiritualidade’, o qual aborda a *Yoga* como um meio de compreender o lugar que sua prática tem no processo criativo pessoal. Dialogando com o artista Nelson Felix, comunga-se com seu pensamento de um fazer arte ao mesmo tempo em que se pratica *Yoga*, já que a tônica é a conexão entre arte e vida.

Em termos formais, suas obras são constituídas de uma materialidade e possuem uma escala monumental que têm pouco a ver com a minha produção. O mármore Carrara, bronze, madeira de lei, óleos, grafite, folha de ouro, latão, chumbo, cobre, entre outros, são elementos que o artista utiliza para redimensionar a escultura em sua poética, sua particular relação com essa linguagem e sua tradição, e como o espaço pode ser afetado por ela. Em suas palavras:

A escultura é mesmo um terreno conturbado “pra caramba”, tem uma tradição violenta, e todo mundo já andou pensando por ali, então esse problema é um desafio. Às vezes acho que estou solucionando no meu trabalho a escultura mesmo. Tenho um prazer enorme em solucionar o espaço pela escultura, é um exercício de prazer. [...] No fundo me considero um escultor. [...] Chega uma hora em que esse trabalho de comungar com a tradição, que está saturado de referências, sufoca, mas ao mesmo tempo sublima. (FELIX, 2005, p. 94-95)

Na dialética sufoco-sublime, desafio-solução, Nelson Felix encontra motivação para lidar com a tradição da escultura. Assim, seus trabalhos abrem duas dimensões, uma que é estritamente formal, palpável e que arrebatada o espectador pela sua

materialidade monumental; outra que sugere, que não se tem acesso direto, pois se encontra na vida interior misteriosa e intensa das obras. Em correspondência com as 'impressões', estes desafios em superar uma tradição e resolver questões da linguagem no âmbito da produção contemporânea de arte estão muito próximos, uma vez que a poética das 'impressões' se instaura a partir dos procedimentos técnicos tradicionais, redimensionados pelo olhar contemporâneo das artes gráficas (ou seriais). Outro ponto em comum está em buscar na natureza sutil dos elementos da obra novos significados para transcender a dimensão material dos fenômenos. E ainda, conectar todo o pensar sobre o processo criativo com a prática espiritual, particularmente a Yoga.

A Yoga, como aporte espiritual, é uma ciência que desenvolve a percepção intuitiva para conscientizar o ser de sua perpétua união com o divino – recordar sua condição divina. Para realizar essa porção divina em si e vê-la manifestar-se na natureza, nos outros e no cosmos, o iogue deve aprender a contemplá-la nos níveis físico, mental e espiritual (ou supramental). Por isso, definir o termo espiritualidade implica desdobrá-lo em seus níveis de realidade física, biológica, psicológica, sociológica, ecológica, cosmológica e teológica, conforme definido por John White⁷⁴. Lembrando a epígrafe no início da tese, fazer Yoga é fazer tudo com arte!

Isto quer dizer que, no nível físico, o termo pode ser entendido como reconhecimento da natureza divina da matéria e como a fonte criativa por detrás dos mistérios da matéria. Em sua acepção biológica, essa inteligência divina permeia toda a mudança de vida e tal mudança está engendrando a criação continuamente para níveis cada vez mais elevados de totalidade para expressar-se perfeitamente. Descobrir no interior de si o amor como fonte final de significado da vida, designa o caráter psicológico da espiritualidade. Serviço incondicional ao próximo, independentemente de raça, credo, cor, gênero, casta ou nacionalidade, caracteriza a natureza sociológica do significado. Em termos ecológicos, significa respeitar a todos os reinos na comunidade da vida, mineral, vegetal, animal, humano e angelical.

⁷⁴ In. PARRISH-HARRA, Carol E. *The New Dictionary of Spiritual Thought*. Tahlequah, Oklahoma, USA: Sparrow Hawk Press, 2002, p. 283.

Na esfera cosmológica, implica estar em fluxo com o TAO⁷⁵, ser um com o Universo, estar em sintonia com o Infinito. Teologicamente, espiritualidade é reconhecer Deus como uma ‘matriz’ em todas as coisas, em todos os eventos e circunstâncias, que multiplica luz infinita e amor incondicional (WHITE apud PARRISH-HARRA, 2002).

Então, pela pulsação espírito-matéria, o indivíduo busca desenvolver a consciência de união dessas duas forças em diversos níveis para expressar-se em sintonia com a divindade amorosa do Universo. Expressando-se pelas palavras de Ivo Storniolo escritas no prefácio da obra de Tagore:

A vida humana entra em um campo novo, de vida espiritual, que se expressa no reconhecimento e na consciência, por meio do pensamento, da arte e da religião. É necessário, portanto, que o ser humano nasça uma segunda vez, ou seja, nasça para sua realidade espiritual, a realidade que reconhece o significado e o sentido, transformando toda a realidade – melhor ainda, espiritualizando-a – afirmando que esta entre em diálogo com o mistério de todas as coisas, por sua vez mergulhado no Grande Mistério. (TAGORE, 2007, p.18)

Pensamento, arte e religião, portanto, são agentes que dão acesso ao Grande Mistério. A prática da *Yoga* amplia o sentido da vida por adentrar nos níveis de uma união em que Deus, o ser humano e a natureza são a mesma coisa. A consciência de união desperta pelo iogue o faz gozar de uma qualidade que não está condicionada nem pelo tempo e nem pela história, e em níveis mais aprofundados em sua prática de meditação alcança o *samâdhi*⁷⁶. No entanto, para se alcançar tal estado, grande esforço e disciplina são exigidos da pessoa, que desenvolverá a ascese em oito passos, conhecidos como senda óctupla da *Yoga*⁷⁷.

⁷⁵ O TAO é o princípio fundamental do taoísmo filosófico e religioso, fundado por Lao Zi. A noção do Tao como princípio e fonte do real, o ritmo alternante yin-yang, a relação entre o macrocosmo e o microcosmo são algumas das ideias que permeiam todas as religiões da China antiga. (ELIADE, 1983, p. 35)

⁷⁶ “O degrau mais elevado da Senda Óctupla da *Yoga*, tal como delineou o sábio Patânjali. Atinge-se o estado de *samadhi* quando a pessoa que medita, o processo da meditação (pelo qual a mente se retira dos sentidos pela interiorização) e o objeto da meditação (Deus) tornam-se Um.” (Extraído do Glossário da obra YOGANANDA, Paramahansa. A Segunda Vinda de Cristo. Volume I. Los Angeles, USA: Self-Realization Fellowship, 2015. p. 643).

⁷⁷ “O sábio Patânjali, expoente máximo da *Yoga*, delineou oito passos precisos mediante os quais o *raja* iogue alcança o *samadhi* ou união com Deus: (1) *yama*, conduta moral; (2) *nyiyama*, observâncias religiosas; (3) *asana*, postura correta para acalmar a inquietude corporal; (4) *pranayama*, controle do *prana*, as correntes vitais sutis; (5) *pratyahara*, interiorização; (6) *dharana*, concentração; (7) *dhyana*,

Todo esse conhecimento deve ser posto em prática e transposto para o cotidiano, dissolvendo as fronteiras entre o mundo interior e exterior, entre o macrocosmo e microcosmo, entre razão e intuição, entre arte e vida. Nesse sentido, os contornos entre mundos opostos são borrados e a criação artística pode se impregnar de ambos pela consciência de que “a gênese da obra é de caráter cósmico. O criador da obra, portanto, é o espírito” (KANDINSKY, 1996, p. 179) – o que abre precedentes para se pensar numa estética espiritual, pois nas palavras do artista Kandinsky, “ensina-nos o passado que a evolução da humanidade consiste na espiritualização de numerosos valores. Entre esses valores, a arte ocupa o primeiro lugar” (KANDINSKY, 1996, p. 175). A espiritualidade é o cerne da existência e como tal, a necessidade do corpo deve se fundir com a necessidade da alma.

É importante considerar que a espiritualidade e a religião são vocábulos que estão imbricados entre si e que se distinguem um do outro por sua natureza epistemológica. A espiritualidade expressa conhecimento a respeito do eu e do mundo, do cosmos, e abraça a filosofia, a ciência, a religião e a arte. Ou seja, ela é responsável pelo crescimento integral do ser humano. Ao revisar o sentido da palavra espírito como ‘sopro da vida’, identifica-se a experiência espiritual como algo não ordinário da realidade:

A espiritualidade, ou a vida espiritual, é geralmente entendida como um modo de ser que flui de uma certa experiência profunda da realidade, que é conhecida como “mística”, “religiosa” ou “espiritual”. [...] ela é uma experiência direta, não intelectual, da realidade, dotada de algumas características fundamentais que são independentes de contextos culturais e históricos. (CAPRA; LUISI, 2014, p. 344)

A experiência espiritual, portanto, resulta em transcender a ilusão de separação entre corpo, mente, o eu e o mundo. A experiência profunda da realidade consiste em viver o mundo manifesto sem o ter como uma única realidade, visto que, enquanto experiência em si, “[...] não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida [...]” (FRISCH In.

meditação; (8) *samadhi*, experiência superconsciente”. (YOGANANDA, Paramahansa. *A Segunda Vinda de Cristo. A Ressurreição do Cristo Interior*. Los Angeles, USA: Self-Realization Fellowship, 2015.

LARROSA, 2016, p.10). Razão pela qual se diz que é inefável e sentida como mistério, admiração e humildade, e se reproduz em vibrações.

A religião, por sua vez, se fundamenta nos aspectos básicos da teologia, da moral e do ritual. Ela interpreta a experiência espiritual com palavras e conceitos, usando essa interpretação para criar diretrizes morais para suas comunidades religiosas, o que pode parecer um paradoxo diante da experiência larrosiana, que por si só é inefável. Comparando-a à ciência, cujo progresso técnico é o seu legado prático, a religião pode ser assim considerada como um método pragmático para uma vida espiritual.

Percebe-se que tanto a religião como a espiritualidade contribuem para o crescimento de ordem interior do ser humano, criando visões de mundo a partir da experiência individual em um contexto sociocultural. Pela disciplina espiritual não se busca uma descrição de mundo, como se faz na ciência, pelo contrário, através dessa experiência o eu de uma pessoa e seu modo de vida são transformados em pertencimento de mundo.

Das referências sobre a relação arte-vida, encontra-se nos escritos de Wassily Kandinsky o testemunho de suas experiências abstratas para a construção de uma visão espiritual de arte-vida. Na época, sua declaração de um despertar de uma nova consciência através da arte foi rejeitada pela maior parte dos integrantes do sistema das artes – artistas, teóricos, filósofos e estetas, que se alinhavam com a ciência materialista propagada pelo avanço da ciência materialista.

Mas seria uma nova arte baseada em uma sensibilidade completamente renovada, como descreve Lipsey (2011, p. 1), em que os elementos pictóricos e o espaço da obra não seriam tratados apenas formalmente, mas para além disso, essas matérias primas utilizadas na criação artística poderiam trazer “uma nova sabedoria nascida na consciência dos próprios artistas e do universo ressonante” (LIPSEY, 2011, p. 1). Essa consciência seria capaz de englobar a dimensão de dois mundos: um visível constituído de matéria, espaço e tempo; e um segundo universo invisível formado de energias espirituais.

Estas são premissas que tornam a investigação mais do que próxima do pensamento de Kandinsky, assim como de outros artistas que abraçam este universo metafísico. É um tipo de referência que atravessa a construção reflexiva do fazer artístico. Ao comungar com suas ideias, uma das perguntas-passaporte do projeto é esclarecida, confirmando-se que a arte do início do século XX teve sua faceta espiritual eclipsada pelo materialismo científico, mas, que nem por isso, deixou de registrar sua existência. O envolvimento de certos artistas proeminentes da época com a espiritualidade precisa ser esclarecido para que se conheça uma outra vertente do Modernismo:

Havia, no entanto, um lado encoberto do Modernismo, o que significa, uma faceta oculta dos artistas modernos. [...] Muitos dos artistas universalmente respeitados, cujas obras são completamente familiares e a quem sentimos que entendemos, de fato, escaparam do entendimento porque ainda não penetramos na história espiritual da arte moderna⁷⁸. (LIPSEY, 2015, p. 2)

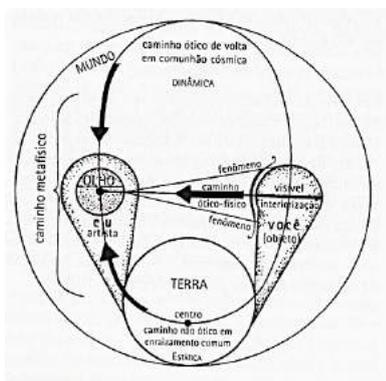
No processo, tem-se a oportunidade de aprender ver a arte do século XX com novos olhos e mente, mais sensível para seus conteúdos espiritual e emocional. A propósito desses conteúdos, Paul Klee (2001) tece considerações interessantes sobre a arte moderna. Mesmo se achando incapaz, como ele afirma, de usar palavras para traduzir sua experiência na pintura, suas impressões sobre o procedimento criativo refletem a influência do subconsciente, do senso de totalidade que nasce na contemplação internalizada dos objetos e de uma percepção que se amplia para além das aparências. É uma nova percepção baseada em experiências que tornam o eu capaz de convergir o visível aspecto ótico exterior das coisas para o 'invisível' interior delas.

Como demonstra a Figura 43, um esquema de Paul Klee, o olhar perpassa por uma compreensão metafísica, em que a relação entre o artista e o objeto se dá na dimensão física (no plano físico da terra), no entanto sua compreensão transcende o

⁷⁸ Tradução livre de: "There was, however, a hidden side of Modernism, and this means of course a hidden side of modern artists. [...] Many of the universally respected artists whose works are altogether familiar and whom we feel we understand have in fact escaped understanding because we haven't yet penetrated the spiritual history of modern art".

mundo físico, pois “há o caminho não-ótico do enraizamento terreno comum, que alcança os olhos do ‘eu’ vindo de baixo; e, em segundo lugar, o caminho não-ótico da comunidade cósmica, que vem de cima. Caminhos metafísicos em sua conjunção” (KLEE, 2001, p. 83).

Figura 43: esquema desenvolvido por Paul Klee, em que a percepção ocorre sob um olhar metafísico.



Fonte: KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 83.

Na vontade de libertar-se das amarras do mundo material, o artista escolhe caminhos que convergem para uma síntese entre o exterior e o interior da obra, cuja percepção extrapola a percepção ótica do mundo terreno para uma visão de totalidade com o mundo. Por isso, penetrar no contexto dessa história espiritual significa aprofundar a discussão a cerca da produção da arte contemporânea, haja vista a grande influência que o movimento modernista, e por consequência, pós-modernista, exerceu e ainda exerce sobre a produção de arte contemporânea. No comentário de Lipsey (2011), compreende-se que:

Kandinsky pensou que esta nova arte poderia basear-se em uma sensibilidade absolutamente nova para a linha e a cor em si mesmas, para se formarem como tal, em vez de como descrição, e para o espaço como tal e não como uma configuração para acontecimentos. Ele entendeu que uma consciência capaz de englobar essa dimensão não pode ser comprada a preços baixos, e ele suspeitava que as disciplinas asiáticas de meditação,

das quais ele sabia pouco naquela época, poderiam fornecer uma metodologia através da qual os artistas poderiam ampliá-la e reforçá-la. (LIPSEY, 2011, p. 1)

Destarte, as reflexões de Kandinsky oferecem oportunidade de iluminar as buscas pessoais de um modo benéfico e reconfortante. A conjugação de nossos sentimentos tem sido fortalecida por tal metodologia baseada em disciplinas orientais, influenciando os gestos e constructos durante a prática de ateliê, estendendo-se até o modo de apresentação da obra, isto é, pensar no encontro obra-espectador.

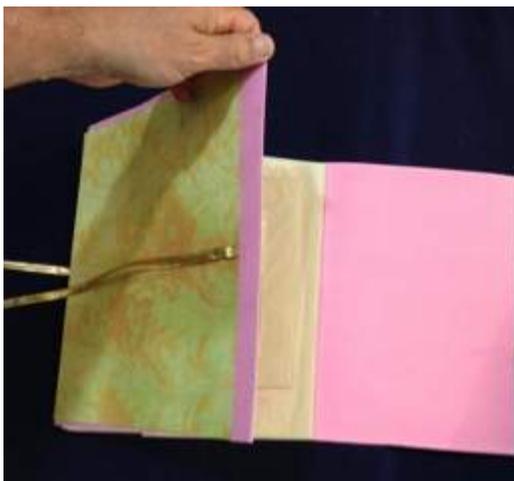
Ao recuar à gênese de *RomAmor*, religião e espiritualidade são princípios que se mesclam. Todavia, essa performance concentra um conjunto de ações mais espirituais do que religiosas. Isto porque a sonoridade da tigela tibetana, os gestos corporais, a ritualização de procedimentos, o cuidado com a confecção e manuseio dos objetos, são desprovidos de referências iconográficas de caráter religioso: não há qualquer indício de símbolos ou de gestos de qualquer religião. Há, sim, uma sacralização dos procedimentos durante a manufatura e instalação dos elementos cênico-perfomáticos e durante a apresentação. Como uma liturgia, no sentido primitivo da palavra, todas as ações e movimentos são tratados como um serviço, um sacro ofício; no entanto, desprovidas de conteúdos religiosos, mas tal qual uma celebração que reúne subsídios cerimoniosos.

Nessa performance, a sacralização se estabelece na impressão das gravuras-etiquetas (Figura 45), em que a repetição do gesto de carimbar convida à concentração através do ritmo de entintar e imprimir, que se assemelha ao entoar de um mantra; na confecção da capa do caderno⁷⁹ (Figura 44), que dá um tipo de acabamento semelhante ao revestimento que se faz em escrituras sagradas no budismo tibetano, as quais são envolvidas em tecido e amarradas com cordões, adaptando com papel estampado e fita de cetim dourada; na escolha da caixa

⁷⁹ Ao consultar Tânia Belfort – Presidente do *Star of Peace Project* – sobre a técnica de forramento de escrituras, ela respondeu: “Quanto à contextualização dos forros dos livros budistas, meus comentários são parciais, pois não posso falar em nome de todas as tradições; diria que na tradição dos budistas da linhagem Gelugpa, cujo líder é o Ven. Dalai Lama, Tenzin Gyatso, aprendi que não devemos misturar os livros sagrados dos profanos, pois eles representam o *continuum* mental dos nossos Mestres, fazendo com que sua energia continue livre e fluindo até nós.”

dourada, que guarda todo o material e serve de elemento performático na abertura da ação; na seleção da trilha sonora com o som de uma tigela tibetana, para invocar e evocar vibrações ressonantes de serenidade e introspecção.

Figura 44: Caderno das gravuras-etiquetas. Objeto confeccionado para compor a performance, inspirado nos revestimentos das capas de escrituras tibetanas. Em sentido horário, o caderno fechado, desenrolando a fita, abertura e etiquetas-gravuras embrulhadas em papel de seda.



Fotografia Tónico Portela.

Figura 45: O carimbo é o instrumento que imprime as etiquetas-gravuras, que por sua vez, são utilizadas na performance *RomAmor*.



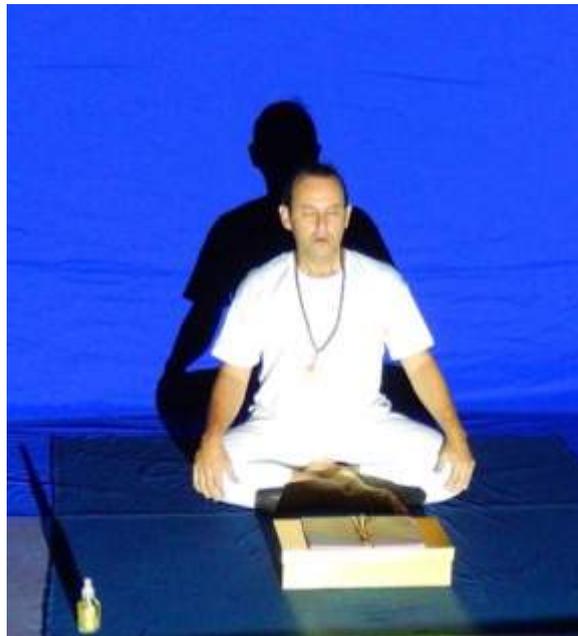
Fotografia Tônico Portela. Acervo do artista.

Figura 46: A reverência (*pranam*) como parte integrante da performance *RomAmor*, 2015.



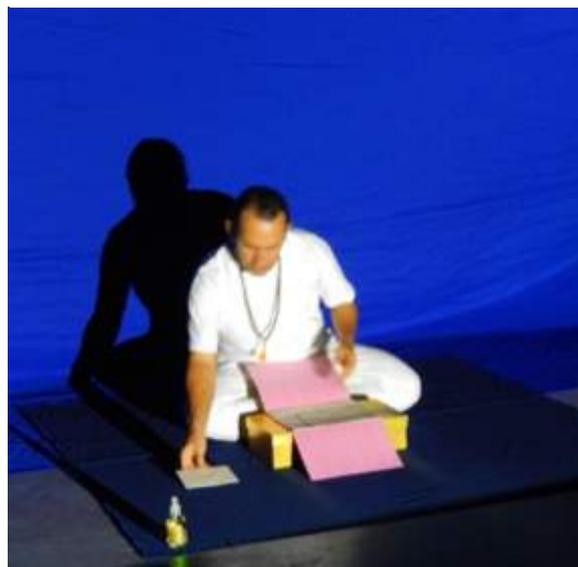
Fotografia Andreia Oliveira, acervo do artista

Figura 47: respiração, concentração e uma curta meditação para dar início à colagem das etiquetas-gravuras.



Fotografia Andreia Oliveira. Acervo do artista.

Figura 48: após exercícios respiratórios e uma curta meditação, a arrumação do ambiente segue a cadência dos gestos suaves.



Fotografia Andreia Oliveira, acervo do artista

Nos moldes da *Yoga*, a performance traz para a ação o gesto da reverência, ou *pranam*⁸⁰, que, através da genuflexão, a pessoa manifesta gratidão ao amor do Criador antes de agir – se render às manifestações com devoção. É uma postura simbólica, e como tal, auxilia nos processos de ampliação da consciência, pois volta a atenção para a interioridade da própria ação. Seguindo o ritmo desacelerado da respiração, os movimentos se tornam mais suaves, mais intensos, qualidades necessárias para organizar os materiais, deflagrar as ações subsequentes e estabelecer sintonia com a frequência do som da tigela cantante.

Ao levar a postura de lótus e a meditação para compor a obra, funde-se espiritualidade e arte, mas sem cair em clichês estéticos. Isto é, não se pretende encenar uma situação para parecer ser algo. A ação é destituída de alegorias, pois cada gestualidade está impregnada de simbolismo que passa pela experiência e se traduz em gesto artístico. É evidente que o artista quando se apropria de elementos religiosos, sua mente deve permanecer focada na verdade que subjaz na experiência e transcender as fronteiras entre representação, interpretação e apresentação. Tal qual nossos distantes ancestrais, o ser humano contemporâneo tem necessidade de dar sentido à criação, e na arte não é diferente.

A arte, uma vez compreendida como um meio para alcançar o Grande Mistério, tem deixado um legado vasto de experiências e registros. Este é o elo que conecta os artistas modernistas e pós-modernistas com os contemporâneos. Incontáveis gerações têm se intrigado pelos mistérios oferecidos por escrituras sagradas e sistemas de crenças. Assim sendo, o processo criativo que ora se discute, está pautado também na experiência mística, por que é um encontro com o mistério, com o insondável; e nessa experiência não se vê separação do corpo, da mente e da alma, vê unidade entre eles e o mundo. Busca-se explorar os momentos espirituais através e no fazer artístico.

⁸⁰ “Um gesto de saudação na Índia. As palmas das mãos se juntam, a base das mãos à altura do coração, e as pontas dos dedos tocam a testa. Na realidade, esse cumprimento é uma modificação do *pranam*, literalmente ‘saudação completa’, da raiz sânscrita *nam*, ‘saudar ou curvar-se’, e do prefixo *pra*, ‘completamente’. Definição extraída do Glossário de *O Romance com Deus. Como perceber Deus na vida diária*, de Paramahansa Yogananda, publicação da Self-Realization Fellowship, Los Angeles, California, 2013, p. 483.

Elkins (2004) analisa o estranho lugar que a religião tem na arte contemporânea, e que tal estranheza tem sua 'origem' no modernismo. Por recusas e rejeições aos cânones da arte estabelecidos em séculos anteriores a serviço da religião, esta não mais poderia ser combinada com as ideias de condução da arte. Não obstante, o ocultismo e o misticismo se fundiram na gênese da pintura abstrata, estava lá desde sua forma embrionária. Cada vivência conquistada pelos artistas nos diferentes caminhos foi transformada em experiência larrosiana e transmitida às gerações sucessoras.

A respeito da presença da espiritualidade no abstracionismo e a influência que o movimento exerceria em artistas da vanguarda e da arte contemporânea, Roger Lipsey presta homenagem à Kandinsky em seu livro *The Spiritual in Twentieth-Century Art* (2011), proporcionando a oportunidade de ver a arte do século XX com novos olhares. Ver que o espiritual não é um mero conhecimento abstrato do cosmos ou da natureza humana, mas uma descoberta sempre renovada, um sempre recomeço, um novo sentido de vida, como uma novidade interior que ilumina a ordem requintada do mundo a nossa volta.

Ao observar os efeitos das diferentes conotações que a espiritualidade encarnou em períodos distintos da História da Arte, percebe-se que “[...] embora o conceito persista ao longo dos séculos, o seu significado é contingente e dependente do contexto em que é usado” (ARYA, 2011, p. 77). Na Renascença, por exemplo, se manifesta diferentemente daquela do início do século vinte, e assim por diante. Contudo, para que essas conotações tenham significado, é preciso ter predisposição e receptividade para a espiritualidade, “então a obra será capaz de suscitar uma resposta espiritual” [do espectador] (ARYA, 2011, p. 78).

Trazendo para o contexto das duas exposições realizadas recentemente, presencia-se duas abordagens particulares sobre o tema, uma que nasce sob os efeitos de ressonância e vibração da palavra, desprovida de ícones religiosos, mas que se realiza no espaço sacralizado de um antigo convento – *Palavras Ressonantes*; outra que lança mão do texto religioso do antigo testamento (os dez mandamentos) para dialogar com a arte em série, revestindo o espaço museal de sacralidade –

Dezsmandamentos. Se por um lado a ideia de ressonância convoca a presença do espectador como agente da obra (na instalação *Hora do Chá* e na instauração *Tea amo*), de outro, esse mesmo princípio de ressonância convida o fruidor para a contemplação (durante a instauração *Dezsescrituras*, na instalação *Escritessituras* e nas demais ambiências da mostra).

A ferramenta para tais operações é o ‘olhar sagrado’ na construção e na abordagem da obra, o qual desperta conteúdos e sentimentos específicos de cada proposição. Os trabalhos emergem de espiritualidades inspiradas de ambas as culturas, ocidental e oriental, não estão restritos a qualquer tradição; estão muito mais focados em articular inquietações fundamentais que se tem pelos mistérios da vida. Tais variações são decorrentes de uma visão que amplia a própria noção pessoal de arte, em que "a criação artística é a maneira de o artista colocar o trabalho de uma vida no contexto do mundo de que tem experiência", percebendo a atividade do artista como "celebração através do louvor" (ARNHEIM, p. 51)⁸¹.

Celebração e louvor têm sido ênfases operatórias recorrentes que têm conduzido o processo criativo através de procedimentos técnicos das artes gráficas e da apropriação de elementos das mais diversas espécies, das mais variadas fontes, formas e dimensões. Cada proposição se torna motivo de celebrar e louvar a vida com o espectador. Neste sentido, a *performance art* (e suas derivações, como vídeo-performance ou foto-performance), o objeto artístico e a gravura encontram na instalação e na instauração o ‘lugar’ de convergências espirituais.

4.1 INSTAURAÇÃO E RITUAL

RomAmor é o primeiro trabalho em que a performance é utilizada como meio de visibilidade e comunicabilidade do processo, como uma arte em que o artista se identifica com a própria obra, ou seja, o corpo do artista é o sujeito e objeto da obra; seu corpo é o suporte de ação e nele se imprimem sentimentos e percepções. No

⁸¹ ARNHEIM, Rudolph. *Aesthetics: Visual Aesthetics*. In. ELIADE, Mircea (Org.). *The Encyclopaedia of Religion*. Vol.1, pp. 47-51. New York, NY: Macmillan, 1987.

gesto de colar as gravuras-etiquetas sobre o corpo, cobrindo braços, parte do tronco e rosto, não se pretende criar qualquer tipo de tensão com o corpo, nem o sujeitar à riscos ou dores. A ação se caracteriza em fazer da união corpo-objeto-de-arte uma permuta saudável para induzir certos estados de consciência, afetada pela vibração da palavra amor e pelo som da tigela cantante, ao incorporar elementos simples para os sacralizar pelas suas propriedades físicas: vibração-ressonância da palavra e do som.

Somente ao final da etiquetagem houve contato com as pessoas, quando o artista as removeu do seu corpo e se direcionou aos presentes, colando novas etiquetas sobre o peito de cada um. No geral, foi uma ação exclusivamente voltada para dentro dos gestos e para dentro de si; um momento propício para apreender quando, como e por que uma ação pode ser interpretada como ritual, e como esse conceito se torna mais flexível e totalizante no fazer artístico. Isto é, recriar os aspectos sensoriais e ritualísticos na prática artística e observar como a recepção e os efeitos centrais gerados pela ação influenciam a consciência do sujeito da ação e do espectador.

Figura 49: em gestos repetitivos, as gravuras etiquetas são destacadas e coladas no corpo como num ritual. A atenção está centrada na respiração e no desenvolvimento da ação.



Fotografia Andreia Oliveira. Acervo do artista.

Por ter sido apresentada apenas aos discentes que cursaram a disciplina, *RomAmor* aconteceu em um contexto, digamos, privado, o que viria limitar a análise da relação público-obra. Mesmo assim, no momento de partilha com os colegas, foi possível constatar que os efeitos de vibração-ressonância da ação repercutiram neles, proporcionando-lhes uma ambiência propícia para a contemplação de uma experiência mais-que-profana⁸² da vida humana, longe das preocupações ‘mundanas’⁸³ da existência, algo que está marginalizado devido ao ritmo frenético que a sociedade contemporânea vive.

Sem representar um personagem, o artista enfatiza as atividades corporais da yoga no espaço-tempo da obra de maneira cerimoniosa, um gesto que exalta a força e a presença do corpo como imagem. E traz à tona uma mescla de posturas, objetos e recursos plásticos-visuais oriundos de referenciais religiosos-espirituais-místicos variados.

É oportuno citar Bill Viola pelo tangenciamento com suas considerações sobre o espiritual e o religioso na arte, que têm a ver com a mescla de referências orientais e ocidentais. A interlocução com o misticismo oriental e ocidental em sua arte se manifesta sem se restringir a alguma tradição em particular, pois está:

[...] mais focada em articular as preocupações fundamentais que as pessoas têm na vida. [...] Viola apresenta obras que têm efeito imersivo no espectador. É uma arte de absorção que requer ao espectador ser paciente e contemplativo, abrindo-nos assim experiências de profunda reflexão espiritual. (ARYA, 2011, p. 85)⁸⁴

⁸² Sagrado e profano são conceitos analisados por Mario Perniola, em seu artigo *Mais-que-Sagrado Mais-que-Profano*, In. BULHÕES, M. Amélia; KERN, M. Lúcia B (org.). *As questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, PPGAV, 1997, p. 15-39. A dimensão do mais-que-profano não significa profanação, sacrilégio ou transgressão. Pelo contrário, é a compreensão radicalizada do profano, quando “o profano parece absolutamente sagrado” (PERNIOLO, 1997, p. 23).

⁸³ Diz-se mundanas por caracterizar aquilo relativo às coisas do mundo, da vida social, em seus aspectos convencionais e superficiais, meras formalidades, preocupações.

⁸⁴ Tradução livre de: Viola’s explorations of spirituality are not restricted to particular traditions and are more focused on articulating the fundamental concerns that people have in life. [...] Viola presents works that have an immersive effect on the viewer. It is an art of absorption that requires the viewer to be patient and contemplative, thus opening us up to experiences of profound spiritual reflection (ARYA, 2011, p. 85).

Figura 50: a imagem do corpo e o corpo como imagem constituem maneiras de interpretação da performance. Algo que se aproxima à foto performance.



Fotografia Andreia Oliveira. Acervo do artista.

Desta forma, faz-se necessário interpor a colocação dos princípios de instauração, ritual e espaço-expositivo-santuário, que têm dado suporte para as reflexões teóricas. A performance traz uma importante contribuição ao se resignificar enquanto instauração de obras; a ritualização dos processos se estende dos procedimentos técnicos de construção das obras ao contato da obra com o fruidor; e a visão do espaço expositivo se amplia ao imaginá-lo como recinto sacralizador, seja ele provido ou não de religiosidade. Estes conceitos são recorrentes na poética das 'impressões monistas', relacionados assim, aos processos de criação durante o doutorado.

Em verdade, instauração e ritual são princípios que se tornam inseparáveis nas exposições *Palavras Ressonantes* e *Dezsmandamentos*. Consequentemente, o espaço como um santuário é uma premissa que conjectura a intenção do artista de

ressignificar o ambiente, seja em uma sala destinada a exposições temporárias de um museu ou em um espaço arquitetônico sagrado destituído de sua função religiosa.

A partir de *RomAmor*, foi preciso revisar o conceito de performance para entender sua dimensão no processo criativo e nas demais proposições decorrentes desta experiência, mesclando as três dimensões – instauração, ritual e santuário – como esferas interligadas que se justapõem e se sobrepõem. Separadas do simples viver diário, essas ações deflagram condutas místicas, emolduradas ou acentuadas a partir de apropriações, recombinações e deslocamentos.

Como Schechner (2003) coloca, pode-se entender a performance como uma ação artística, ritual ou cotidiana. O que a distingue como tal é o fato de se valer da investigação do que ela faz e representa, sua maneira de interagir e se relacionar com outros objetos ou pessoas. Assim, o ato da performance se caracteriza pela maneira de como se relacionar com o cotidiano, interpretá-lo como ritual e como artístico, o que implica “compreender o mundo da performance e o mundo como performance” (SCHECHNER, 2003, p. 26).

Neste âmbito, *RomAmor* traduz artisticamente o desejo de absorver as sutis energias que vibram dos atos cotidianos e das experiências religiosas. Utilizando um termo de Schechner (2003), enquanto performance artística, *RomAmor* apresenta uma série de ‘comportamentos restaurados’⁸⁵ que remodelam o simples ato de carimbar, através de meios estéticos que compartilham vibrações e ressonâncias da palavra amor. Ritualizar e sacralizar as ‘impressões monistas’ através de simples ações performadas no *continuum* da ação, confirma a inseparabilidade entre performance e sagrado, que, de acordo com Schechner (2003), resulta em consciência:

⁸⁵ “Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados. Comportamentos são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os levou a existir. Eles têm uma vida própria. A verdade ou fonte que originou o comportamento pode ser desconhecida, perdida, ignorada ou contradita mesmo quando essa verdade, ou fonte, está sendo honrada e reconhecida. O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus” (SCHCHNER, 2003, p. 33).

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

O elo de ligação entre o gesto cotidiano e sua ritualização é essa ‘consciência Zen’, na qual a performance é experienciada como um ato sagrado, por tratar e honrar a própria vida diária simples como tal. Daí a dificuldade em separar arte e ritual em *RomAmor*, pois cada ação performada implica na espiritualização do gesto; ela é verdadeira e representa o que se vive enquanto espiritualidade na vida cotidiana – relaciona-se com as questões que fazem da ação a própria realidade social do artista, experiências que são transformadas em formas expressivas. Mas, é possível perceber a verdade da ação, ou seja, ver que o artista não está representando um faz-de-conta? Pelo menos, não como numa encenação, em que atua como um personagem, mas como um desempenho porque sabe o que está fazendo!

Neste caso, a performance tem um papel importante na construção poética porque se torna uma “representação das maneiras do mundo, que envolve várias emoções e diferentes circunstâncias”⁸⁶. Isto é o que diz Bharata⁸⁷, um sábio do século II a.C., “que achava que a performance era um repositório compreensivo de conhecimento e um veículo poderosíssimo para a expressão das emoções” (SCHECHNER, 2003, p. 45). Sem dúvidas que, enquanto veículo de expressão das emoções, performar não se limita a expressar o olhar dos artistas, mas também despertar emoções no espectador.

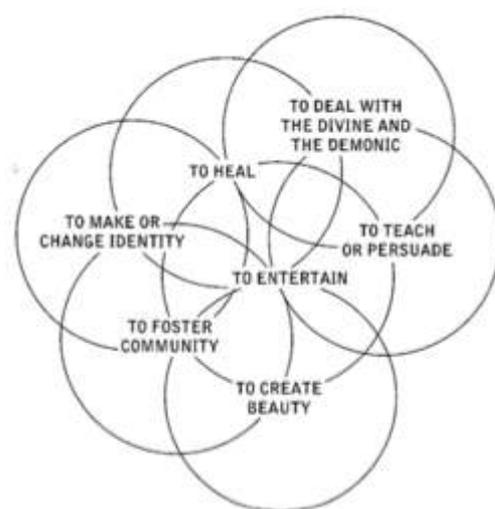
Por apresentar diversas maneiras de entendimento do que seja esta linguagem, na linha de pensamento de Schechner as funções da performance (Figura 51) podem se originar do entretenimento, de criar o belo, de um processo de mudança de identidade, de estimular uma comunidade, de “curar, ensinar, persuadir ou convencer, lidar com o sagrado e com o demoníaco” (SCHECHNER, 2003, p. 45).

⁸⁶ In. SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

⁸⁷ Sábio indiano, autor do *The Natyasastra*, o tratado sobre teoria e prática asiático mais velho e ainda mais influenciador, sobre todos os aspectos do teatro indiano, a dança, a dramaturgia e, para os menos entendidos, a música.

Estas funções não têm uma hierarquia predefinida, nem se manifestam isoladamente. Elas se compõem de acordo com o que cada pessoa é e o que pretende fazer. De acordo com o seu desenho (Figura 51), as funções estão representadas por círculos entrecruzados, áreas hachuradas de efeitos de tons ou sombras de múltiplos sentidos.

Figura 51: As sete esferas interconectadas da performance. Desenho desenvolvido por Richard Schechner para representar as funções da performance.



Fonte:
http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf

Se a *lila* (jogo) de *maya* (ilusão) – termos da tradição védica – é uma ilusão cheia de verdade, viver é jogar com as regras divinas e performar, transcendentemente. Nesta estética sânscrita, “performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais ‘cheia de verdade’, mais ‘real’ que uma experiência comum” (SCHECHNER, 2012, p. 19). Ou ainda, extrair da experiência comum a essência do teatro da vida. Nesta instância, o ritual consiste em performar sons e gestos da vida cotidiana e espiritual que venham rememorar lembranças codificadas em ações que extrapolam o sentido da experiência comum da vida, como ritos de passagem.

Na maioria das obras desenvolvidas ao longo do fluxo criativo das 'impressões monistas', as experiências espirituais têm se ritualizado em ações estéticas. São crenças que encontram na arte uma forma de comunicar-se, invocando forças sobrenaturais através de gestos, objetos, sons e ambiências. Mas o que acontece com o gesto ordinário de imprimir quando este é ritualizado? Existe algum padrão entre as proposições artísticas? Como dispor do espaço e como a proposta se revela ao longo de sua duração? Que tipos de figurinos e objetos são utilizados? Como os eventos são organizados, apresentados e recebidos? Quais linguagens artísticas se mesclam à performance? Se existe alguma certeza, esta é a de que ritualizar consiste em desenvolver ações que carregam significados e fazer arte é uma operação que gera e expressa esses novos significados.

Em síntese, *RomAmor* se particulariza em relação aos trabalhos posteriores porque se instrumentaliza das prerrogativas 'tradicionais' da performance. Já nas exposições *Palavras Ressonantes* e *Dezsmadamentos*, o termo se dilui, pois, o artista deixa de encarnar o papel de protagonista da obra, como em *RomAmor*, e passa a ser o anfitrião da cerimônia de abertura: o objeto de ritualização passa a ser a obra em processo⁸⁸. Nestes termos, o conceito de instauração da obra difundido pelo artista Tunga (1952-2016) traduz a noção de performance que vem sendo desenvolvida nos últimos trabalhos.

Sob a perspectiva de Nelson Goodman, a instauração da obra é uma noção filosófica que trata do momento em que um objeto passa a funcionar como trabalho de arte, um objeto estético. A experiência estética dessa natureza, portanto, depende do contexto em que obra está inserida e, conseqüentemente, na medida em que é possível ver os significados simbólicos presentes, o que Goodman denomina de implementação da obra. Distinta da fase de execução, a implementação consiste nos modos de exibição da obra, ou seja, fazer a obra trabalhar ao entrar em contato com o observador:

⁸⁸ Isto também acontece em trabalhos anteriores da série *ausentes E presentes*, em que a queima da cânfora protagoniza a performance do 'gravar' sobre areia, enquanto deixa seu rastro de fumo. O processo é instaurado pelo artista, que, junto ao público, contempla a obra em seu devir. Ver figuras 17, 18 e 19.

Assim, um objeto artístico colocado numa dada situação inaugura a possibilidade de uma nova série de eventos. Esse é um acontecimento sutil e complexo que pode ser afetado pelo que quer que afete o próprio objeto ou o espectador ou as circunstâncias de observação. (RAMME, 2012, p. 93)

A partir da noção de Goodman, Ramme (2012) propõe a junção das duas palavras ‘implementar’ e ‘ativar’ para designar uma outra dimensão de visibilidade da obra, a instauração. Nesta junção “esse termo, pensamos, capta melhor o uso que Goodman faz dessas noções, além de soar um pouco mais familiar em nosso contexto artístico” (RAMME, 2013, p. 93). Isto tem a ver como a presença da obra deflagra possibilidades de ver o mundo em uma nova perspectiva, na medida em que a arte é experienciada. Termo usado pelo artista Tunga desde 1993, instaurar⁸⁹ incorpora as qualidades indissociáveis de temporalidade e espacialidade “em um mesmo processo-obra”, juntando os conceitos de instalação (a forma estática e espacial) e performance (parte dinâmica e temporal) em conjunção com a presença ou participação do espectador no processo.

Como a própria Lisete Lagnado⁹⁰ comenta, instauração em substituição das palavras instalação e performance mostra um “deslocamento de categorias esgotadas”, uma vez que a performance está associada à questão do artista enquanto obra; em grifo pessoal, a instalação é um conceito que requer complemento quando o artista tem a intenção de incluir o espectador no processo. Instaurar é esse complemento, o qual se torna um princípio fundamental de ‘inaugurar’ a obra, que, nos moldes de Allan Kaprow, seria um acontecimento, um evento, em que se

⁸⁹ Em sua nota de texto, Ramme (2013) esclarece: “Ver Lagnado, L. *A instauração: um conceito entre instalação e performance*, in Basbaum, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001:134. Nesse artigo Lisete Lagnado preocupa-se em delinear um contexto maior da produção contemporânea brasileira ao qual se poderia aplicar o termo instauração. Para investigação mais centrada na obra de Tunga, sugiro a leitura do artigo de Suely Rolnik, *Instauração de mundos*. Revista MAM, São Paulo, 1998: 6-22. Também é interessante apontar que nas instaurações de Tunga há constante fabulação na qual ciência e ficção, mito e realidade se recriam. Por exemplo, em *Xifópagas Capilares entre nós*, a narrativa fabulosa permite a atualização contínua da obra que se desdobra em muitas outras, em fluxo sem fim” (RAMME, 2013, p.96-97).

⁹⁰ LAGNADO *apud* RAMME, 2013, p. 94.

reconhece a importância que o momento de apresentação da obra tem para o processo junto ao público, em um determinado contexto. Momento esse que:

[...] torna-se um acontecimento não só porque a arte contemporânea inclui objetos e eventos efêmeros, como as performances ou instalações – a instauração, segundo Lagnado, teria justamente o mérito de permitir tratar da “fugacidade dos acontecimentos (um sopro ou uma explosão, por exemplo)” –, mas porque a própria inserção do objeto de arte num espaço, seja ele qual for, é explorada e problematizada. (RAMME, 2013, p. 94)

As exposições em análise desta tese estão neste lugar entre performance e instalação, ou melhor, neste entre lugar de linguagens. Se a presença do artista é indispensável para a instauração da obra – a performance em si –, para a fruição das instalações ela é desnecessária. Concebe-se a obra a partir do seu espaço de ativação, isto é, pensa-se no conjunto das obras a partir de um conceito que está em consonância com o espaço, o qual não deve ser entendido como um receptáculo neutro desprovido de singularidades, mas enquanto lugar que integra obra, espectador e energias. Como Tunga salienta, “não há um fundo onde as coisas acontecem. Não há um silêncio onde as notas são tocadas, porque aquilo que chamaria silêncio - e que em arte seria espaço - existe como uma coisa” (TUNGA apud ROLNIK, 1998, p. 3). Rolnik (1998) acrescenta que “não é só o espaço: também o espectador, o crítico e o próprio artista tornam-se matéria prima a ser trabalhada pela obra que, nesse processo, se metamorfoseia e, ao mesmo tempo, os lança em inesperados devires” (ROLNIK, 1998, p. 3).

Além do aspecto espacial, da materialidade dos objetos e elementos que integram as exposições, a instauração conta com a presença do público, sem o qual o termo não tem significado algum, no ato e na continuidade da presentificação das obras. Tunga comunga com os neoconcretos a ideia de que o artista é um ‘propositor’ de protocolos de experimentações, um “catalizador de idealizações”, como diz Rolnik (1998). O artista, sem controle do advir de suas proposições, “é o fio vital que alinhava os corpos de certa maneira, dependendo do que em cada um é afetável ou não pelo outro, dos efeitos de cada um no outro” (ROLNIK, 1998, p. 4).

Mobilizado pelo exercício de tangenciamentos e atravessamentos destas teorias no campo da reflexão do percurso artístico, as exposições *Palavras Ressonantes* e *Dezsmandamentos* encontram no conceito instauração a expressão plena que traduz o pensamento e sentimento envolvidos no processo criativo da poética das ‘impressões monistas’. A inauguração da obra se ritualiza e o espaço se conforma em santuário de energias para ativar os processos, as deflagrações, os acontecimentos instauradores de arte e espiritualidade, ampliando a noção de ritual no percurso criativo, seja no decorrer da *poiësis*, seja na idealização da expografia.

4.2 ESPAÇO EXPOSITIVO COMO SANTUÁRIO

Um objeto de arte se torna um santuário quando fazemos dele um recipiente de espíritos, e não uma expressão da imaginação humana, e então quando veneramos esse recipiente como um local de atenção espiritual. Uma moldura especial, uma localização extraordinária e o convite ao ritual podem transformar uma pintura comum num santuário. (MOORE, 1999, p. 359)

Ao considerar a palavra santuário em sua acepção figurativa, o seu lugar se estabelece no mais íntimo espaço, do coração ou da alma. Nem sempre associada a uma religião específica, se relaciona com a consagração, seja ela de qualquer tendência religiosa. E com relação à arte, quando podemos relacionar santuário ao objeto ou ao local da ação? Na visão de Moore (1999), é quando damos um caráter especial ao local, ou ao modo de apresentação desse objeto-ação, como um “recipiente de espíritos”.

Dizer que um espaço (ou objeto) pode se tornar santuário, é uma premissa para analisar a relação do espaço com a obra e o espaço como obra. Sendo assim, toda ação pode ser uma instauração artística? Da mesma forma que “uma obra de arte contemporânea não transforma o mundo em arte; ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte, [então] podemos dizer que o contexto pode ser incluído na obra” (RAMME, 2013, p. 96); de igual intensidade, a atividade artística pode reivindicar do mundo um espaço para ser consagrado como tabernáculo, sem generalizar que todo espaço de arte seja sagrado, mas oriundo de

certa contextualização, adaptando/inventando linguagens compatíveis com o ambiente. Essa problematização de quando e de que maneira o objeto é inserido no espaço é uma preocupação constante na arte finalização das propostas recém-apresentadas. É uma visão de mundo afetada pela arte, que por sua vez transpõe uma visão de espiritualidade para o mundo através da arte.

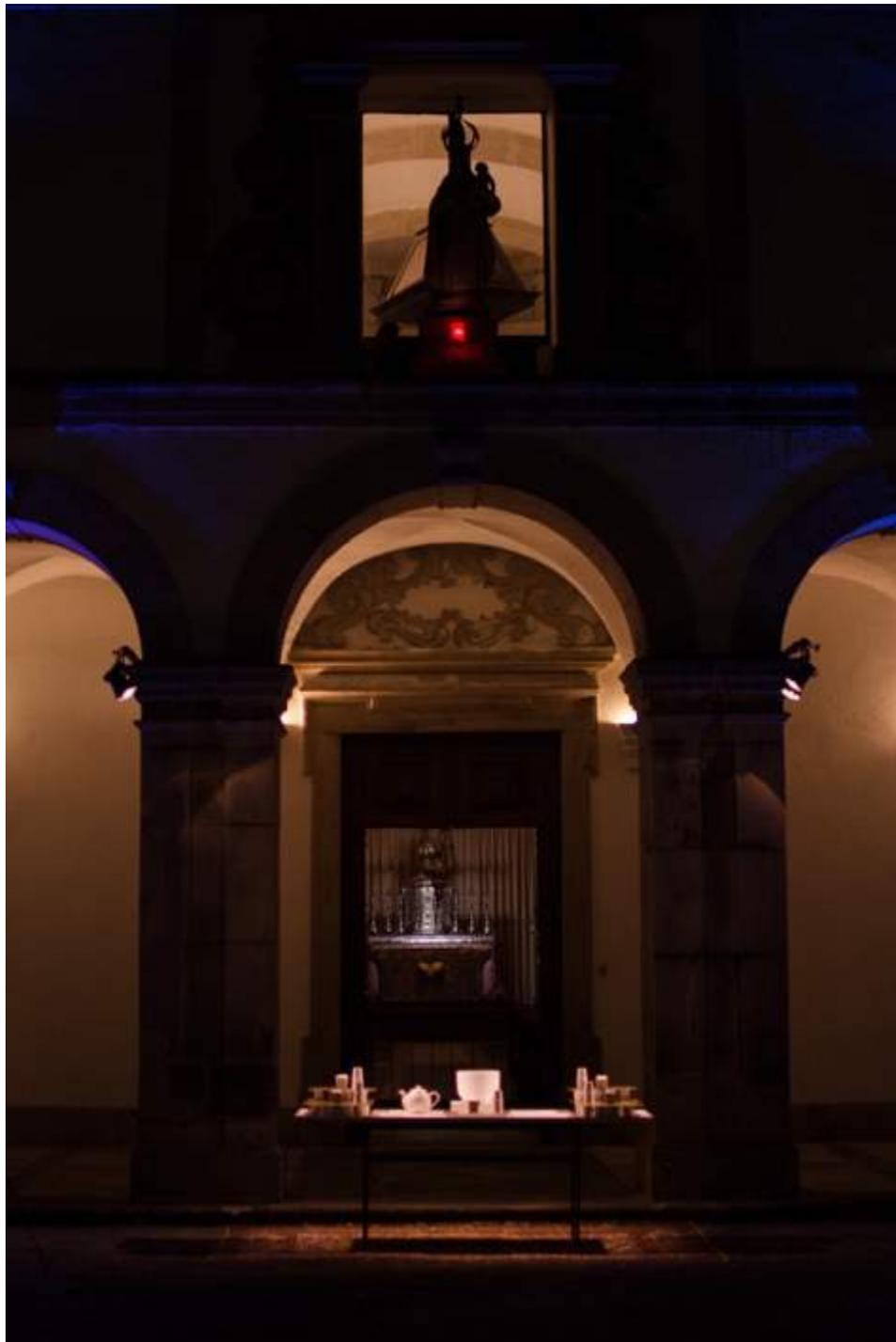
Trasladar é o termo usado por Moore (1999) quando se transfere “o caráter sagrado da fé e qualquer que seja o espírito capturado pela imaginação sacra para um lugar particular, a fim de que ali seja lembrado e reverenciado” (MOORE, 1999, p. 356). Este termo é oportuno para refletir sobre as intervenções e deslocamentos de objetos para lugares comuns já encarnados de uma aura espiritual, ou quando, pela escolha de certos objetos destituídos de sacralidade, aufere-se valor espiritual a estes. É como acontece em *Palavras Ressonantes e Dezsmandamentos*, em que a igreja de Santa Teresa D’Ávila que compõe a cena de *Tea amo*, valoriza a essência litúrgica contida na ação dessa instauração; e a sala de exposição do Museu de Arte da Bahia, lugar profano que acolhe uma proposição inspirada nos dez mandamentos, em que se concentra na palavra seu poder de imagem vibracional.

Aaron Rosen (2015) indica caminhos para interpretar esses deslocamentos de espaços, como museus que se transformam em galerias, ou como galerias que se assemelham a museus⁹¹. O espaço como um santuário pode ser uma sala destinada a exposições temporárias em um museu ou um espaço arquitetônico sagrado destituído de sua função religiosa. Em uma nota jornalística sobre a abertura da National Gallery no século dezanove, William Hazlitt declarou que o espaço museal se converte em um lugar de peregrinação, tal qual um santuário da arte. Na sequência, André Malraux, em sua célebre especulação, disse que os museus tornar-se-iam catedrais da era moderna. Alain de Bouton, ao considerar que os museus podem funcionar como espaços sagrados, então é possível considerar santuários museus⁹² (ROSEN, 2015, p. 229).

⁹¹ Tradução livre de: “If museums can function like sacred spaces, so too can sanctuaries resemble museums”. (ROSEN, 2015, p. 229)

⁹² “When the National Gallery opened in London in the nineteenth century, the writer William Hazlitt declared it a veritable ‘holy of holies’, remarking that visiting felt ‘like going on a pilgrimage. . . [to] the shrine of Art’. In the twentieth century, the French writer and statesman André Malraux famously

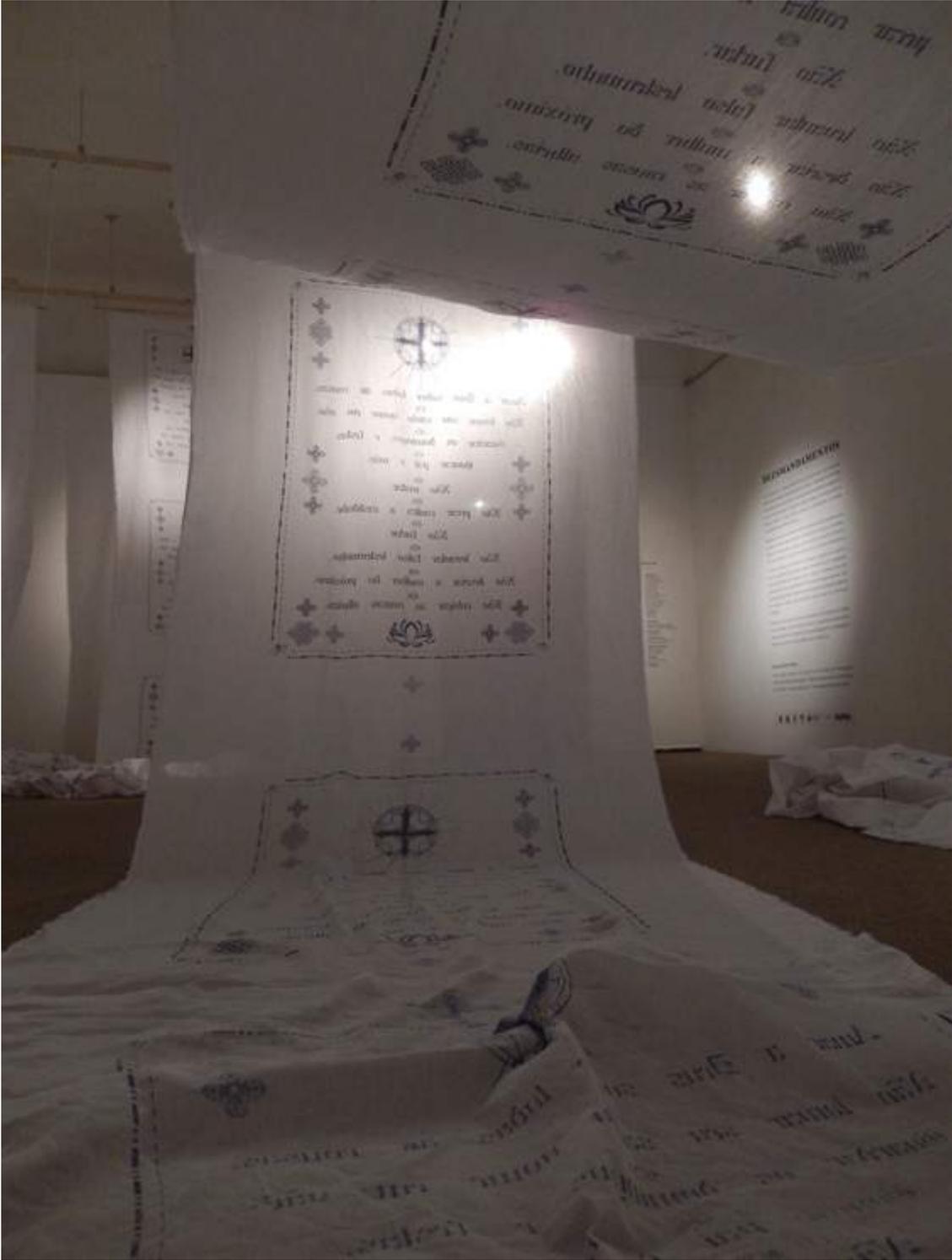
Figura 52: a mesa com os elementos da instauração *Tea* amo é montada em frente à Igreja Santa Teresa d'Ávila, que não mais realiza liturgias.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

speculated that museums would become the cathedrals of the modern age – an idea echoed this century by the writer Alain de Botton. If museums can function like sacred spaces, so too can sanctuaries resemble museums” (ROSEN, 2015, p. 229).

Figura 53: Escritesssituras, instalação; detalhe. A sala expositiva se impregna de leveza e sons, auferindo valor de sagrado ao espaço.



Fotografia: Tonico Portela.

Em síntese, ao elencar um conjunto de verbos de ação para compor as obras, o fazer artístico toma rumos particulares. Em cada ciclo criativo é inventado um modo particular de fazer arte para dar conta da diversidade de habilidades e conhecimentos específicos imbricados no processo de criação. A investigação se torna um campo fecundo para encontrar novas soluções de visibilidade, comunicabilidade e visualidade que dão a ver o processo imaginativo, num vai e vem entre ações e conceitos. Ora os procedimentos técnicos geram conceitos, ora conceitos indicam procedimentos práticos, alternando-se e alterando-se, num constante processamento de significados. Nesta direção, instalar, ritualizar, performar e instaurar se consolidam pela obra em processo, em seu devir, como conceitos operatórios que implicam operacionalizações técnicas e teóricas na poética das 'impressões monistas'.

Esses conceitos operatórios circunscrevem considerações sobre os dispositivos adotados ao longo da instauração das obras, instauração no sentido mais abrangente de introduzir, implantar, instalar e inaugurar com solenidade as obras, paralelamente indicando o mapeamento de referências inter e transdisciplinares para a construção do pensamento que as obras suscitam.

É o momento em que tais conceitos operatórios são vistos como teorias que indicam tendências e referências que ampliam a interpretação do processo criativo, nunca visando o esgotamento do potencial semântico das obras. Pois, como operacionalizações, "envolvem uma reflexão e análise que se situam do lado da criação e do processo, não da obra acabada" (REY, 2008, p. 11). No influxo operatório da criação, a tese se torna um escrito de artista sobre temas, técnicas, materiais e procedimentos em movimento de expansão, um processo de pesquisa mesclado de dimensões culturais, sociais e espirituais.

4.3 PALAVRA MATÉRIA, PALAVRAS RESSONANTES: EXPERIÊNCIAS VIBRACIONAIS

Palavras Ressonantes intitula a exposição concebida a partir da palavra como matéria-visual e repositório de vibrações. É uma concepção poética que abraça um conjunto de ações em torno do tema vibração-ressonância. Em verdade, a exposição é um desdobramento da ação *RomAmor*, em que se agrega à utilização da palavra como recurso visual sua qualidade e potência vibracional, resultando em proposições que exploram os princípios vibração, ressonância e frequência através de variadas linguagens.

A tessitura de referências teóricas e artísticas advindas dessa exposição se trama a partir das experiências desenvolvidas na disciplina Estudos Aprofundados da Performance⁹³, gerando as seguintes indagações: Como estas experiências influenciaram o encaminhamento do processo criativo? Como elas foram determinantes para a observação de reações pessoais e do público na cadeia operatória das ações?

A partir da vivência de laboratório e apresentação da performance em ambientes e contextos diferentes, surgiu a necessidade de ir além do sentido semântico do palíndromo para explorar suas potencialidades vibratórias e suas possíveis ressonâncias nas pessoas e no espaço da ação. Assim constitui-se uma série de trabalhos que se originam do palíndromo *RomAmor*. Sem dúvida, *RomAmor* é uma experiência que vai além de um experimento performático, é um pressuposto conceitual, ou seja, já serve antecipadamente como moldura da palavra enquanto matéria plástica, gerando e direcionando a concepção da exposição *Palavras Ressonantes*, que se desdobra em ações, objetos, instalações e registros fotográficos.

A utilização do palíndromo como recurso operacional-conceitual para a construção das obras é um aspecto importante a ser abordado: O que representa

⁹³ Disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Ricardo Biriba, EBA – UFBA.

inverter o sentido de palavras, especificamente, confrontar o nome próprio 'Roma' com a palavra 'amor'? Quais consequências conceituais e vibracionais são proporcionadas por este espelhamento? Qual a intenção de trazer Roma para este contexto?

A denominação *RomAmor* é um palíndromo⁹⁴ que exerce uma força visual e vibracional na gênese de *Palavras Ressonantes*. Se da esquerda para direita lê-se Roma, em sentido reverso se lê amor. A grafia adaptada para este encontro é *RomAmor*, em que a vogal 'a' em maiúscula, une o movimento que refaz os ciclos. Em sua unidade visual, expõe-se uma mensagem direta, clara e inteligível de reunir duas palavras que anunciam novos sentidos por estarem unidas. Em maiúsculo, 'A' é o elo de união entre Roma, símbolo de cidade-império associada às conquistas materiais, e amor, sentimento inefável que, por natureza, evoca união. As vogais⁹⁵, entre os povos antigos, exerciam um grande poder mágico, e 'a' está associada ao número um, ao princípio. Na grafia AUM⁹⁶ (OM), do sânscrito, 'a' de *akara*, está relacionada com *Bhrama*, o criador. Portanto, 'a' é a vogal que concentra a transformação simbólica do imaterial (vibração) em material.

⁹⁴ PALÍNDROMO: A palavra palíndromo vem do grego *palin* (πάλιν, πάλι, grego moderno) que quer dizer para trás, novamente e *dromos* (δρόμος, caminho, rua), que corre em sentido inverso WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%ADndromo>>. Acesso: 04/12/2017, 11h18.

⁹⁵ "A predominância de uma vogal numa palavra, num discurso, num estilo, estaria carregada de sentido, de um valor simbólico esotérico, próprio para agir sobre a sensibilidade e a compreensão do ouvinte sem que ele perceba. Assim, o 'A' evocaria o grave, o perfeito, o amplo, o total, o trágico, o estranho, o majestoso; o 'E' o ser, o estado, a serenidade; o 'I' o brilhante, o ritmo, o devir, o lírico, o ilusório; o 'O' fechado, a morte, o ordenado, a ordem, o alto, o inexorável; o 'U', a música, o murmúrio, duração, o estudo, a cultura, o macio, o escoamento. Podemos também nos referir ao célebre soneto de Rimbaud: "A preto, E branco, I vermelho, U verde, O azul...vogais. Um dia contarei seus nascimentos latentes...". 'A palavra sonorizada pela vogal, é a alquimista da Alma. Rimbaud procurou uma língua que seria da alma para a alma, tudo resumindo, perfumes, sons, cores, do pensamento que prende o pensamento; escreveu ele numa carta a Demeny, definindo, assim o símbolo'. (Alchemie du Verbe, em Une Saison en Enfer). A propósito, Arthur Rimbaud foi discípulo de Crowley, portanto muito mais próximo da loucura do que da lucidez, e depois de muitas brumuras, conseguiu ficar imortalizado pela sua poesia criativa e rebelde...digamos que brincou com as vogais, como brincamos com as artes...e eu, que amo tanto a poesia, fico imaginando o porquê" (BELFORT, 2017, publicação eletrônica [mensagem pessoal]). Belfort usou como referência: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

⁹⁶ A= *akara*, relaciona-se com *Brahma*, a criação; U= *ukara*, relacionado a *Vishnu*, a preservação; M= *makara*, relacionado a *Shiva*, a destruição (renovação); são três aspectos da imanência de Deus na criação. *Om (AUM)* é "a raiz ou som primordial que, em sânscrito, simboliza o aspecto de Deus que cria e mantém todas as coisas; Vibração Cósmica. O *Om* dos Vedas tornou-se a palavra sagrada *Hum* dos tibetanos, *Amim* dos mulçumanos e o Amém dos egípcios, gregos, romanos, judeus e cristãos. As grandes religiões do mundo declaram que todas as coisas criadas tiveram origem na energia vibratória de Om ou Amém, o Verbo ou Espírito Santo" (YOGANANDA, 2016, p. 609).

Figura 54: desenho com lápis de cera derretido, feito no caderno de artista. Este desenho feito em 05/07/2001, testemunha um anseio, desde então, pelo palíndromo ROMA-AMOR.

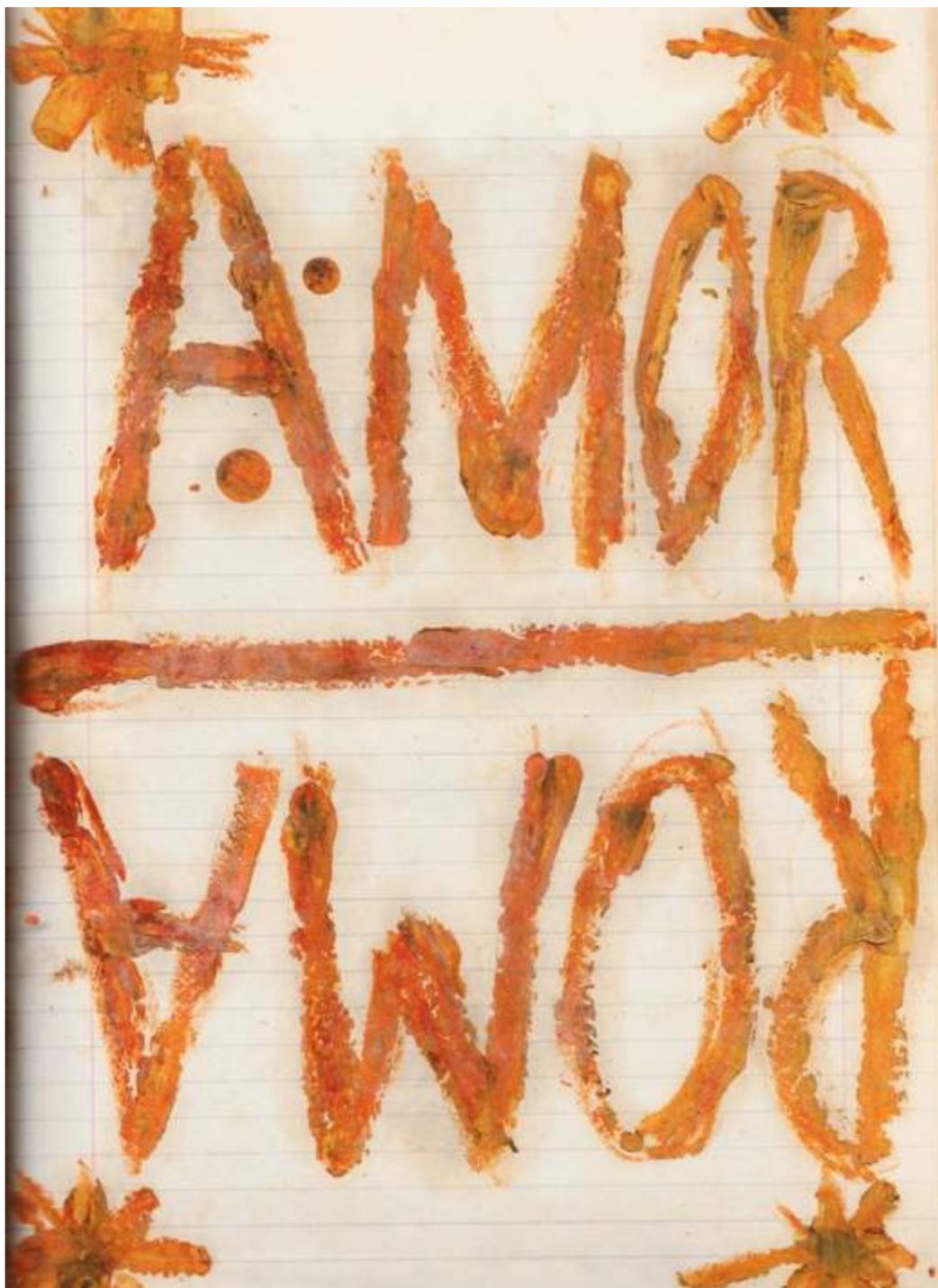


Imagem escaneada do caderno de percurso do artista.

Em uma página do caderno de percurso (Figura 54), o palíndromo amor-Roma carrega uma dramaticidade de cor e textura em sua grafia, bem próximos ao sentido do amor carnal (material), tão caro às ideias romanas. O lápis de cera derretido inscreve cada palavra em dois hemisférios, um superior, amor, outro inferior, Roma; a textura formada pelo derretimento do giz de cera vermelho coloca as duas palavras no mesmo patamar de visceralidade. A linguagem direta do grafismo, na qual a imagem transita, torna-a fechada de significado, seja pelo vermelho essencialmente quente, que age como uma cor transbordante de vida ardente e agitada, seja pelas linhas grossas e ásperas que delinham e enquadram a configuração da imagem-palavra. A linha áspera e irregular que separa os dois hemisférios, representa o espelho que reflete o vermelho em sua forma material, propagado e consumido de ambos os lados.

Mas, será que essa imagem representa visualmente a forma como o palíndromo se configura em *Palavras Ressonantes*? Certamente não, pois a partir dos experimentos com a tigela e da performance com as etiquetas-gravuras, *RomAmor* ser reveste de tonalidades mais leves por ter encontrado na palavra material seu poder de criar e exprimir uma atmosfera de leveza espiritual. Uma oportunidade propícia para reverter o lema romano *Si vis pacem, para bellum* (se você quer a paz, prepare a guerra) para o lema oriental: “Se quisermos a paz, deveremos entrar em harmonia com a natureza e sintonizar nosso projeto de vida com o Grande Projeto que existe na Natureza e no Universo” (STORNILO In. TAGORE, 2007, p. 13).

Singularmente expresso na obra *Meditação Preliminar*, de Rabindranath Tagore (2007), esse projeto de vida entrelaçado com a ciência, a arte e a espiritualidade, manifesta-se e se expressa nas palavras a seguir, que, em um gesto de apropriação-identificação-comunhão, contextualiza e sintetiza os sentimentos e anseios pessoais:

Encontramo-nos diante de um vasto mundo com o qual temos de manter, forçosamente, inumeráveis relações.

Temos de viver, cultivar a terra, recolher nosso sustento, vestir-nos, aproveitar múltiplos elementos da Natureza.

Temos de atender continuamente nossas necessidades e, para isso, manter um estreito contato com esse vasto mundo, por imperativos da fome, da sede e de todas as nossas urgências físicas.

Nossa mente também deseja, por sua vez, seu próprio alimento.

Ela também tem suas necessidades. Ela se afana para explicar a razão das coisas e, situada diante de uma profusão de fatos, sente-se defraudada e desconcertada quando não consegue alcançar um princípio unificador que simplifique a heterogeneidade dessas coisas.

A condição humana exige do homem não só encontrar explicações para os fatos, mas também determinadas leis, capazes de aliviar o peso e as complexidades das quantidades e dos números.

Além do ser físico, há em mim outro homem, que me é inteiramente pessoal, que sente simpatias e antipatias, e anseia encontrar algo que satisfaça seu apetite de amor.

Esse ser pessoal se enraíza nas regiões íntimas, onde vivemos isentos de todo apetite, à margem das necessidades materiais, tanto do corpo como da mente, alheias ao que representa uma vantagem ou uma utilidade qualquer. Esse ser pessoal é o mais nobre do homem e, nas relações diretas que mantém com o vasto mundo, é guiado apenas pela busca desse algo que satisfaça sua personalidade.

O mundo da ciência é um abstrato mundo de força, e não um mundo de realidades.

Por meio de nossa inteligência podemos servir-nos dele; nossa personalidade íntima, porém, não obterá, com isso, qualquer satisfação.

Esse mundo da ciência vem a ser como que um multiplicador de mecanismos que nos propiciam objetos e que, enquanto seres, se manifestam como meras sombras.

Com efeito, existe outro mundo muito mais real para nós. Nós o vemos, o sentimos, e todas as nossas emoções não tecem laços com ele.

Não podemos analisá-lo nem medi-lo.

Seu mistério é infinito.

Podemos apenas dizer: “aqui estás”.

Esse mundo da emoção se acha longe da ciência. É a arte que o ocupa.

Quando conseguimos explicar a natureza da arte, conhecemos, ao mesmo tempo, o que é e como é esse mundo com o qual a arte mantém tão íntima relação.

A arte não se apresentou ao homem com imperativos de caráter vital.

Como a própria vida, a arte foi desenvolvendo-se por seu próprio impulso, e o homem se consubstancia com ele, sem perceber concretamente o que é. E, de fato, poderíamos deixá-lo, sem perigo, nos obscuros substratos da consciência, no lugar em que as coisas que pertencem à vida se alimentam entre sombras.

Vivemos, porém, em uma era em que vira tudo ao avesso e que, em seu afã de conhecer, faz chegar à superfície tudo o que jaz no fundo.

Até o processo de nossa existência, que é inconsciente, deve ser perscrutado pelo conhecimento, embora, por vezes, esse afã de conhecer acarrete o resultado de matar o próprio objeto da investigação, a fim de transformá-lo em uma fria peça de museu. (TAGORE, 2007, p. 21-23)

Numa atmosfera devocional, a proposta da exposição *Palavras Ressonantes* reúne elementos de reverência a esse Grande Projeto da Natureza e do Universo, colocando ênfase na harmonia que existe subjacente entre o universo e o indivíduo. Ao mesmo tempo em que a visualidade se estabelece pela palavra como recurso plástico através de procedimentos gráficos, explora-se os efeitos vibráteis da

linguagem propagados pelo elemento água. Carimbar, dourar, instalar e instaurar são procedimentos técnicos que potencializam a sacralidade e espiritualidade das ideias que se convertem em agentes transformadores de si e do outro.

4.3.1 *Gênese: de RomAmor a Palavras Ressonantes*

A atividade artística entra em um novo momento, que se expressa no reconhecimento e na consciência por meio do pensamento, da própria arte e da religiosidade: centralizar-se e realinhar-se com uma nova realidade. Em um movimento espiralar, o palíndromo Roma-Amor se desdobra em novas ações que dão a ver o gesto simbólico de reverter a carga vibratória de valores romanos em ondas de unidade, visão e revelação dos mistérios da vida.

A primeira apresentação de *RomAmor* se originou de uma prática de laboratório de performance, que consistia em escolher um objeto de valor metafórico no processo de investigação, para com ele desenvolver uma série de exercícios corporais. O objeto escolhido foi uma pequena tigela tibetana de metal. Ao utilizar a tigela cantante⁹⁷, percebi que sua interferência no processo trouxe à tona não só respeito ou sacralidade em seu manuseio, mas manifestou sua qualidade vibracional de afetar diretamente a todos, pois o som emitido pelo objeto é capaz de alterar o estado de consciência, a energia dos ambientes e de facilitar o processo de aprendizado emocional-espiritual de quem as toca ou escuta. Os efeitos sonoros e vibracionais das tigelas ressoam na pessoa e no espaço e têm efeitos imediatos.

A partir das acepções geradas pelo experimento com a tigela, esta primeira performance foi realizada em sala de aula, cujo espaço fora preparado para as apresentações. Uma ambiência criada por luz artificial e por tecidos azuis corroborava

⁹⁷ Também chamadas de tigelas cantantes, as tigelas tibetanas foram criadas inicialmente há milhares de anos no Tibete. São confeccionadas por sete metais ou mais, que se relacionam vibracionalmente com os planetas. Para maiores esclarecimentos, diversos sites explanam sobre origem, aplicações e funções das tigelas cantantes, principalmente voltados a terapias do som. Disponível em: <<http://tigelastibetanascantantes.blogspot.com.br>>;<<http://loscuencostibetanos.com>>; <http://www.terapiadesom.com.br/inicio/o-que-faco/massagem-de-som/>>. A tigela utilizada foi adquirida em uma loja de antiguidades da Tailândia, mas a composição de metais é a desconhecida.

com a proposta *RomAmor*. Sob a trilha sonora da tigela tibetana, as ações transcorreram como uma liturgia: desde a chegada ao espaço e prostração diante dos objetos previamente instalados, ao desmembramento de gestuais para cobrir o corpo com as etiquetas-gravuras; a performance revestiu-se de espiritualidade (Figuras 46 a 50) do início ao fim.

Assim, as impressões obtidas e capturadas durante o processo de elaboração, construção e apresentação da performance serve para pensar possibilidades, métodos e condições físicas, mentais e espirituais nos processos de criação artística, a partir de experimentos com o corpo. Representação, arte, espiritualidade, processo criativo e processo de vida, alteridade, materiais e métodos, sentido de arte e sentido do sagrado são conteúdos que emergem desta experiência e põem em questão a intensão do artista de utilizar ou não o corpo como suporte de ação, designar ou não a ação como uma performance; ou ainda, concentrar ou não na ideia de os trabalhos futuros se definirem como performance.

A ideia central de *RomAmor* ganhou outra dimensão na apresentação na *V Mostra de Performance*⁹⁸, manuseando novos materiais e suportes: etiquetas transparentes, essência de rosas, garrações de água mineral, copos transparentes, tigela tibetana, malha e almofada azuis. No entanto, os princípios operatórios de vibração e ressonância foram mantidos, desta vez utilizando a água como agente propagador das propriedades físicas da palavra de alterar o campo de frequência das coisas, do ambiente e das pessoas.

A partir das pesquisas sobre moléculas de água do cientista Masaru Emoto, o princípio de vibração-ressonância foi incorporado ao uso da palavra como matéria visual. Como se sabe, as palavras usadas no dia a dia são instrumentos de comunicação. Mas, para além de sua qualidade comunicacional, elas também têm uma valiosa função: “As palavras contêm vibrações, que desempenham um papel

⁹⁸ V Mostra de Performance: Corpo Coletivo, Conflitos e Convergências, coordenada por Ricardo Barreto Biriba, realizada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em 2015. Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba é Professor Associado II da Escola de Belas Artes-UFBA; é Coordenador do Curso de Especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas - EBA - UFBA.

fundamental no grande esquema da natureza” (EMOTO, 2008, p. 15). *Om*, *Amém*, *Hum*, *Amin* são palavras que representam o som da criação: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus (...) Todas as coisas foram feitas por ele [o Verbo ou Om]; e sem ele nada do que foi feito se fez” (João 1:1-3, apud YOGANANDA, 2001, p. 261). Podemos pensar no papel que a natureza representa na formação da linguagem, sempre emitindo sons com vibração e características de cada região, “e são justamente esses sons que acabaram por dar origem às diferentes línguas faladas pelos vários povos da Terra” (EMOTO, 2008, p. 19). Ou seja, nós e as vibrações do universo somos um.

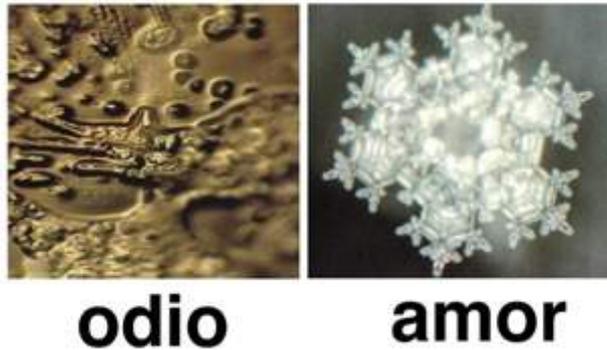
De acordo com Emoto (2008), os sons da natureza são responsáveis pela criação das palavras, independente do lugar e do tempo. Diferentes sons são produzidos pelas águas dos rios e mares; dos gêiseres, um terremoto, uma erupção vulcânica; até dos sons mais sutis como do vento, do espaço sideral. Na tradição hindu AUM (OM)⁹⁹ é o som primordial que reverbera em todo o universo, tal qual o “Verbo”, ou “voz de muitas águas” da Bíblia. Foi neste viés que Emoto desenvolveu suas pesquisas fotografando cristais de água advinda de diversas fontes submetida ao contato com certas palavras, e conclui que a água se modifica depois desse contato.

A formação de cristais de água a partir de diferentes palavras confirma que elas são vibrações e tudo que existe vive em estado de vibração, sem vibração nossa vida seria impossível. Na interação de um ou mais corpos o som entra em ressonância, mas para que ela aconteça “os dois objetos precisam ter o mesmo número de vibrações; precisam estar na mesma frequência” (EMOTO, 2008, p. 37). Tal lei encontra ressonância no princípio de que tudo era o Verbo¹⁰⁰, e que o Verbo estava com Deus, pois ‘Verbo’ neste caso “significa vibração inteligente, emanando de Deus. A pronúncia de qualquer palavra [...] expressa por um ser inteligente, consiste em energia sonora, ou [...] Vibração Cósmica impregnada da Inteligência Cósmica” (YOGANANDA, 2015, p. 11).

⁹⁹ “A vibração de Om que reverbera em todo o universo [...] tem três manifestações ou *gunas*: criação, preservação e destruição (Taittiriya Upanisad 1:8). Sempre que o homem pronuncia uma palavra, aciona uma das três qualidades de Om. Esta lei se encontra por trás do mandamento que, em todas as Escrituras, diz que o homem deve falar a verdade”. (YOGANANDA, 2001, p. 23)

¹⁰⁰ Evangelho Segundo João 1:1-5, 9-18, comentado por Yogananda (2015, p. 8-35).

Figura 55: Fotografias microscópicas de mostras dos cristais de água, após magnetização da água sob a vibração das palavras ódio e amor.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=p1Ot3lixhN4>

Figura 56: fotografias de outros cristais de água feitas durante as pesquisas de Massaru Emoto.



Fonte: <http://batuajaibfe.blogspot.com.br/2010/03/miraculous-messages-from-water.html>.

Sendo assim, as palavras como potências vibracionais influenciam diretamente quando em contato com nosso corpo, que é formado de 70% de água, e quando exposta ao nosso corpo toda água que o compõe tende a se transformar. Nesta perspectiva, a palavra como fonte de vibração, ressonância e frequência sintetiza a poética de *RomAmor*, transformando o palíndromo em agente de interação da palavra com a água e com as pessoas.

Com garrafões de água mineral, etiquetas com a palavra 'Roma' impressa sobre vinil adesivo incolor, copos transparentes, essência de rosas e tigela tibetana, a performance se desenvolveu cerimoniosamente como um rito de servir água magnetizada às pessoas. Essência de rosas foi acrescentada aos garrafões de água, que permaneceram próximos a um oratório e receberam as vibrações do som da tigela tibetana pelo menos uma vez ao dia, ao longo de três dias consecutivos. Durante este processo, os copos transparentes e incolores foram adesivados com as etiquetas impressas com a palavra ROMA, com a letra 'r' espelhada, que uma vez colada no fundo do copo proporciona a leitura de 'amor' ao ser manuseado pelas pessoas.

Figura 57: etiqueta colada no fundo dos copos.



Fotografia: Tónico Portela.

Materiais e acessórios organizados previamente no espaço de ação configuram a instalação com copos arrumados sobre bandejas, garrafões alinhados sobre um suporte de madeira, uma almofada azul e um borrifador com essência de rosas. Ao adentrar no espaço o artista faz um *panam* em reverência ao ato; asperge o aroma de rosas em direção dos quatro pontos cardeais. Senta-se na almofada, faz alguns exercícios de respiração e começa a preparar as bandejas com os copos de água. À medida que completa os copos com água em cada bandeja, entoa a tigela tibetana e em seguida se direciona ao público para oferecer água. As reações das pessoas são diversas, alguns aceitam e agradecem, outras desconfiam, mas no final aceitam. O gesto se repete até que o sinal de retirada é dado.

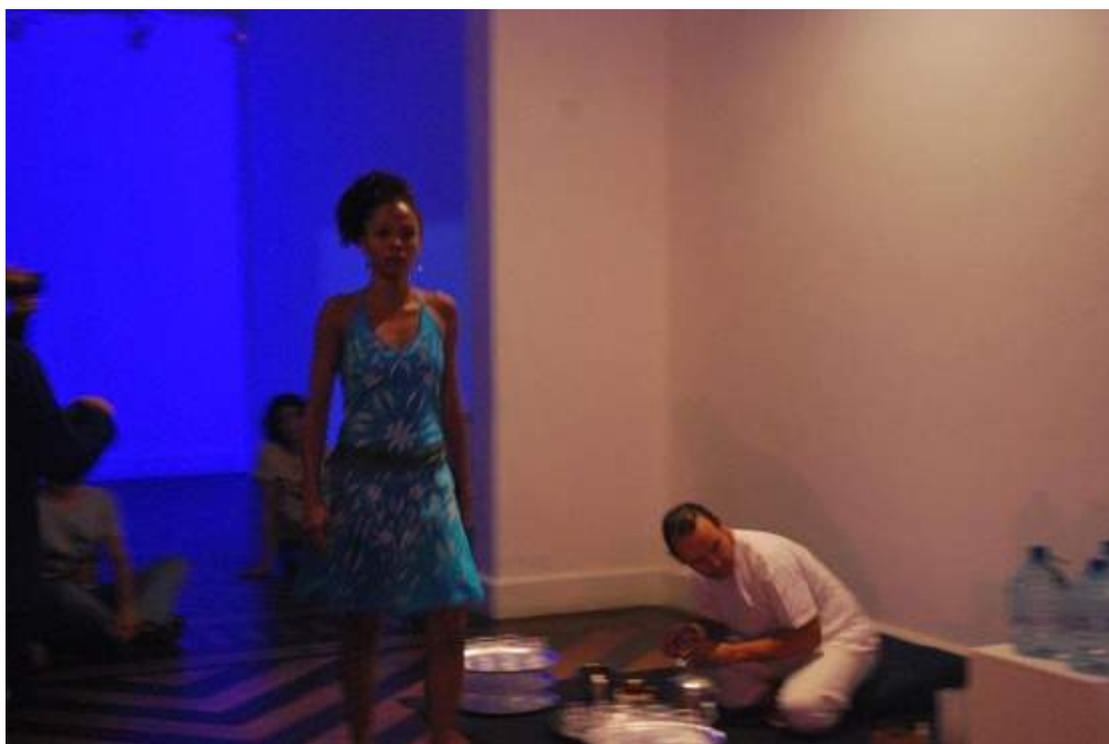
Figura 58: configuração do espaço de ação de *RomAmor*.



Fotografia: Tónico Portela.

Essa apresentação de *RomAmor* aconteceu na *V Mostra de Performance* (nota 93), concomitantemente com mais três propostas de diferentes artistas, cada um atuando em espaços da galeria previamente escolhidos. Entramos juntos em cortejo ao som de um búzio e nos colocamos em nossos 'territórios' de ação. Ao longo das performances, percebi que as ações simultâneas geravam energias distintas, indo em direção oposta à *RomAmor*; a intervenção de certos materiais nos trabalhos uns dos outros interferia, a exemplo quando um dos garrafões de água foi levado por outro artista e ao ser devolvido estava sujo de farinha; ou a poeira que era levantada pelo movimento corporal das demais performances, o que contaminava os copos de água. Encerramos os trabalhos gradualmente e cada artista deixou os rastros de suas ações, impressos pelos elementos e materiais utilizados na galeria.

Figura 59: apresentações simultâneas de *Corpos Compartilhados* na *V Mostra de Performance*; detalhe dos artistas Tônico Portela e Andreia Oliveira durante as performances, 2015.



Fotografia Ricardo Barreto Biriba, gentilmente cedida ao artista.

Figura 60: detalhe de Tônico Portela ao fundo durante 'liturgia' de *RomAmor* e o artista Wagner Lacerda manipulando pigmento azul durante *Spiritual Blue*.



Fotografia Ricardo Barreto Biriba, gentilmente cedida ao artista.

Figura 61: *RomAmor*, artista servindo água para os presentes, 2015.



Fotografia Ricardo Barreto Biriba, gentilmente cedida ao artista.

Figura 62: *RomAmor* durante o evento Programa de *Intervenções Arte Educativas em Comunidades na Vila de Igatu 2015*.



Fotografias Ricardo Barreto Biriba, gentilmente cedidas ao artista.

Re-performar¹⁰¹ *RomAmor* em Igatu-BA confirmou as mesmas impressões na V Mostra de Performance, quando várias apresentações aconteciam ao mesmo tempo no mesmo espaço – desta vez na praça central da cidade, pois no desenrolar das performances, enquanto se enchia os copos com água, gestos bruscos de outras apresentações levantavam poeira ao lado das bandejas, o que fez encerrar a performance, para não contaminar a água e os copos.

Uma ação que sugeria leveza e purificação não poderia entrar em consonância com trabalhos que exigiam densas articulações. Por isso, foi preciso recuar, encerrar a performance e deixar que os demais trabalhos pudessem seguir o curso de suas apresentações. Dali em diante foi ratificada a particularidade que *RomaAmor* exige para consolidar a transmutação de energias, pois as frequências geradas por cada gesto devem entrar em sintonia para que haja ressonância. Como explica Massaru Emoto (2008), a vibração é a própria vida e para entrar em ressonância “requer a integração de dois objetos ou energias complementares [...] e para que ela aconteça, os dois objetos precisam ter o mesmo número de vibrações; precisam estar na mesma frequência” (EMOTO, 2008, p. 36-37).

4.3.2 *Palavras Ressonantes: possíveis leituras*

As vibrações sonoras têm o poder de atingir nosso ser a nível celular e modificar estruturas internas quando entramos em ressonância com elas. Podem se manifestar pelas palavras, pelos objetos ou pela natureza. A força espiritual da vibração é imanente a todos os ‘corpos’ visíveis e invisíveis, e para entrarmos em ressonância com ela é preciso estar na mesma frequência. “O mundo está cheio de ressonâncias. Ele constitui um cosmo de seres que exercem uma ação espiritual. A matéria morta é

¹⁰¹ Refere-se aqui ao termo usado por Schechner da seguinte maneira: “Não se trata de novas interpretações, mas sim de reconstituições. [...] as re-performances (os *reenactments*) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformaram-se – tudo muda, menos o ‘espetáculo propriamente dito’. [...] em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida”. (SCHECHNER, 2012, p. 28)

espírito vivo” (KANDINSKY, 1996, p. 156). E ainda, “a ressonância é a alma da forma, que só por ela pode vir à luz. E age do interior para o exterior” (Idem, p. 142). Essas são premissas de Kandinsky que inspiram o projeto da exposição *Palavras Ressonantes*. Explorando o campo das impressões contemporâneas, as palavras ‘fé’, ‘amor’, ‘serviço’ e ‘coragem’ se tornam a matéria prima visual e vibracional, que emanam energia em comprimento de ondas de frequência elevada, tomando-se como ponto de partida o potencial vibratório imanente do *hado*¹⁰² de cada uma delas, o padrão de energia delas.

Sobre diferentes suportes, o gesto de carimbar fé, amor, coragem e serviço conduz o processo criativo. A plasticidade das palavras se integra aos seus efeitos vibráteis, e nesta revisão conceitual em *Palavras Ressonantes* esses efeitos são dinamizados e propagados pelo elemento água. Carimbar e dourar se tornam procedimentos técnicos e operatórios, que, associados aos materiais e elementos performativos, realçam o caráter sagrado das proposições.

Um dos desafios para realizar uma exposição individual é dar unidade aos trabalhos, estabelecer uma coesão entre as obras e um diálogo destas com o espaço. Palavra-matéria-vibração é a clave operacional que absorve e amplia tal unidade, conceituando as seguintes proposições: a) *Tea amo*, instauração de abertura da exposição; b) *Jóias Raras*, objetos com saquinhos de chá impressos sobre revestimento de folhas de ouro; c) *RomAmor*, instalação-objeto com água aromatizada de rosas; e d) *Hora do chá*, instalação de parede com sachês de chá, compondo três conjuntos: dois organizados linearmente, nos quais os saquinhos de chá são carimbados com as palavras ‘amor’, ‘fé’, ‘coragem’ e ‘serviço’, e uma montagem circular com 724 saquinhos folheados a ouro. A busca de unidade visual leva a diagramar o cartaz pela integração de elementos que sintetizam o conceito de

102 Emoto nomeou o padrão de energia intrínseca de toda matéria de *hado*, a matéria no nível atômico, a menor unidade de energia. Sua base é a energia da consciência humana, o que sintetiza a ideia de que as palavras são vibrações. *Chi, prana* são também designações para esta energia. Pela explicação de Emoto “todas as substâncias são compostas de combinações de átomos. Os átomos são compostos de elétrons e de um núcleo atômico. Como os elétrons têm carga negativa e o núcleo atômico tem carga positiva, os elétrons orbitam ao redor do núcleo atômico a uma velocidade ultra alta, e emitem ondas vibratórias únicas e fracas. Isto é o que chamamos *HADO*” (EMOTO, 2004, p. 151). Assim o som e a eletricidade também têm *hado*.

vibração das palavras ressonantes, levando-se em consideração a premissa de que o fenômeno que instaura a ressonância é a vibração, que se propaga em forma de ondas; portanto, o potencial comunicativo da peça gráfica nasce dessa ideia de ondas de vibração.

Figura 63: cartaz de divulgação da exposição. Designer gráfico Carolina Fialho.

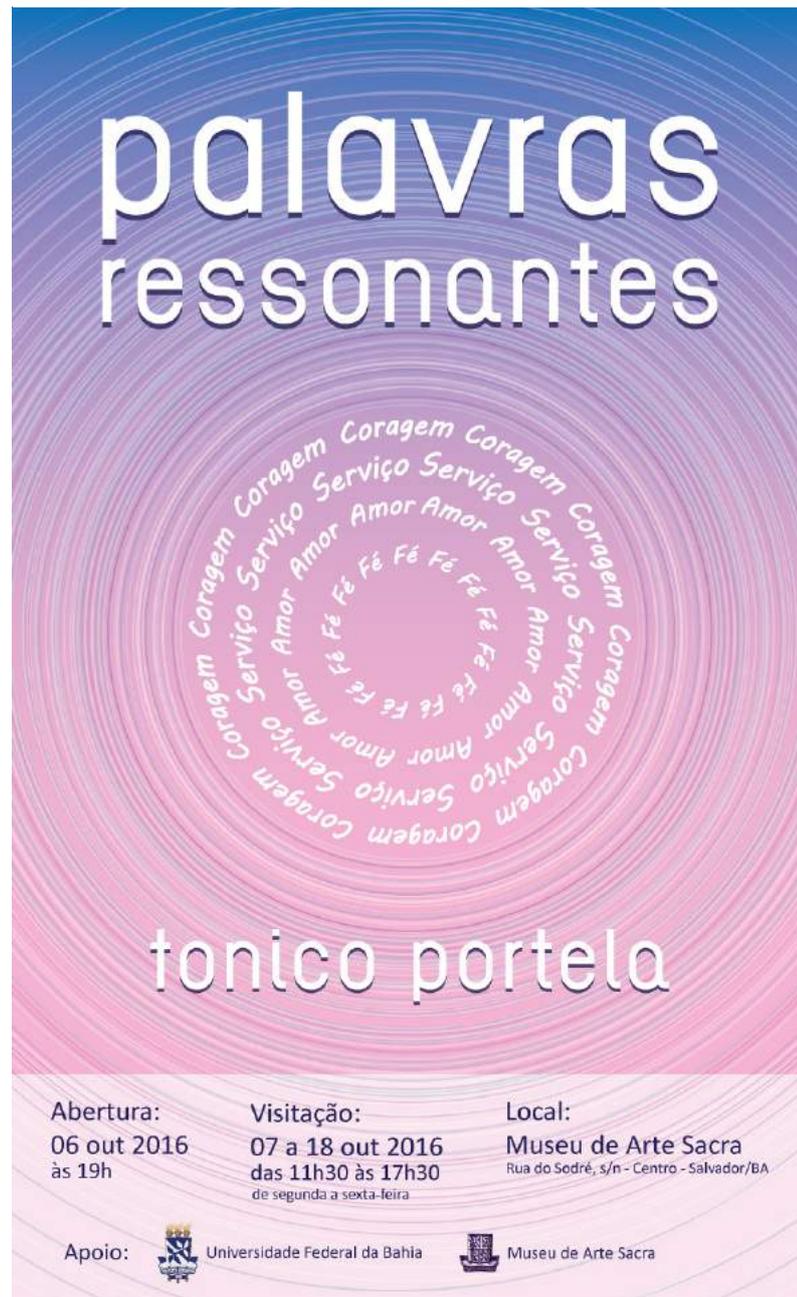


Imagem do acervo do artista.

Pela disposição dos elementos gráficos, cria-se uma dinâmica de leitura que direciona o olhar primeiramente para o título e em seguida para o centro geométrico de uma grande mandala. As linhas, as cores e as palavras estão dispostas em forma de círculos circunscritos que se expandem à medida que o movimento e ritmo ondulatório dessas circunferências aumentam. Os primeiros círculos são formados pelas palavras fé, amor, serviço e coragem, respectivamente do centro para fora; os demais são linhas coloridas que vão se expandindo em forma de ondas contínuas, bem próximas umas das outras, aludindo o efeito visual quando lançamos uma pedra sobre a superfície de um lago sereno - essa imagem simula um dos vários tipos de representação gráfica da propagação de ondas vibratórias, porquanto as ondulações alteram de forma e ciclos.

A sonoridade das palavras quando pronunciadas ganham em força e em significação, e as cores atuam como substâncias materiais que agregam possibilidades sonoras, ressoando do interior para o exterior: o azul encarna o tom apaziguador que encontramos no céu e que nos atrai para o infinito, e o rosa, que, em consonância com o *chakra* cardíaco, concentra a capacidade de compreender e compartilhar as coisas, de sintonizar e de vibrar em conjunto.

Como na poesia concreta ou em um poema-processo, os símbolos visuais se integram às palavras como um “cartaz-poema” – com as devidas proporções, a apropriação deste termo se vale mais pela plasticidade que o mesmo sugere ao objeto cartaz, do que pela discussão em si da distinção entre poesia concreta e poema-processo¹⁰³. A corporeidade e a sensação ressonante dos vocábulos dispostos em círculos circunscritos, une poeticamente imagem, som e significado. Como será visto

¹⁰³ De acordo com Cruz (1977), a poesia concreta se distingue do poema-processo: “Depois do movimento da Poesia Concreta, liderados pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari e de alguns outros movimentos como o neoconcretismo e o práxis surge o poema/processo que leva a radicalização total a visualização: a palavra some do poema, ficando apenas os sinais. [...] O poema de processo – diz Wladimir Dias Pino, precursor do movimento (A Ave 1956, Sólida 1966) -, sob esta condição, não está preocupado com o estado poético, como fator de maiores estudos, nem mesmo com a experimentação linguística; mas tem o propósito de deixar bem claro que essa separação mostra, de maneira indiscutível, que o poema é físico – até mesmo total – em sua visualidade gráfica, enquanto que a poesia é puramente abstrata. Tanto assim é que é comum a expressão poesia de arquitetura” (CRUZ, 1977, Jornal Coisa Nostra).

mais adiante, esta aproximação com o poema-processo atravessa os limites do cartaz e se faz presente em toda a exposição *Palavras Ressonantes*.

Assim como o cartaz, o processo de concepção de cada obra se desenvolve por etapas, desde o registro do ideário através de anotações informais e desenhos, à montagem de protótipos, construção de maquete e montagem final. De tal modo, conceituação, estudo, preparação e apresentação detalhada da forma e circuito da exposição constituem passos importantes para delinear o projeto expográfico, no qual “configura-se um conjunto de atividades sequenciais e interdependentes, associados de maneira harmônica com vistas a um único objetivo: criar o produto final exposição” (CURY, 2005, p. 101).

Figura 64: Estudo expográfico sobre a planta baixa da Galeria do Claustro, Museu de Arte Sacra da Bahia.



Imagem escaneada de uma cópia da planta baixa. Acervo pessoal do artista.

Munido da planta baixa, as visitas ao Museu são cruciais para aferir medidas e escalas, examinar a iluminação natural e artificial, além de sentir a dimensão do espaço em si e conjeturar a disposição dos elementos. Uma pré-montagem se esboça na planta baixa (Figura 63), dimensionando o espaço para cada instalação. Na cadeia operatória da concepção geral da exposição, a temática das palavras-matéria-vibração se espalha entre ambientes singulares para cada tópico do circuito geral. É o instante que se atesta a adequação da galeria do claustro como abrigo ideal para acolher e potencializar essa base conceitual tripartite.

Uma etapa relevante para examinar e compreender espacialmente o conjunto das obras no espaço é a construção da maquete. Ela antecipa problematizações relativas à montagem e nos oferece uma relação de proporção e escala dos objetos e elementos expositivos em relação ao espaço, além de facilitar a escolha de materiais e instrumentos técnicos que darão suporte à montagem.

Figura 65: Estudos para expografia; à esquerda, a primeira sala da galeria, com fotografias, instalação *Joias Raras* e texto de apresentação da exposição; à direita, a segunda sala, configuração da instalação *Hora do chá*.



Fotografia: Tónico Portela.

Em sua definição técnica, a maquete proporciona uma compreensão completa ou parcial do aspecto físico do que está sendo modelado, visando decompor o comportamento funcional. No entanto, como parte do processo criativo, não se lança mão do rigor e exatidão técnica exigidos para representar ou ilustrar o produto final, no nível de fidelidade que fora concebido no projeto inicialmente (como geralmente acontece na arquitetura); enquanto ferramenta projetual, a maquete é utilizada como recurso para antecipar possíveis problematizações técnicas, assim como para desvelar as camadas poéticas que emergem do hiato entre o que foi planejado e o resultado alcançado. Ela resume uma simulação da proposta, mas não representa exatidão ao projeto inicial devido às alterações que o próprio processo criativo impõe.

Ao incorporar novos elementos em *Palavras Ressonantes*, a disposição espacial altera-se para criar um fluxo mais dinâmico do circuito da exposição, sobretudo na primeira sala. As fotografias da instauração-cerimônia *Tea Amo* foram transferidas para outra parede, onde foi fixada acima de um mobiliário para exibir as peças utilizadas durante a cerimônia. Os objetos *Joias Raras* estão alinhados lado a lado na parede oposta à *Tea amo*, não mais centralizados na sala. A instalação-objeto *RomAmor* se encontra na parede lateral do arco que divide as duas salas. O texto de apresentação, ficha técnica e título da exposição estão dispostos nas paredes da entrada da galeria.

Figura 66: visão parcial da primeira sala da exposição *Palavras Ressonantes*.



Fotografia: Tónico Portela.

A instalação *Hora do chá* permanece como fora idealizado na primeira montagem da maquete, mas vários estudos foram simulados para avaliar a pertinência do uso de alguns mobiliários, como tapete, mesa e almofadas, até compreender que o banco de madeira resolveria a questão da fruição, descanso e contemplação do espaço enquanto se degusta o chá. As figuras 67 e 68 mostram que a decisão pela montagem final eleva conceitual e visualmente as obras, além de dar destaque ao mobiliário do museu.

Figura 67: estudo para a instalação *Hora do chá* com tapete, almofadas e mesa.



Fotografia: Tónico Portela.

Figura 68: vista parcial da montagem final da instalação.



Fotografia: Tónico Portela.

Em complemento aos estudos expográficos, foi desenhada a planta em *Autocad* dos dois conjuntos de saquinhos de chá – o linear e o circular – para esquematizar com mais precisão a disposição de cada saquinho e a distância entre eles, durante a montagem (Apêndice B). Contudo, ao comparar os estudos de maquete e desenhos com a montagem final, percebe-se que o círculo de saquinhos de chá folheados a ouro não corresponde fielmente ao desenho proposto, isto porque, como já dito anteriormente, o fazer artístico se constrói em seu próprio devir, alterando e ajustando as ideais iniciais. No processo de criação, as questões técnicas e a operacionalização de matérias não são lineares, pela observação encontra-se solução para as situações problemáticas, tanto no nível estético quanto conceitual. Quando Pierre Cabane perguntou a Marcel Duchamp sobre a “gênese cerebral” da obra *Grand Verre*, Duchamp respondeu:

Eu não sei. Geralmente são coisas técnicas. [...] São, sobretudo, os pequenos problemas técnicos com os elementos que eu emprego: como o vidro, etc. Tudo isso me força a elaborar. [...] Como pintor você sabe, nós somos sempre uma espécie de artesão. (DUCHAMP apud DIDI-HUBERMAN, 1997, P. 127)¹⁰⁴

Citação que pode abranger todas as modalidades artísticas, independente do *medium* utilizado. No âmbito artístico-criativo, são pequenos problemas impostos que confirmam o valor heurístico dos processos experimentais, os quais levam em conta as condutas que instauram a obra. Por exemplo, “Duchamp estabelece seu ‘coeficiente de arte’ na ‘distância entre intenção do artista e a obra acabada’ ” (REY, 1990, p. 84), pois o erro não representa engano, mas se torna aproximação. No ateliê ou na montagem esses ajustes revelam camadas poéticas da obra como ‘conflito’, ‘enigma’, porque o que está velado se torna concreto por tentativas, que, em algum momento, se torna visível e compreensível.

¹⁰⁴ Tradução livre de: “Je ne sais pas. Ce sont des choses techniques solvante. [...] ce sont surtout des petits problèmes techniques avec les éléments que j’emploie: comme le verre, etc. [...] vous savez étant peintre, on est toujours une sorte d’artisan.” (DUCHAMP apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 127)

As palavras ressonantes se desdobram em palavras-objetos e procedimentos performáticos-instalativos, criando uma ambiência de possíveis interlocuções e de construção de percursos imagéticos e sensoriais. Pelo gesto de carimbar, as respostas são transmitidas por ondas de frequência, assim a recepção do gesto se conforma pela vibração. No eco (ressonância) desse gesto, a técnica sequencial do carimbo se unifica em pequenos espaços e a experiência da dualidade múltiplo-único se dissolve. Tudo se conforma em um único som de múltiplas visualidades.

Figura 69: disposição dos elementos para preparar a infusão



Fotografia: Tónico Portela.

O princípio frequência-vibração-ressonância é ampliado pelo eco das palavras amor, fé, coragem e serviço, carimbadas sobre saquinhos de chá de erva-doce (*melissa officinalis*) e hortelã (*Mentha arvensis L.*). Dispostos sobre uma base próxima às duas linhas de saquinhos de chá carimbados, o fruidor encontra uma chaleira elétrica, copos descartáveis, uma jarra e um bule (Figura 69) para preparar sua própria infusão, retirando o saquinho instalado na parede, que se encontra condicionado em

outro saquinho de celofane transparente incolor. Ao retirá-lo da parede, a palavra 'amor' impressa sobre uma etiqueta transparente colada no fundo do saquinho de celofane surge em substituição à palavra do sachê de chá. A experiência é restabelecida pelo espectador como uma vivência de degustação-reflexão destas palavras-ervas, ao mesmo tempo em que contempla as obras. A instalação *Hora do chá* é participativa e muda visualmente no transcorrer da exposição, à medida que os saquinhos de chá são retirados de seus repositórios pelos visitantes.

Figura 70: detalhe da instalação *Hora do chá*; à medida em que os saquinhos de chá são retirados dos repositórios descobre-se a palavra 'amor'.



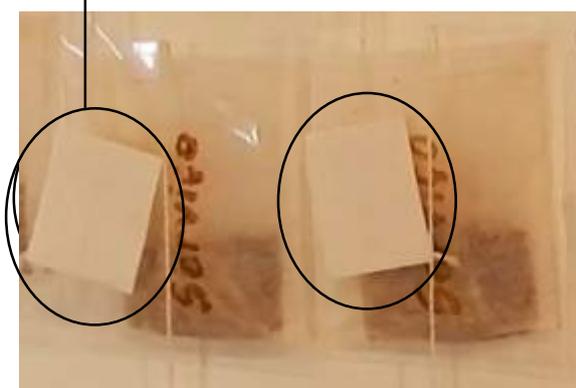
Fotografia: Tónico Portela.

Poeticamente, o fazer artístico se assemelha a alquimia quando a tinta dourada é preparada como uma substância mística para carimbar os saquinhos de chá; quando, pela organização dos instrumentos e manipulação de materiais e suportes, carimbar se veste de sacralidade e se emparelha à ideia da transformação de metais em ouro, acreditando-se estar diretamente ligada a uma mudança de consciência; o pensamento, o olhar e a atenção são voltados para o interior dos gestos pelo manuseio dos instrumentos, pela precisão da entintagem e pela gesticulação sequencial e rítmica de imprimir sobre os saquinhos, uma coreografia de cadência mântica que leva à introspecção.

4.3.3 O Gesto de Carimbar: conformação da unicidade pela serialidade

No manuseio de instrumentos usados durante a prática de ateliê e da montagem das obras no espaço expositivo, a essência conceitual e a natureza simbólica da repetição de movimentos corporais instalam e instauram ações. No ateliê, o ambiente de trabalho é preparado cuidadosamente para a impressão dos saquinhos de chá, que se inicia com a troca dos “selos” fixados no cordão (por onde se segura para imersão do chá na água) por papel *canson* branco – detalhe que aufere leveza ao objeto. Assim, numa combinação de artifícios místicos e materiais simbólicos, palavras são transmutadas em substâncias alquímicas.

Figura 71: Detalhe dos saquinhos de chá, e os selos prancos.



Fotografia: Tônico Portela.

Duas instalações são construídas com sachês carimbados: *Hora do chá* e *Jóias raras*. Enquanto na primeira o visitante faz a obra acontecer, quando convidado a preparar seu chá, escolhendo a palavra que irá degustar, na segunda proposta, os saquinhos de chá revestidos com folha de ouro são protegidos por redomas de vidro, elevando as palavras ali carimbadas ao *status* de joia rara. A raridade pode estar associada ao objeto em si, armazenado em uma caixinha de jóias, por isso resguardado em uma redoma de vidro, sobre uma base de mármore branco (mármore

branco extra); ou por designar valores que não são praticados com frequência; ou ainda, por se tornar um objeto de uma única tiragem, que não tem cópias. Enquanto procedimento de reprodução, o carimbo serve para construir exemplares únicos em forma de raridade.

Figura 72: *Jóias raras*; instalação, saquinhos de chá folheados a ouro, redoma de vidro, caixa de joia, selo de cera, suporte de acrílico, base de mármore, 2016



Fotografia: Tónico Portela.

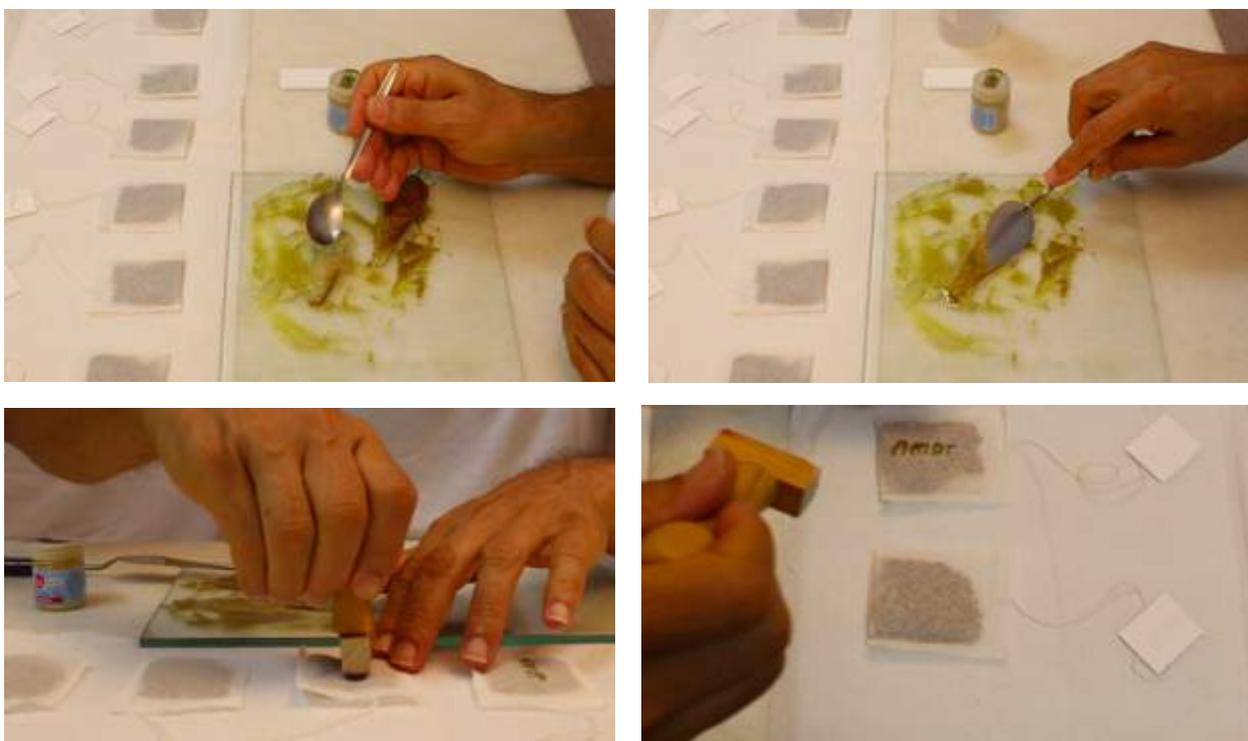
Na ciência esotérica, o reluzir dos componentes da joia têm um sentido alquímico que os torna emanações da energia primordial, porque “por serem energia e luz, eles têm a tendência de passar do nível de conhecimento oculto para o de energia primitiva” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1996, p. 554)¹⁰⁵. Mas também é símbolo da riqueza material, da futilidade e aparência exterior de tudo o que é terreno; no entanto, contrapondo essa significação, as palavras que foram carimbadas reivindicam a condição de nobreza, espiritualidade, ao mesmo tempo em que, ao serem colocadas dentro de redomas de vidro, são acolhidas como preciosidades.

Como pequenos amuletos, coragem, fé, amor e serviço multiplicam-se e condensam-se em pequenas porções de ervas na instalação *Hora do chá*, onde

¹⁰⁵ Tradução livre de: “[...] because they are energy and light, they have the tendency to pass from the level of hidden knowledge to that of primeval energy”.

palavras como substância, como agente ativador de frequência, como rastro ressonante, impressões impregnadas se tornam vivência, existência, experiência. Três camadas sensoriais – degustativa, visual-textual e sonora – modulam o conjunto das obras, assim permitindo que o fruidor seja impactado pelo paladar (degustação do chá, benefícios das propriedades das ervas), pela audição (sonoridade da tigela de cristal, a escuta que acomoda a mente) e pela visão (articulada pelo reluzir do ouro e pelo significado das palavras).

Figura 73: Frames do vídeo-performance *Tea amo* - preparação da tinta dourada para impressão com produtos especiais comestíveis.



Frames do vídeo *Tea amo*. Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista

Um dos atributos discutidos na arte em série é seu valor de unicidade, o que significa asseverar que cada cópia é única, tem seu valor autônomo de obra. Mas podemos deslocar e expandir esse pensamento ao considerarmos que, ao dispormos um conjunto do mesmo múltiplo em uma instalação, o agrupamento resulta em uma

única imagem. No caso, em *Palavras Ressonantes*, os saquinhos de chá, carimbados ou dourados, conformam unicidade pela serialidade em cada instalação, em cada imagem criada por múltiplos.

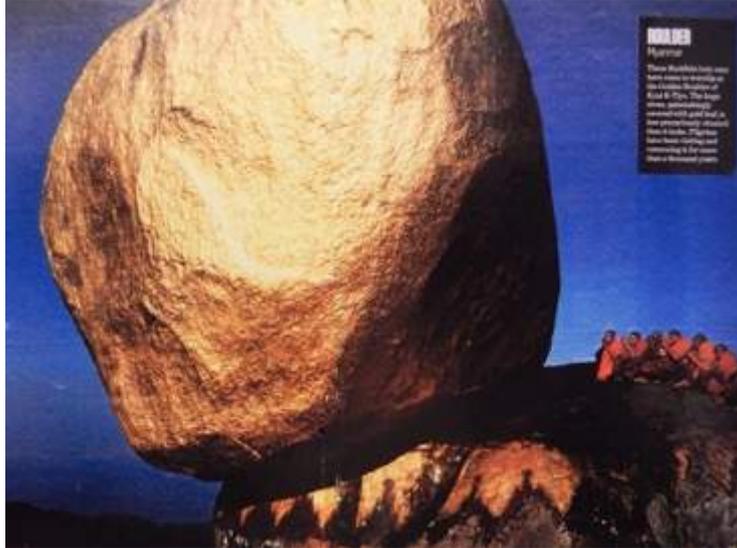
4.3.4 *Matérias e Substâncias como Ativadores Poéticos-Vibracionais*

Designamos ativadores poéticos-vibracionais aquelas matérias e substâncias que têm a propriedade de estimular, através da percepção sensorial do mundo exterior, as coisas em nossa estrutura vivente, emocional, e que influem na criação e fruição artística. “Daí o fato de que, como todos nós sabemos, esse mundo exterior deva uma grande parte de seu significado a nossos sentidos e a nosso entendimento” (TAGORE, 2007, p. 27). Mas, além de suas forças físicas e químicas, o mundo é moldado também pelas forças perceptivas das emoções, dos sentimentos. Tagore (2007) compara essas emoções a sucos gástricos que transformam esse mundo aparente em sentimentos íntimos a partir da combinação dos próprios sucos gástricos do mundo exterior, aprofundando o sentimento que temos de nós mesmos. Conhecer esse mundo não é suficiente, mas senti-lo em essência, porque “sentindo-o, sentimos a nós mesmos” (TAGORE, 2007, p. 33).

Nesta dimensão, os efeitos matéricos dos procedimentos técnicos aplicados em *Palavras Ressonantes* se revestem de sentidos simbólicos, e no que concerne ao douramento, *Kyai K-Tyjo* representa a referência máxima que alimenta a reflexão sobre o uso dessa prática como ato de contemplação e adoração. Princípio e técnica presente no percurso de algumas obras, o douramento é renovado nesta exposição. A renovação tem como referência o fabrico das folhas de ouro em ateliês no Japão e, principalmente, na devoção budista do douramento da grande pedra-santuário do pagode de *Kyai K-Tiyo*, no Myamar, identificando as características que ressoam na construção poética das obras e que ressignificam essa técnica nos trabalhos. A enorme pedra minuciosamente coberta com folha de ouro é a própria estupa e está situada na ponta de um penhasco, e em seu topo encontra-se a urna-relicário de um

Buda. Homens santos budistas e peregrinos têm pregado adoração ao Golden Boulder de *Kyai K-Tyio* por mais de mil anos.

Figura 74: Pagode de *Kyai K-Tyio*, no Mianmar. Monges budistas em peregrinação e reverência à pedra folheada a ouro.



Fonte: Earth Wonders Natural and Man-made. By Time Inc. USA, 1994. Fotografia Norbert Rosing.

Figura 75: Instalação de 724 saquinhos de chá folheados a ouro.



Fotografia: Adriano Machado. Acervo pessoal do artista.

A inspiração na rocha dourada redimensiona a poética do douramento em uma experiência de veneração, onde a simbologia do ouro que se manifesta na alquimia, na construção de ícones religiosos (objetos, monumentos, instrumentos) ou na pintura de temas sagrados, coloca o ouro fora da categoria de uma cor, e o insere numa qualidade cromática de uma ordem de existência, isto é, a representação de uma ordem divina, que cria e sustenta a dimensão espiritual. Pois o ouro, em qualquer circunstância que seja usado, é um símbolo: não serve apenas para representar a realidade, mas para aludir a algo de diferente, de inatingível, distante, que nos leva a uma realidade diferente, que deve ser admirada, adorada. São qualidades que devemos guardar em mente quando se decide onde e quando aplicá-las.

Figura 76: Monge budista colocando folha de ouro como ato devocional.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=i3dJmH7_nwl.

De configuração elíptica, o agrupamento de setecentos e vinte e quatro saquinhos de chá dourados resulta numa superfície almofadada reluzente, que transporta o olhar e o sentimento para outras dimensões, emprestando aos saquinhos dourados uma qualidade de signo divino, de poder de contemplação. Alguns podem testemunhar na contemplação o espiritual escondido sob aparências temporais e penetrar a casca da coisa e chegar até o âmago de significação divina. É o efeito que Tagore (2007) atribui à arte, uma vez que “a arte nasce da visão transfigurada da realidade, não para mostrar o que não vemos, mas o que não conseguimos ou ainda

não conseguimos ver profundamente em nós e em tudo o que existe” (TAGORE, 2007, p. 16).

Na perspectiva da liturgia dos fazeres artísticos, a divinação se propaga em todas as modalidades processuais: na confecção da folha de ouro, que de um bloco maciço do metal chega-se a uma espessura miligramática da folha, o *uwazumi*; no douramento, pela cadência de etapas do preparo da superfície à aplicação da folha de ouro; na montagem da instalação, que exige concentração e calma para o assentamento dos saquinhos dourados na parede.

Figura 77: Etapas do processo de confecção da folha de ouro; 1) achatamento por pressão de cilindros, 2) corte em quadrados de 6 cm², 3) as folhas quadradas são colocadas entre papel *washi*, 4) o maço de folhas é colocado para ser prensado por batimento, e 4) troca das folhas de *washi* para novo batimento até atingir o produto final, o *uwazumi*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X0liioxAUgM>.

Figura 78: Processo de douramento dos saquinhos de chá segue uma cadência ritualística.



Fotografia: Tónico Portela.

Tradicionalmente considerado um dos metais mais preciosos, o ouro é sem dúvida o metal perfeito. Na Índia é chamado de luz mineral. Sua natureza é solar, real e até divina. É um recurso utilizado tradicionalmente nas manifestações artísticas, religiosas e ritualísticas de grande repercussão. Sua ductilidade e flexibilidade se moldam em folhas bem finas para serem aplicadas em itens ornamentais: um grama de ouro pode ser prensado-esticado e render até três quilômetros. Assentadas entre folhas de papel *washi*¹⁰⁶, os *uwazumi*¹⁰⁷ são confeccionados por um processo artesanal, mecanizado ou manual. No exercício de aproximar a técnica tradicional de douramento com o seu uso simbólico e poético-visual, objetiva-se apontar os aspectos que transpõem a técnica para uma dimensão do sagrado.

Há de se levar em conta, características do espaço expositivo que influenciaram, decisivamente, nestas relações, porquanto a galeria do Museu de Arte Sacra da Bahia está situada no claustro do antigo Convento de Santa Teresa, uma arquitetura seiscentista que guarda resíduos e vibrações seculares. A performance *Tea amo*, que aconteceu em frente à capela, foi um testemunho da comunhão da ação com esta aura secular. O desígnio do Museu de Arte Sacra¹⁰⁸ como abrigo de *Palavras Ressonantes* é oportuno. O edifício seiscentista composto pela Igreja de Santa Teresa D'Ávila (concluída em 1697) e o Convento de Carmelitas Descalças (fundado em 1665) abriga atualmente uma rara coleção de Arte sacra Cristã. Ao ar livre, sob o

¹⁰⁶ O *washi* é um papel especial, feito a partir de fibras dos arbustos *kozo*, *Gampi* e *Mitsumata*, cuja produção continua até hoje utilizando técnicas milenares.

¹⁰⁷ Em japonês, *uwazumi* designa a folha de ouro aberta antes e depois de passar pelo processo de batimento. O batimento é o processo que abre a folha cada vez mais fina até a espessura final da folha.

¹⁰⁸ “Em 1665, é fundado na Bahia um convento de Carmelitas Descalças, cujas obras são conduzidas pelo Frei José do Espírito Santo, em local onde havia uma pequena igreja dedicada a Santa Teresa, sendo o convento inaugurado em 1686 e a igreja concluída em 1697. O convento desenvolve-se em torno de um claustro quadrado, onde a igreja ocupa um dos lados, sacando em relação ao restante do conjunto. A igreja apresenta plano típico dos jesuítas romanos com transepto e nave de igual altura, cúpula no cruzamento e capelas intercomunicantes. Atribuídos ao Frei Macário de São João, o projeto da igreja apresenta galilé com três arcos, típica das construções beneditinas e franciscanas. O partido de sua fachada, em linhas clássicas, é inspirado no modelo romano de Vignola, sendo um caso único deste tipo de composição antes do final do século XVII, no Brasil. A fidelidade a esta tipologia, inclusive, faz com que a torre seja substituída por uma espadaña, montada sobre o muro lateral da nave. Em 1837, foi instalado no Convento de Santa Teresa o Seminário Arquiepiscopal. O altar-mor atual, de prata, é proveniente da antiga Sé, demolida em 1933. Em 1959, foi instalado o Museu de Arte Sacra da UFBA, considerada a maior coleção de arte sacra do país” (Disponível em: < <https://mas.ufba.br>>).

silêncio da noite e iluminação focal, a instauração *Tea amo* transcorre no pátio de entrada em frente a igreja em ressonância com a magia impregnada na arquitetura. Ao fundo da cena, o altar iluminado se emoldura pelo arco e colunas.

Figura 79: O ambiente da instauração *Tea amo* em frente a capela. Em sentido horário: elementos performativos montados sobre bancada; toque da tigela de cristal para magnetizar a água do chá; os artistas Tónico Portela e Yasmin Nogueira em ação; detalhe do toque da tigela; e servindo o chá de amor.



Fotografias: Adriano Machado e Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

A proposta se harmoniza estética, pessoal, ritual e espiritualmente. A ação se inicia com um gesto de reverência em frente à bancada montada para a performance.

Em seguida, os quatro pontos cardeais são saudados com pétalas de rosas. Inicia-se a preparação do chá seguindo uma cadência de procedimentos: aquecer a água na chaleira; encher os copos com água quente para depois colocá-los em frente à tigela arrumados sobre uma bandeja; tocar a tigela de cristal; ler a oração de benção; e, por fim, servir o chá aos presentes. A silenciosa atmosfera é preenchida com o som entoado da tigela de cristal, que reverbera por todo o pátio em exaltação ao caráter mágico da cena.

Nesse ato cerimonial de abertura da exposição, aqui denominado de instauração segundo Tunga, o artista implementa e ativa estes instrumentos ao compartilhá-los com o espectador, parte integrante da obra-processo sem o qual não há efetivação, “conceito que poderia representar a indissociabilidade das qualidades temporais e espaciais em um mesmo processo-obra” (RAMME, 2012, p. 94). A água é o elemento condutor da experiência vibracional, que em associação à cerimônia do chá faz emergir conteúdos significativos para repensar a poética das ‘impressões’. À medida em que as pessoas se percebem imersas numa atmosfera de conagração e reflexão, promovida pela preparação e degustação do chá, torna o trabalho de leitura mais intenso e plural de interpretações.

A água como agente restaurador de sentimentos é uma tradição rememorada em diversas culturas. Jonathan Davis (2016), em *An Indigenous Approach with Water*, nos confirma esta visão através de seus estudos sobre cimática¹⁰⁹ e o poder da água de registrar a memória dos sentimentos em suas moléculas (referência que se relaciona com as pesquisas de Masaru Emoto). O autor reafirma a presença de rituais empregados para transformar água comum em água benta, na cultura cristã; na prática de impregnar líquidos com ervas, pela emissão de assobios, canções ou baforando fumaça de tabaco, como nas tradições dos nativos. Em suas palavras, “se a água é extremamente condutora da eletricidade, então essa condutividade também pode se estender a níveis de energia mais sutis, que a ciência está agora a um passo de ser capaz de medir” (DAVIS, 2016).

¹⁰⁹ Cimática é o estudo das ondas. Está associado aos padrões físicos produzidos pela interação de ondas sonoras em um meio.

Em seu método de avaliação da água, Emoto cristaliza moléculas e registra imagens incríveis formadas de cores e formatos singulares a partir do contato da água com as palavras: “expostas a palavras bonitas formam cristais de grande formosura, enquanto expostas a palavras agressivas formam cristais deformados” (EMOTO, 2008, p. 19). No sentido de ressignificar esse experimento científico, a palavra amor é o veículo utilizado para afetar a energia do *environment* interior e exterior; ao mudar de vibração, a substância é alterada, ou seja, uma vez que todos os fenômenos estão no coração da energia ressonante, de acordo com o postulado de Emoto, alterando a vibração, podemos mudar a substância.

O saquinho de chá em *Tea amo* é carimbado com a palavra ‘amor’, estabelecendo um jogo semântico-fonético com o título – o título é a combinação do substantivo em inglês *tea*, que significa chá, cuja pronúncia ‘ti’ ressoa como o pronome ‘te’ em português, o que podemos ler ‘te amo’. O ato de oferecer o chá se transcodifica em uma expressão de amor como uma fórmula mágica para purificar a água (que compõe 70% do corpo) e do pensamento pela vibração – as palavras são vibrações que quando são expostas ao nosso corpo podem ser sentidas porque entram em ressonância (mesma frequência) com essas vibrações.

Matéria poética e matéria espiritual, a água nestes trabalhos dá sentido de renovação e apresenta correspondência com a purificação da água interna do corpo. A infusão de erva-doce (*melissa officinalis*) potencializa essa purificação interna devido às suas propriedades medicinais de acalmar o coração e trazer benefícios para o sistema nervoso. Saturada (magnetizada) de amor, a infusão é degustada como um ato litúrgico que purifica a própria água e propicia a purificação da substância humana correspondente.

Em sua pureza, Bachelard (1989) vê a “água-substância” como matéria primordial que “[...] aparece então como uma espécie de substância das substâncias para a qual todas as demais substâncias são atributos, uma vez que a água, em seu simbolismo, sabe tudo reunir” (BACHELARD, 1989, p.155). Nosso coração é agitado por uma dinâmica de síntese de água e vibração e por uma “imaginação material” que “encontra na profundidade das substâncias todos os símbolos da vida humana íntima”

(ibden). Pela ideia de imaginação da matéria¹¹⁰, Bachelard (1989) nos transporta para uma dramatização do mundo em profundidade em *A Água e os Sonhos*¹¹¹, e abre janelas para realizar uma leitura da natureza química e alquímica da água em *Tea Amo*. Pela dialética da pureza-impureza¹¹², o autor equipara a vida moral à vida da imaginação, uma vida cósmica, e conclui que as palavras aplicadas às coisas poetizam as coisas, valorizam-nas espiritualmente.

Ao irradiar pureza pelo ato criativo de servir o chá, a palavra-substância ‘amor’ convoca o público para uma comunhão e para uma operação de reenergização através de vibrações ressonantes que elevam o espírito. Até que a última pessoa presente receba sua infusão e a deguste, a cadência das etapas da performance segue seu curso. Como desfecho, todo o material é recolhido, organizado e transportado até a galeria. O trajeto pelo claustro segue o modelo cerimonioso da performance até que os elementos cênicos sejam colocados em uma vitrine de vidro – momento que coroa a instauração como uma instalação, atribuindo-lhe *status* de relíquia dos objetos-rastros da performance. Acima da vitrine, a instalação com imagens do vídeo-performance – filmado em ocasião anterior à abertura da exposição – restitui a ação sagrada *Tea amo*, valorando o diálogo com as instalações *Joias Raras* e *RomAmor*, a partir dos adjetivos relacionados ao tema purificação-ressonância.

¹¹⁰ Imaginação formal e imaginação material são conceitos que Gaston Bachelard considera imprevisíveis para o estudo filosófico completo da criação poética: “Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal da imaginação e uma imaginação que dá vida à causa material; ou mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material”. (BACHELARD, 1989, p. 1)

¹¹¹ BACHELARD, Gaston, 1884-1962. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Coleção Tópicos.

¹¹² A propósito de tal dialética, Bachelard explica: “Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir nos dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente ativo da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja”. “A água pura e a água impura já não são apenas pensadas como substâncias, mas como forças. Por exemplo, a matéria pura ‘irradia’ no sentido físico do termo, irradia pureza; inversamente, ela é capaz de absorver pureza. Pode então servir para conglomerar a pureza” (BACHELARD, 1989, p. 149-150).

Figura 80: Na coluna da esquerda, a sequência de fotos da desmontagem da bancada da performance até o transporte e arrumação dos objetos na vitrine. À direita, instalação *Tea amo* finalizada.



Fotografia Adriano Machado. Acervo pessoal do artista.

Em relação à instauração *Tea amo*, a água, o chá de erva doce e a tigela de cristal são meios utilizados para a ativação de energia. Juntos comovem, instigam, acalmam e tranquilizam os participantes por uma organização de energias iminentes da performance e seus objetos. Dewey (2010) denomina essa experiência estética de “transcrição de energia feita pela arte”:

Com respeito ao que a obra de arte faz para nós e por nós, só vejo duas alternativas: ou ela funciona porque uma essência transcendente (em geral chamada “beleza”) desce sobre a experiência de fora para dentro, ou o efeito estético se deve à singular transcrição da energia das coisas do mundo feita pela arte. (DEWEY, 2010, p. 335)

De fato, há uma seleção e ordenação de energias no ato expressivo da performance operando pela escolha das potências das coisas. Saímos do sentido ordinário da vida para encontrar sinais revigorantes auxiliares na re-criação da vida. Sucede uma remoldagem de materiais da experiência que acontece durante o ato expressivo, não se restringindo ao artista, mas uma remoldagem que se estende ao coletivo em direção a uma ordem e união maiores.

Pode-se denominar essa potência como experiência do sagrado, na qual o sagrado denota uma força pujante que o ser humano se depara, algo diferente, que surpreende. Efetivamente, uma experiência sentida, atravessada. Os objetos e a situação extrapolam o ordinário e desenvolve a potência! Mircea Eliade nomeia tal manifestação de hierofania, em que o sagrado expressa o fato de alguma coisa sagrada mostrar-se ao ser humano, “pois tudo o que mediante o qual o sagrado religioso se mostra é hierofania; existe nele uma fenomenologia do sagrado” (RIES, 2017, p. 72).

A fenomenologia da hierofania em *Palavras Ressonantes* advém de modalidades heterogêneas do sagrado mediante as qualidades específicas de cada objeto utilizado, da atmosfera envolvente do Museu de Arte Sacra, das substâncias, da receptividade dos participantes e da conduta do artista ao se manifestar como *homo religiosus*. É na experiência que o sagrado se manifesta porque os objetos e o ser humano se impregnam de potência e dão a ver, no fenômeno da experiência, a santificação do real: “como fenômeno, [a hierofania] é inseparável da experiência do ser humano. [...] Hierofania, homem religioso e modo específico de existir não podem ser cindidos” (RIES, 2017, p. 73). Uma vez percebida como fenômeno do sagrado, a experiência da arte sacraliza a própria vida.

Desde a performance *RomAmor* com as gravuras-etiquetas coladas sobre o corpo, a poética da palavra-matéria-vibracional vem se remoldando pelas hierofanias.

Ao incorporar a água como agente deflagrador da troca de energias entre palavras, substância e corpo-consciência redimensiona-se o olhar reflexivo e criativo para a experiência transcendente. Na edição seguinte da performance, agregou-se o serviço como uma potência para a experiência do sagrado. E encontrou em *Palavras Ressonantes* a ambiência ideal para comunicar leveza e pureza. A oportunidade para expandir o princípio vibração-ressonância em novas ações performáticas e instalativas.

4.3.5 O Serviço como Operacionalidade Artística e o Douramento como Método para Reverenciar, Venerar e Resignificar

O exercício de compartilhar sentimentos intrínsecos e imanentes dos objetos é condição *sine qua non* para que todo e qualquer objeto de arte seja visto como tal, no momento em que o artista expõe o objeto criado ao público. Nesse compartilhar de sentimentos, a arte pode tornar “comum o que era isolado e singular” e “romper as barreiras que separam os seres humanos” (DEWEY, 2010, p. 427-428).

O que dizer quando a intenção prévia é tornar a exibição de um objeto artístico um serviço? Se essa intenção é decisiva, como ela se realiza no produto artístico? Essas são claves operacionais que conduzem o sentido da criação de *Palavras Ressonantes* como uma oportunidade de ofertar, oferecer a arte servindo, cuja intenção principal pessoal é ampliar o sentido da vida e do fazer arte, ser consciente dessa dimensão que se amplifica pela experiência com materiais, substâncias e sonoridades, uma vez que:

A existência da arte [...] é a prova concreta de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo [...] A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. (DEWEY, 2010, p. 93)

Este impulso lança um novo olhar para arte não a serviço de algo, mas como uma prática que se instaura pelo serviço incondicional, devocional. Neste sentido, servir traduz-se em *modus operandi* ao longo de todo o processo criativo. Segundo a definição de White¹¹³ sobre espiritualidade em seus níveis, o serviço representa a natureza sociológica de seu significado. Na perspectiva da Yoga, como um dos caminhos para o desenvolvimento da consciência espiritual, o serviço, ou *Karma Yoga*, é um dos três caminhos para a autorrealização – os dois outros seriam a *Bhakit* e *Jana Yoga*.

Desde a confecção dos objetos à montagem da exposição e instauração das ações, leva-se em consideração que cada ser humano, conforme seu estado de consciência, sua personalidade e sua etapa de vida, escolhe um desses caminhos e o pratica com maior intensidade que os outros. Neste caso, o artista concentra seus esforços em dedicar cada etapa ao Ser Criador, entendendo a ação de serviço como uma disciplina espiritual que dedica a ação a Deus por reconhecer que é Ele quem nos dá a oportunidade, a capacidade, os meios e a vontade de servir. Pela *Bhakiti*, o aperfeiçoamento é remoldado pelo amor e entrega total e pela *Karma Yoga* por meio da ação desinteressada, pelo altruísmo e oferenda de todos os frutos a Deus, ambas para se chegar à comunhão e união divinas.

O serviço e sua natureza de doação abnegada originam a instauração *Tea amo* e as instalações *Hora do chá* e *RomAmor*. São proposições que representam um misto de ativismo espiritual e arte e convida as pessoas a experimentarem seu potencial amoroso através das propriedades fitoterápicas do chá somadas às vibrações sonoras da tigela de cristal tocada durante a cerimônia e à água aromatizada de rosas imantada pela palavra ‘amor’. Representa desta forma o momento em que o artista saúda, agradece, reverencia e serve. Corresponde ao estar presente no instante da imagem bachelardiano, que significa estar presente de corpo e alma ao “fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 2).

¹¹³ Estes conceitos são abordados nas páginas 87-88 e 109-110.

Figura 81: *RomAmor*, instalação. Água mineral aromatizada com água de rosas, jarra de vidro, rótulo impresso com a palavra amor, copos descartáveis com etiquetas coladas no fundo, 2016.



Fotografia Adriano Machado. Acervo pessoal do artista.

Figura 82: *Tea amo*, instauração; detalhe da oferenda do chá.



Fotografia Adriano Machado. Acervo pessoal do artista.

Tea amo e *Hora do chá* são proposições que se inspiram nas tradicionais cerimônias que envolvem servir o chá. Centenário nos países asiáticos, servir chá é

um ato cerimonioso originário dos costumes taoístas e zen-budistas. O que se apropria desse costume é a ação de servir, de maneira simplificada, uma vez que as cerimônias originais utilizam utensílios específicos, além de exigir do praticante um conhecimento de ampla gama de artes tradicionais que as integram, incluindo o cultivo e variedades de chá, vestimentas apropriadas, ornamentação com flores, queima de incensos e cerâmicas apropriadas. Contudo, na poética de servir chá da instauração *Tea amo* e da instalação *Hora do chá*, o artista ressignifica o caráter altruísta da cerimônia, em que o praticante se abnega dos resultados da ação e vive intensamente o momento presente de troca de energias. Assim como lança mão dos gestos, da maneira apropriada de portar-se e do servir em si.

Ao agregar a palavra como substância vibratória à cerimônia do chá, novas camadas sutis se agregam ao ato cerimonial quando se percebe o poder mágico que as palavras trazem a nível de energia, o que elas propiciam quando são entoadas. A expressão latina *nomina sunt numina* (as palavras são os deuses) enfatiza a potência que as palavras fé, amor, serviço e coragem emanam, atuando diretamente em níveis vibratórios mais elevados. Seja na instauração *Tea amo*, em que se carimba somente a palavra amor nos saquinhos de chá, seja na instalação *Hora do chá*, em que as quatro palavras se apresentam, ratifica-se que, para além da capacidade comunicacional, as palavras atuam em dimensões vibracionais que interferem diretamente os corpos quando em contato vibratório com o ser humano.

No depoimento de uma participante na abertura da exposição, o testemunho deste contato vibratório foi assim expresso:

Tonico exprime sua arte-sensibilidade-ressonante, com Fé, Amor, Coragem e Serviço. Ressoa claramente a necessidade corajosa de servir com estes valores dentro do estado consciente de fé, amor, coragem e serviço, fortalecendo-nos no mundo atual que nos envolve em desvalores, mas que a espiritualidade que nos vem dos grandes Mestres nos leva à transcendência. Se examinarmos bem, a exposição nos fala de uma nova missão, nos caminhos da fé, amor, serviço e coragem que douram nossas vidas, como dourados são os elementos da exposição; é o reencontro consagrado nas palavras vivas que nos convidam à oração. (RABELLO, mensagem pessoal por e-mail, 2016).

Seu depoimento revela que o servir, quando impregnado com as qualidades intrínsecas a estes vocábulos, confirma a intenção de transcender os sinais da vida ordinária. As palavras podem ser evocadas como oração, o douramento pode reluzir a própria vida. Um misto de ativismo e missão, a arte abraça o ideal de se tornar multiplicadora de fé, coragem, serviço e amor. Seus efeitos ressonantes naqueles que a percebe e desfruta dela expande-se em simpatia e força imaginante.

Figura 83: *Tea amo*, vídeo performance (*still* do vídeo); tigela de cristal sobre suporte de madeira, saquinhos de chá, copos descartáveis de papel, bandejas douradas, bule de porcelana portuguesa, 2016.



Produção, filmagem e edição Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.

Em *Hora do chá*, além da degustação poética das palavras vibratórias, são instalados setecentos e vinte e quatro saquinhos dourados. Os saquinhos de chá folheados a ouro dão uma nova visualidade ao múltiplo: um arranjo planisférico na parede, diante o qual o olhar é atraído pelo reflexo da superfície reluzente. Do ordinário ao raro, a configuração imprime novos valores e significados à técnica de douramento, que passa à categoria de método para reverenciar, venerar e agradecer. Performar se traduz em servir, que por sua vez se torna uma operacionalidade

artística instauradora e restauradora da consciência. São “meios pelos quais entramos, através da imaginação e das emoções que elas despertam, em outras formas de relacionamento e participação, diferentes da nossa” (DEWEY, 2010, p. 561). Como ingrediente plástico-visual, o saquinho de chá se reveste de ouro para ressignificar seu valor funcional: deixa de ser infusão para fundir-se na luz dourada; como suporte, atua como um campo expandido das ‘impressões’, atribuindo ao carimbo uma expressão singular para a linguagem da gravura contemporânea.

4.4 DEZSMANDAMENTOS: ESCRITURAS, GRAVURAS E ‘ESCRITESSITURAS’ DA GRAVURA

O poder vibracional das palavras ganha nova dimensão, e encontra na potência de um texto o caminho para dialogar com os meios de reprodutibilidade técnica da imagem. Portanto, ao estabelecer cruzamentos da escritura com outros meios expressivos, a impressão e seus desdobramentos conceituais na arte contemporânea coadunam para a criação da exposição Dezsmandamentos. As obras exploram as diferentes e correlatas acepções de imprimir – marcar, gravar, transferir, grafar e ecoar, cotejando, assim, a tradição da reprodutibilidade da imagem com o pensar da gravura-ritual e sua capacidade de intercessão espaço-temporal. São proposições que potencializam a textura da palavra, a plasticidade do gesto corporal e da imagem, e fazem das ‘impressões’ uma escrita de contexturas singulares.

O conjunto de possibilidades imagéticas nasceu do texto sagrado Os Dez Mandamentos¹¹⁴, contido no Antigo Testamento da Bíblia cristã. Como toda e qualquer linguagem religiosa, são palavras que testemunham a relação do ser humano com o sagrado, que sempre encontrou na linguagem verbal seu modo de exprimir a experiência religiosa, espiritual; é um modo de expressão do sagrado multiplicado em signos e símbolos. Linguagem essa que percorre um longo caminho através do tempo para transmitir o pensamento e a mensagem da experiência

¹¹⁴ A versão utilizada foi extraída da Bíblia Sagrada, traduzida em português, segundo a vulgata latina, pelo Padre Antônio Ferreira de Figueiredo, Lisboa, 1937.

religiosa do *homo religiosus*¹¹⁵. Sem dúvida, a escrita determina uma revolução na história humana. Mitos, preces, rituais multiplicam-se em inscrições rupestres, gravados em pedras e madeiras, uma linguagem simbólica que tem deixado indícios sobre materiais variados, como, couro, papiro, pergaminho ou papel ou desenhados sobre superfícies diversificadas.

Em uma abordagem histórica das religiões, os estudiosos atestam a unidade espiritual subjacente aos povos a partir de textos que manifestam tais pensamentos, textos estes desvelados graças a documentos arqueológicos estudados por pesquisadores como Mircea Eliade e Georges Dumézil. Sobre tal unidade espiritual, Ries (2017) salienta que:

A evidenciação da unidade espiritual da humanidade, do Paleolítico até hoje, é a quintessência da História das Religiões. Essa descoberta permite dar ao *homo religiosus* sua verdadeira estatura, compreender seu pensamento e seu comportamento, sua experiência do sagrado e sua condição no cosmos. Desde as origens, o *homo religiosus* assumiu um modo de existência específico que encontramos a cada etapa da humanidade. (RIES, 2017, p. 267)

Mas, em que medida os dez mandamentos significa tal condição sagrada e cósmica nos dias de hoje? Que importância ou visibilidade tem este texto fora do âmbito religioso? Que efeitos tem o decálogo na vida do próprio artista das impressões? Tais questionamentos se tornam motivações de apropriação deste objeto e simulação de situações que o potencializem através dos meios de reprodutibilidade técnica. Ao acreditar em uma realidade absoluta do sagrado, o decálogo se torna imagem pelas mãos do artista, que emprega os meios gráficos como linguagem para expressar tais questionamentos, sua própria experiência religiosa. O arrebatamento pela força do texto e sua potência imaginativa coloca em questionamento a pertinência ou não destas palavras na atualidade.

¹¹⁵ Esse termo foi usado por Mircea Eliade para designar a crença do ser humano em uma realidade absoluta. Ries (2017, p. 73) contextualiza com as seguintes palavras de Mircea Eliade: “O *homo religiosus* crê sempre que exista uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende esse mundo, mas que se manifesta nele e, assim, o santifica e o torna real” (ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. Op. Cit., p. 171).

No entanto, o respeito e cuidado com o texto sagrado é uma prerrogativa no processo criativo, independentemente do propósito artístico. Mesmo artistas considerados subversivos, como o artista gráfico e ilustrador americano Robert Crumb, que é reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* de histórias em quadrinhos, ao ilustrar o Capítulo I do Livro da Gênese mudou totalmente seu perfil subversivo anedótico admitindo que buscou ser respeitoso, decidindo não fazer piada sobre o texto. Percebeu que o texto em si era tão convincente que apenas ilustrá-lo seria suficiente.

Figura 84: ROBERT CRUMB, USA
Chapter 1, page 1, The Book of Genesis,
2009; Pen and ink on paper, 37.4 x 29.2 cm.



Fonte: ROSEN, Aaron. *Art+Religion in the 21st Century*. London: Thames & Hudson, 2015. p. 32.

A força arrebatadora provocada pelo decálogo torna-o matéria prima para as obras de Dezsmadamentos, preservando autenticidade e potência das palavras. Ao

mesmo tempo, a leitura do Êxodo 20:1-22 suscita uma catarse criativa gerando diversas imagens e aguça dúvidas latentes sobre o significado dos mandamentos na vida pessoal. Eis a passagem do Êxodo:

Moisés, tendo descido do monte, foi ter com o povo e o santificou. E depois de terem lavado os seus vestidos.

Lhes disse: Estais aparelhados para o terceiro dia e já tinha amanhecido, eis senão quando começaram a ouvir-se trovões e a fuzilar relâmpagos, e uma nuvem mui espessa cobriu o monte, e um som de trombeta mui forte atroava, e o povo que estava no arraial se atemorizou.

E como Moisés os fizesse sair do campo para se irem encontrar com Deus, pararam nas raízes do monte.

Todo o monte Sinai, porém, fumegava: porque tinha descido o Senhor a ele no meio de fogo; e dele, como de uma fornalha, se elevava o fumo ao alto; e todo o monte causava terror.

E o som da trombeta se ia aumentando cada vez mais e se fazia mais penetrante. Moisés falava e Deus lhe respondia.

E o Senhor desceu sobre o monte Sinai, no mesmo cume do monte, e chamou a Moisés ao mais alto dele. Onde, chegando Moisés,

Lhe disse o Senhor: Desce e notifica ao povo: não suceda que para ver o Senhor, queira passar os limites e pereça um grande número deles.

Os sacerdotes também, que se chegam ao Senhor, santifiquem-se, para que Ele os não fira.

E disse Moisés ao Senhor: O povo não poderá subir ao monte Sinai, visto que Tu mesmo me ordenaste expressamente, dizendo: Põe limites ao redor do monte, e santifica-o.

Ao qual respondeu o Senhor: Vai, desce, e subirás tu, e Arão contigo. Os sacerdotes porém e o povo não passem os limites, nem subam aonde está o Senhor, não suceda que Ele os mate. (ÊXODO 19:14-25, apud FOX, 1995, p. 10)

A escalada ao monte, a revelação dos mandamentos através da voz divina, trovões, relâmpagos, sinos e trombetas contidos em Êxodo 19:14-25 dão origem a suportes expressivos como as bandeiras, os vídeo-performances e as gravuras. As tábuas de pedra gravadas com os dez mandamentos, conforme descrição bíblica, ganham outros formatos e se imprimem em variados suportes, ocupando o espaço em grande escala e dimensão.

Com formação católica e passagem por algumas experiências na jornada espiritual, a *sadhana* na *yoga* se consolida e encontra nos ensinamentos do mestre

espiritual Paramahansa Yogananda¹¹⁶ explicações sobre as doutrinas morais universais existentes nas escrituras sagradas sob a ótica da Ciência da *Yoga*. Em uma de suas palestras, ao abordar o tema dos dez mandamentos, ele afirma que as leis divinas reveladas no Êxodo são regras eternas da felicidade.

Abre-se uma oportunidade para ressignificar os Mandamentos à luz da contemporaneidade para que os valores destas regras atribuam um novo significado também na vida pessoal. A mensagem é que devemos usar nossa liberdade concedida por Deus “para comprovar, por experiência própria, as verdades espirituais eternas” (YOGANANDA, 2001, p. 305). Nas palavras do Senhor Krishna à Arjuna¹¹⁷:

Quem ignora os mandamentos das escrituras, seguindo seus próprios desejos insensatos, não encontra a felicidade, nem a perfeição, nem a Meta Infinita. Portanto, usa as escrituras como teu guia para decidires o que deves fazer e o que deves evitar. Como uma compreensão intuitiva das injunções expostas nos livros sagrados, considera-te feliz em cumprir aqui os teus deveres. (BHAGAVAD GITA, XVI: 23-24 apud YOGANANDA, 2001, p. 305)

É preciso, pois, compreender o significado espiritual das escrituras e fazer desta compreensão uma prática diária na vida. Por isso, Paramahansa Yogananda considera os Dez Mandamentos regras eternas de conduta promulgadas pelas grandes religiões em todo o mundo. É preciso também entender seu sentido psicológico e utilidade prática para a vida. Na época de Moisés, predominava a adoração de imagens, sem considerar conscientemente o que elas representavam na essência. Como nos lembra Yogananda (2001, p. 307), seus adoradores haviam

¹¹⁶ Sua tarefa no Ocidente e Oriente foi demonstrar as verdades subjacentes em comum contidas nas escrituras da Bíblia Cristã e do Bhagavad Gita (a Bíblia hindu) através da ciência da yoga. Deixou um legado literário importante, e suas últimas obras foram *A Segunda Vinda de Cristo* (em três volumes) e *God Talks to Arjuna* (*Deus Fala com Arjuna*, em dois volumes), em que interpreta sob a orientação Divina o conhecimento profundo dessas escrituras.

¹¹⁷ Sri Krishna é o *Guru* que faz ver ao seu discípulo Arjuna a importância de reconquistar o seu trono e reino da família de Arjuna, usurpados por seus parentes. A batalha ocorre em Kurukshetra e se torna o cenário desta reconquista que se dá, não pela força física, mas pelo conhecimento da verdadeira natureza humana. Assim, os 18 capítulos do Gita se resumem numa extensa explicação do autoconhecimento humano, indispensável para a autorrealização. “No Bhagavad Gita, nossa atenção se concentra no papel de Sri Krishna como guru e conselheiro de Arjuna e na mensagem divina da *yoga* que ele prega como preceptor do mundo – o caminho da atividade correta e da meditação para a comunhão divina e a salvação [...]” (YOGANANDA, 2009, p. 12).

esquecido de Deus, veneravam meros objetos. Após milênios, esse comportamento parece perpetuar!

Do levantamento bibliográfico sobre o tema, os autores Walter Harrelson, Emmet Fox e Eliana Yunes e Maria Clara Bingmer agregaram novos valores para a compreensão do decálogo, ao atualizar a investigação sob diferentes pontos de vista e entrecruzamentos: direitos humanos, na perspectiva de Harrelson (1987)¹¹⁸, que contextualiza a origem, estrutura e o ambiente de formação do decálogo e o ponto de vista cristão; a interpretação de Fox (1995)¹¹⁹ sobre o significado de Moisés atualmente, abrangendo abordagens metafísicas sobre consciência, polaridades e realização divina e a prece como ciência; e os desmandos e desleitura dos dez mandamentos, numa coletânea de artigos organizada por Yunes e Bingmer (2003)¹²⁰, numa proposta de ‘desler’ as aparências do decálogo a partir da semântica dos ‘des’, com ‘S’, e os ‘dez’ com ‘Z’, duas letras que, apesar de terem o mesmo fonema, confrontam campos semânticos distintos, cujo propósito é dar uma outra dimensão à função do leitor enquanto agente atuante na leitura dos dez mandamentos.

São ideias que alargam o horizonte da pesquisa e alimentam o processo criativo em sucessivas releituras. Seus pensamentos se compatibilizam com a criação à medida em que traduzem os princípios das obras. Por vezes se diluem na *poïesis*, quando retroalimentam as reflexões conceituais, outras aparecem como poética, quando se tornam expressas nas obras. É o caso de des/dez mandamentos, de Yunes e Bingmer, um dispositivo semântico que engendra o título da exposição *Dezsmandamentos* e redimensiona uma escritura sagrada para dar a ver a repercussão dos e-feitos e des-feitos do decálogo no mundo contemporâneo. Um trabalho semântico-visual que se constrói por ações performáticas e instalativas, desde o título das obras à essência dos elementos compositivos.

¹¹⁸ HARRELSON, Walter. *Os Dez Mandamentos e os Direitos Humanos*. Tradução Carlos S. Mesquitella. São Paulo: Pulinas, 1987. Coleção temas bíblicos.

¹¹⁹ FOX, Emmet. *Os Dez Mandamentos. A chave para uma nova vida*. Tradução Vera Neves Pacheco. 7ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

¹²⁰ TUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara (org.). *Os Dezsmandamentos*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2002.

As consoantes ‘z’ e ‘s’ juntas evocam duas possibilidades de entendimento dos mandamentos, num jogo fonético que põe em questão seu conteúdo. Há uma leitura das dez direções éticas para consigo e o próximo, mas há também uma acepção explícita do ‘des’ como ato de transgressão ou releituras dessas direções. Em ambos os casos, explora-se o potencial vibratório que as palavras em si emanam, criando um campo de aproximações e reverberações que desperta novas vinculações entre as pessoas. As ações aqui apresentadas propõem uma desleitura-releitura de códigos morais que foram revelados à humanidade como meio de autolibertação, pulsando na multiplicação dos dez mandamentos pelos meios gráficos.

A ideia original sugere a imagem de uma instalação feita de bandeiras em grande formato impressas com o texto dos dez mandamentos. Escala e proporção das bandeiras definem por sua vez suportes, técnicas, projeto expográfico e criação do cartaz da exposição para revivificar a essência poética-visual dos mandamentos. Então, da criação do protótipo da bandeira, escrito e desenhado a mão, à impressão serigráfica de oitenta e dois metros de tecido branco, é a imagem da bandeira elevada que gera o cartaz da exposição, o vídeo-performance e as instalações *Dezsescrituras* e *Bandeiras*.

Por sua vez, a ideia da bandeira é inspirada nas bandeiras tibetanas (Figura 85), também conhecidas como bandeiras de orações. Nas cores amarelo, verde, branco e azul essas bandeiras são suspensas em passagens de altas montanhas e emanam um poder surpreendente do seu frágil tecido¹²¹, espalhando bênçãos dentre aqueles que entram em contato com o vento santificado por elas – os tibetanos (e adeptos à devoção) acreditam que as bandeiras abençoam o vento com mantras sagrados ou orações quando sopra através delas. Assim, as deidades, os símbolos e as orações que ornamentam as bandeiras de oração servem como promessas condensadas sobre o budismo tibetano; a simplicidade de conceito e forma retangular ressoa os mistérios da tradição do próprio budismo tibetano.

¹²¹ A fragilidade diz respeito a espessura do tecido, já que a trama deve ser fina o suficiente para deixar que o vento sopra através do pano. Por causa dessa característica, o desgaste pelo tempo é inevitável. No entanto possui uma força vibracional que supera sua fragilidade matéria.

Usadas como método para elevar a consciência através das palavras e símbolos sagrados, as bandeiras em *Dezsmandamentos* são confeccionadas seguindo a simplicidade conceitual e formal da tradição tibetana. A diferença consiste nos aspectos formais, quanto à dimensão e cor, e nos símbolos utilizados. Para a instalação *Dezsescrituras* foram estampados oitenta e dois metros de morim branco, diferente das tradicionais bandeiras coloridas; os mandamentos substituem os mantras e a ornamentação reúne diferentes origens simbólicas; a estampa é impressa em azul, ao invés de preto. Expostas de forma corrida dando a impressão de continuidade, se diferenciam da tradição tibetana, que as fixam em um cordão lado a lado, sempre na sequência das cores.

Figura 85: Pico himalaia ao norte da Índia rodeado de bandeiras tibetanas tremulando ao vento e emanando vibrações das orações nelas impressas.



Fonte: imagem postada na matéria escrita por Jenny Driver, MD, professora de Medicina na Harvard Medical School e numerária do Opus Dei, publicada em 1 de março de 2015, disponível em: <http://senzapagare.blogspot.com.br/2015/03/do-budismo-para-o-opus-dei-em-harvard.html>.

No cartaz, a bandeira ocupa quase a totalidade da área da peça. Através do tecido se vê a silhueta do artista elevando-a com seus braços; pela transparência se vê que a flor de lótus está posicionada na altura da testa e em frente do peito o desenho da cruz. Em contraste com o fundo azul do céu, a bandeira branca tremula suavemente ao vento e emana a vibração dos dez mandamentos para todas as direções. O alinhamento central do texto e das pequenas flores de lótus que separam os mandamentos acompanha o eixo do corpo, seguindo o sentido prolongado da coluna vertebral.

O *layout* da estampa está diagramado com o texto dos dez mandamentos, distribuído em frases corridas e separados por pequenas flores de lótus; a fonte do texto *GothicE* remete a um estilo de escrita a bico de pena. A ornamentação em volta do texto é composta pelos símbolos da Roda do *Dharma*, do Nó Infinito, da Flor de Lótus e da Cruz, que se justapõem para evocar seus valores e potências ressonantes intrínsecos. Linhas pontilhadas emolduram as frases e os ornamentos religiosos, com detalhes de pequenas flores de lótus nos quatro cantos. Os símbolos têm origem em distintas tradições, e seus significados simbólicos trazem rastros indelévels do sagrado.

No topo, se vê uma cruz inscrita em um círculo, imagem que resume uma forma “intermediária entre o quadrado e o círculo, acentuando, simbolicamente, em especial a união entre o céu e a terra” (LEXICON, 2002, p. 70); como símbolo do centro, do equilíbrio entre o ativo e o passivo, do homem perfeito, a figura irradia raios em várias direções. A Roda do *Dharma* representa Buda após seu primeiro sermão depois da iluminação. No Nó Infinito lê-se simbolicamente a interligação, a causa e o efeito, o conhecimento infinito e compaixão de Buda e a interdependência das partes que constituem o Todo. Símbolo de pureza e esclarecimento, a Flor de Lótus representa a possibilidade humana de alcançar a iluminação. Esses símbolos enquadram o texto do decálogo e revogam os efeitos vibratórios das bênçãos emanadas pelas bandeiras tibetanas. Destarte, a origem e história desta tradição são premissas trazidas para a instalação *Dezsescrituras* para espelharem o mesmo sentido das bandeiras tibetanas, ao evocar o poder vibracional próprio do decálogo.

Figura 86: Cartaz da exposição. Diagramação e arte final Carolina Fialho, fotografia Ayrson Heráclito, 2017

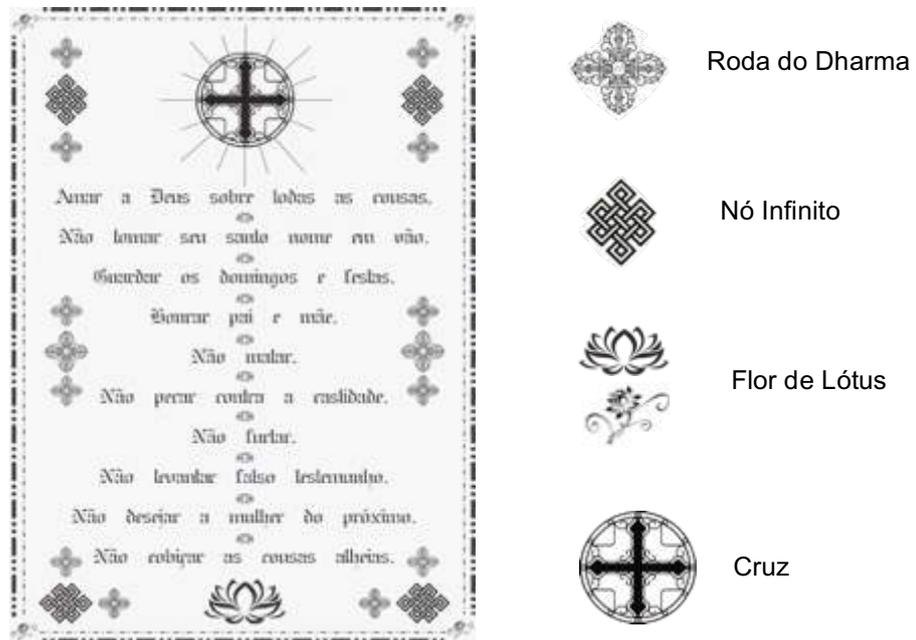


SECRETARIA DE CULTURA



Cartaz desenvolvido por Tônico Portela e artefinalizado por Carolina Fialho.

Figura 87: A arte da bandeira, à esquerda, e à direita, destaque dos símbolos que compõem a ornamentação.



Criação: Tónico Portela

Figura 88: *Dezsescrituras*, instalação, 2017. Baixuras e alturas das bandeiras distribuídas no espaço expositivo.



Fotografia: Tónico Portela

Montando palavras-imagens que se desenvolvem no espaço como um longo pergaminho desenrolado, a bandeira dos dez mandamentos preenche a imaginação de significados, proporcionando ao público a construção de seus próprios percursos e significâncias ao ritmo das dobraduras e desdobraduras do tecido em ritmo dinâmico. Valores morais são diluídos no espaço pela leveza e transparência do tecido, ou pela cor azul da estampa. Assim, o elevar das bandeiras às alturas se torna um conceito operacional para propagar vibrações no espaço. Nas alturas e baixuras da sua distribuição no ambiente, comunga com uma pluralidade de linguagens – instalações, projeções, objetos e gravuras – e sobretudo, exalta a convivência da palavra como imagem e da imagem como contextos.

A fusão de símbolos religiosos nasce de uma história de vida entrelaçada por experiências de uma caminhada espiritual. Nessa caminhada, “o sagrado é um elemento da estrutura da consciência [cuja experiência] está indissolivelmente ligada ao esforço [...] para construir um mundo que tenha significado” (ELIADE, apud RIES, 2017, p. 96). Nesta dimensão, o símbolo proporciona uma leitura de mediação entre a consciência e a totalidade do sagrado, este enquanto realidade transcendente. Em consonância uns com os outros, esses símbolos vibram potências ressonantes advindas das palavras e das figuras. Particularmente, simbolizam comunhão e união oriente-ocidente.

Há pontos de contato com artistas que exploram outras maneiras de expressar e trabalhar com a espiritualidade e religiosidade, seja por tangenciamentos ou por atravessamentos. No quesito fusão oriente-ocidente, por exemplo, o artista chinês Zhang Huan cria sua obra *Ash Jesus* (2011), uma escultura de 260 x 320 x 320 cm da figura de Jesus feita com cinzas. Praticante do budismo, o artista modela o corpo de Jesus com cinzas dos incensos queimados diante da estátua de Buda, o que o torna uma referência que atravessa o percurso criativo das ‘impressões monistas’.

Além de referenciar uma tradição budista, essa obra revoga a celebração cristã da Quarta Feira de Cinzas (tradicionalmente os praticantes são ungidos com cinzas). As cinzas têm importância tanto para o Cristianismo como para o Budismo, pois a expressão “Lembra-te que és pó, e ao pó hás de voltar” ressoa em ambas as religiões.

O pó é aquilo que resta do que foi purificado pelo fogo, é a purificação, a ressurreição. Em outras culturas religiosas, também encontramos referências sobre a utilização do pó em ritos¹²².

Figura 89: Zhang Huan, *Ash Jesus*, China, 2011.



Fonte: ROSEN, Aaron. *Art+Religion in the 21st Century*. London: Thames & Hudson, 2015.

Outro artista que trabalha com cruzamento de religiões é Bill Viola, que nos mostra em sua obra icônica *Room for St. John of the Cross* (1983) seu interesse pelo misticismo de várias religiões, o qual o levou à história de São João da Cruz¹²³, místico do século XVI que apoiou a Contrarreforma. Praticante do Zen Budismo, o artista tem interesse de explorar o tema da espiritualidade não se restringindo a certas tradições

¹²² “Polvilhar a cabeça com cinza ou rolar-se nela era considerado por gregos, egípcios, árabes, pelas tribos primitivas e eventualmente nos dias de hoje como expressão de luto. Os iogues hindus cobrem o corpo com cinza em sinal de sua renúncia ao mundo. No judaísmo, por exemplo, as cinzas sagradas dos animais sacrificados eram consideradas purificadoras. O cristianismo admite o uso de cinza ligado ao simbolismo da penitência e da purificação em diversas práticas litúrgicas, entre outras, na Quarta Feira de Cinzas e na consagração das igrejas” (In.: LEXIKON, Herder. Dicionário de Símbolos. São Paulo: Cultrix, 2002. p. 58).

¹²³ “Grande reformador da Ordem Carmelita, é considerado, juntamente com Santa Teresa de Ávila, o fundador dos Carmelitas Descalços. João também é conhecido por suas obras literárias e tanto sua poesia quanto suas investigações sobre o crescimento da alma são consideradas o ápice da literatura mística e se destacam entre as grandes obras da literatura espanhola” (In. WIKIPEDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/João_da_Cruz. Acesso em: 21/02/2108, às 15h00).

religiosas, com deduz Arya (2011), uma vez que seu foco é articular preocupações fundamentais que as pessoas têm na vida: “He makes us think about the relationship between life and death *vis-à-vis* human consciousness, and makes us aware of our nature as human beings”¹²⁴ (ARYA, 2011, p. 85).

Em *Room for St. John of the Cross* Viola propõe uma instalação de áudio e vídeo com um pequeno cubículo preto, com uma janela através da qual os espectadores podem ver o monitor a cores em miniatura, sentando-se em uma mesa de madeira ao lado de um jarro de metal e um copo de água. De uma só vez o fruidor é induzido a sentir seu próprio cárcere, convidado a imaginar a situação vivida por São João da Cruz. Na análise de Bernier (2014), “for St. John of the Cross – as for us – from this isolation and privation will come inwardness and introspection, from negation of the self in this world will come contact with transcendence and with an all-consuming love latent in the self that endures suffering”¹²⁵ (BERNIER, 2014, p. 13).

A tela exibe uma imagem colorida de uma montanha coberta de neve, enquanto uma voz gravada recita discretamente o poema Cântico Espiritual, que fala de amor, êxtase. Fora do compartimento preto, há uma grande projeção sobre a parede de montanhas cobertas de neve movendo-se caoticamente como se estivessem presas numa tempestade; um som de rugido acompanha essas imagens em movimento. Essa obra marca um momento decisivo na carreira do artista quando ele introduz seu objetivo principal na arte de reestruturar as percepções de tempo e espaço com o uso de tecnologias e novas mídias, resignificando-as em experiências sensoriais. Momentos de autorrevelações divinas, cuja visualidade e visibilidade é a luz, o movimento e o som, mas do que as palavras.

O artista fala dessa experiência de S. João da Cruz como um momento em que o ser humano se depara com a realidade divina, e adentra na obscuridade da alma;

¹²⁴ Tradução livre: "Ele nos faz pensar sobre a relação entre a vida e a morte em vis-à-vis à consciência humana e nos torna conscientes da nossa natureza como seres humanos".

¹²⁵ Tradução livre: “Para São João da Cruz - como para nós - a partir deste isolamento e privação virá interioridade e introspecção, da negação do eu neste mundo virá o contato com a transcendência e com um amor-que-tudo-consume latente no eu que resiste sofrer.”

nesta escuridão, a única coisa que se mantém é a fé e a única maneira de aproximar Deus vem do interior, primariamente através do amor.

Com estes dois exemplos percebe-se a compatibilidade e ecletismo dos artistas em condensar referências de religiões distintas de suas práticas, uma vez que através do budismo ambos sintetizam que o âmago do sagrado está ligado ao comportamento do *homo religiosus*, e que subjaz às todas religiões o caráter mágico do conhecimento religioso que mantém a consciência das verdades eternas. A linguagem da hierofania que permite entrar em contato com o sagrado é o simbolismo, pois “os símbolos religiosos que tocam as estruturas da vida revelam uma vida natural que transcende a dimensão natural e humana. Assim, os símbolos acrescentam um novo significado à existência humana” (RIES, 2017, p. 84). São símbolos que prolongam a hierofania, são outra forma mágica de revelação do inexprimível.

4.5 ELEVAÇÃO: FLUXOS CRIATIVOS

Os fluxos do processo criativo em Dezsmandamentos oferecem oportunidade de entrecruzar não só conceitos, como nuances do devir criativo, que dão à prática artística um caráter sempre renovador e singular. São forças vivas que pulsam e se tornam importantes para rever o processo criativo como experiência sensível associada à prática da pesquisa. No movimento recursivo da criatividade, “o percurso é cíclico, transforma-se com aberturas, a pesquisa só faz potencializar a obra num fluxo de ideias novas e a demanda sempre é vê-las viabilizadas, todas, no tempo e no espaço concreto, não só nas concepções [...] em projetos” (RANGEL, 2015, p. 71).

No andamento do ensaio fotográfico e filmagem do vídeo-performance *Elevação*, uma confluência de forças-potências corrobora para que o melhor que a natureza oferece no *set* seja capturado para se transformar em ideias-sensíveis-visíveis. Para retratar o cenário tempestuoso do Êxodo em que Moisés recebe os dez mandamentos, a condição meteorológica é favorável. A alusão à dramaticidade do panorama bíblico é visivelmente captada pelas lentes: na cena de abertura do vídeo, projeta-se a imagem de um céu mesclado de nuvens cinzas, brancas e alaranjadas

rasgadas pelo dourado do sol, em volta de um círculo disforme azul, diversificando as cores e intensidades da luz da tarde refletidas sobre a areia branca das dunas.

Figura 90: *Elevação*, 2017. Vídeo HD, cor, som, 2'28", 1920 x 1080. Áudio MPEG-4, Estéreo, 4800 Hz *Frame* do vídeo performance. Filmagem e edição Ayrson Heráclito

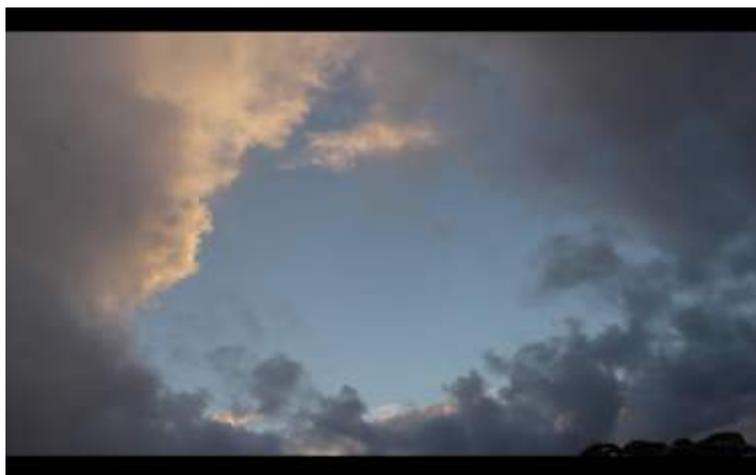


Imagem: Frame do vídeo performance. Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.

Editado em dois minutos e vinte oito segundos, o vídeo retrata a marcha do artista elevando a bandeira com seus braços sobre as dunas de areia branca, contrastada pelo céu e por pequenas concentrações de vegetação de restinga. A primeira aparição do artista na cena é no topo das dunas, bem distante; o enquadramento em plano geral dá ideia da dimensão infinita da paisagem, ao mesmo tempo em que o apequena diante tal dimensão. Carregando a bandeira aberta na frente, sua presença é revelada discretamente em algumas cenas pela transparência do tecido. Sua tênue visibilidade às vezes se eclipsa entre as moitas que desenhavam a linha do infinito, ou na areia branca, ou nas nuvens cinza-esbranquiçadas ao fundo, ou quando é enquadrado em plano geral, o que o torna quase imperceptível. O percurso da descida pelas dunas é longo e meditativo e a cada momento do deslocamento, os cortes das cenas prolongam a jornada em distintos planos, até que o personagem saia de cena.

Figura 91: No topo das dunas, entre a vegetação da restinga, começa a caminhada de *Elevação*. Grande plano geral.



Imagem: *Frame* do vídeo performance. Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.

Entre sentimentos e ações, quanto mais o plano abre, mais se destaca o ambiente, a ação em si e o entorno; a paisagem parece não se modificar, a não ser pela variação de luz do céu provocada pelos cortes de diferentes ângulos de enquadramento. Já em planos mais fechados, maior destaque se dá ao personagem, o qual só é desvelado em uma única cena, por menos de três segundos, quando aparece de perfil em um corte de plano americano, deslocando-se para à direita da tela. O tempo geral de movimento da descida é alterado por efeitos de câmera lenta, ampliando e potencializando os gestos corporais e a tremulação da bandeira. Suavemente os mandamentos ressoam através da brisa que sopra sutilmente em uma tarde nublada de fim de verão.

Figura 92: À esquerda, o grande plano geral da descida que reduz o personagem diante a vastidão da paisagem; à direita, detalhe ampliado da bandeira sendo conduzida.



Imagem: *Frame* do vídeo performance. Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.

A paisagem do set de filmagem se transforma em santuário ao celebrar (mais do que explicar) o espírito visivelmente presente entre o humano e o mais que humano. Como santuário, traz a espiritualidade mais para perto de nós, devolvendo “o encantamento aos lugares e às ocasiões mais triviais. [Pois os santuários] falam igualmente a crianças e adultos, a crentes e descrentes, a eruditos e pessoas do povo”¹²⁶. Fala sobretudo ao poeta Manoel de Barros, que se refere ao encantamento do fazer artístico como um processo de ver, rever e transver o mundo, onde o papel do artista é transver e desformar suas percepções e sentimentos:

Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam,
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
(BARROS; LAFER, 2015, p. 3-4)

¹²⁶ (MOORE, 1999, p. 363)

Figura 93: Sequência de *frames* em diferentes planos. A paisagem só se modifica devido às alterações de enquadramento das cenas: o céu, a areia e a bandeira se alternam para dar plasticidade às cenas.



Fonte: *Frames* do vídeo *Elevação*, 2017. Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Imagem acervo pessoal do artista.

O encantamento artístico nos faz desformar e transver sutilizas e naturalidades do mundo de possibilidades manifestadas pela vibração onipresente do Divino. Com ajuda da câmera, a imaginação se transporta no tempo-espaço das cenas e o *homo religiosus* transvê, capta e expressa o divino nas coisas que vê e sente. A criação se torna, senão, uma co-criação com o Divino, porque o reconhece como o Criador.

O reencantamento se refere à experiência que inaugura naturalidades da natureza, que vê o sagrado se manifestar continuamente em todas as coisas. Há de se ter uma mudança na postura diante da criação e da arte também, para assim se reencantar com a simplicidade do mundo, da natureza, das pessoas e transformá-la, ou melhor, transvê-la e desformá-la para gerar objetos de fronteira entre arte-vida.

Reiterando o fato de que o trabalho de arte não se realiza individualmente, contar com a colaboração de amigos como artista e profissional tem grande relevância por trazer novos olhares do circuito criativo. O compartilhar de ideias com Ayrson Heráclito, Cláudio Manoel Duarte e Joceval Santos durante as filmagens e ensaios fotográficos contribui para a criação de uma obra que não fora planejada antecipadamente, uma vez que, reencantados pela paisagem, o devir do vídeo *Elevação* se modela em conformidade com o processo. Essa experiência leva o artista a atuar como protagonista da obra, inaugurando sua incursão na linguagem do vídeo performance.

Destarte, a elevação da bandeira tem como função poética dar uma nova visão dos dez mandamentos, a qual só existe poeticamente quando ciclicamente reimaginada; se sacraliza pelo filtro do artista e constitui ação fundamental para instaurar a exposição *Dezsmandamentos. Escritessituras* (Figura 95) intitula a cerimônia de hasteamento das bandeiras prefaciada por um simbólico cortejo com músicos percursionistas e trompista até adentrar o espaço expositivo. No trajeto, sonoridades de chuva, vento, sinetes e trompa avisam o começo e pedem passagem até a porta de entrada, encontrando na sala expositiva um ambiente de luz azulada e projeções de sombras sobre as paredes, provocadas por refletores que iluminam de baixo para o alto. As bandeiras encontram-se abaixadas completamente, sustentadas por ripas de madeira e engrenagens de cordas, polias, roldanas e mosquetões.

Figura 94: bandeiras baixas, antes da instauração *Escritessituras*, 2017.



Fotografias André Borém. Acervo pessoal do artista.

Figura 95: *Escritessituras*, Instauração, 2017. Artistas em cortejo até a entrada da sala de exposição.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Com reverência, o artista faz uma invocação elevando seus braços e em seguida agradece em genuflexão para oferecer seus trabalhos ao Criador, em apreciação do sagrado e puro-presente da ação. Pelo reencantamento do instante da imagem surge a oportunidade de “desenvolver uma percepção do que é sagrado nas particularidades de nossa vida em comum e torná-las parte de nossa vida pessoal mais pela imaginação do que pela força bruta” (MOORE, 1999, p. 16). Significa desenvolver a magia pela participação poética na vida.

Figura 96: momento da invocação diante as bandeiras abaixadas, à esquerda; genuflexão em agradecimento e entrega.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Em seguida, inicia-se a elevação das bandeiras ao toque grave e penetrante da trompa. Em cada ponto de hasteamento, os gestos se repetem, e, à medida em que as bandeiras são hasteadas, formam-se grandes parábolas de tecido branco no espaço; volumes de tecido se acumulam no chão e são reorganizados pelo artista. As pessoas se integram à imagem da ação sob os efeitos da dimensão, forma, luz e cor dos objetos. Em consonância com a distância de seus corpos em relação a esses objetos, sentem a força que deles emana. Quanto mais perto fisicamente estiver,

maior a intensidade. Mas, mais perto ou mais distante, a ação do corpo sobre os objetos e dos objetos sobre os corpos é inevitável e a repercussão deste contato é imensurável.

Figura 97: O toque da trompa durante o hasteio de cada bandeira.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Figura 98: Volumes de tecido sobre o piso são reorganizados à medida em que as bandeiras são elevadas.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Durante o hasteamento, sinos, címbalos, bumbo, gongo, pau de chuva, assobios e pratos compõem a sonoridade de chuva, trovões, vento e repiques, em alusão à passagem do Êxodo 19:14-25, em que o povo começa a ouvir trovões e o fuzilar de relâmpagos, seguidos de som de trombeta e sinos. O resultado é o reencontro das pessoas com o mundo e com o próximo através dos dez mandamentos, e “o que eu vislumbro neste encontro é que o enigma do ‘cativar-comover’ é revelado por um veículo que opera com a consciência afetiva, ou por um certo jeito de interiorização da experiência sensível” (RANGEL, 2015, p. 65). A expressão cativar-comover tem a ver com a experiência sensível larrosiana daquilo que nos atravessa e estabelece contato com o interior; algo que passa através e toca o sujeito da experiência. Em outras palavras:

[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (LARROSA, 2016, p. 25)

Certamente, os efeitos desses indícios da experiência-direta-sensível são indelévels e combinam as forças do fazer e do ser, ou melhor, recombina o fazer-ser em uma jornada transformadora rumo à integração, rumo ao espírito, ao evolucionário jogo da consciência, pois, “o objetivo supremo é atingir a unidade enquanto se está no meio da separação manifestada” (GOSWAMI, 2010, p. 36). É a ritualização¹²⁷ da ação de hasteamento que se interpõe na instauração como sinal de mudança de paradigma e que devolve significado e valores à visão de mundo, ou à uma segunda realidade unificada da vida cotidiana.

Entre sombras azuladas projetadas e sons percussivos, o espírito de santuário permeia o lugar e as pessoas que participam da ação. A ambiência se reveste de encantamento. Como veículos de encantamento, os materiais e instrumentos oferecem à alma algum recurso de preservar a probabilidade da magia se manifestar

¹²⁷ Como ritual, “performances – sejam elas artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. [...] Rituais são memórias em ação, codificadas em ações”. (SCHECHNER, 2012, p. 49)

nas artes, pois “as artes nos permitem contemplar nossas experiências e assim convidar a presença da alma. Elas sustentam as emoções das quais se nutre a alma e retêm a complexidade de significado que é própria de sua esfera”¹²⁸. Neste quesito, ao preservar o sagrado dos dez mandamentos, a elevação das bandeiras conduz a experiência direta à contemplação do instante presente.

Figura 99: Entre sombras azuladas e sons percussivos, os participantes se acomodam nos espaços livres entre as bandeiras. Em comunhão com o instante presente, eles se integram às ações, e se tornam um com a obra.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

A instalação *Dezsescrituras* se projeta no espaço à medida em que a instauração *Escritessituras* se desenvolve, inscrevendo um manifesto de encantamento que transborda afinidades entre corpo, alma e espírito. Uma luz suave e uma sublime quietude inteiram a atmosfera em *Palavras Ressonantes*. O poder mágico exercido pela ação artística em ambas exposições pode ser infundido pelo artista e apreciado pelo fruidor, emanando espiritualidade que promove encantamento a um e outro, nutrindo o sagrado em cada gesto, em cada canto.

No hiato entre as elevações, é preciso reverenciar o decálogo e pronunciá-lo invocando o poder vibratório contido nas palavras. Além de sua potência ressonante,

¹²⁸ (MOORE, 1999, p. 257)

o decálogo, segundo Fox (1995), é uma das mais importantes passagens da bíblia “porque nos ensina as leis da vida e é só quando compreendemos as leis da vida que nos tornamos senhores de nossas próprias condições” (FOX, 1995, p. 15). A palavra êxodo significa uma saída, uma fuga de algum problema, que no decálogo se caracteriza por uma limitação, porque todo o mal é uma limitação. Ou seja, de acordo com o autor, o decálogo mostra-nos como fugir de nossas limitações, ensina-nos como nos expressar melhor; a liberdade está em apreender e aplicar as leis divinas da alma humana, em sua acepção psicológica e metafísica. Assim como Moisés, Abrão, Gautama Buda, Jesus e os ‘eleitos’ entre os primeiros mestres hindus sabiam que a vida é consciência, é conquista de si mesmo.

Figura 100: A instalação *Escritessituras* se projeta no espaço à medida em que a instauração *Dezsescrituras* se desenvolve, inscrevendo um manifesto de encantamento que transborda afinidades entre corpo, alma e espírito.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

A exposição *Dezsmadamentos* surge como um êxodo, uma solução poética das ‘impressões monistas’ em que a procura de novas ideias para exploração de novas intuições possa ultrapassar velhas conclusões, categorias e métodos convencionais do processo criativo e conciliar a espiritualidade com o fazer artístico, enquanto *poiesis* e método. Numa recondução do olhar, o método das ‘impressões’ dá um novo frescor para a alma e os sentidos, e renova a energia poética de ver o mundo. É uma acentuação da vitalidade da experiência, que “[...] significa uma troca

ativa e alerta com o mundo; em seu auge, [a experiência] significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (DEWEY, 210, p. 83). Do ponto de vista da *poïesis* leva-se em conta as condutas que instauram as obras e a concepção espacial da exposição.

Assim, as ‘impressões’ desencadeadas pelos dez mandamentos se tornam matéria de experiência e fazem do processo uma manobra de operações entre palavras, texto e texturas. Estabelece relações e operacionaliza conceitos pelo viés das ‘impressões monistas’, ora afirmando a gravura tradicional, ora buscando se distanciar da tradição das artes gráficas para ressignificá-la.

4.6 ESCRITESSITURAS: TEXTURAS DA ESCRITURA

A instauração comentada anteriormente tem seu título como um advento do próprio processo criativo. *Escritessituras* é um termo que articula as obras da exposição com seus respectivos espaços e momentos de ação. Este termo sugere a junção da palavra escritura, referente aos dez mandamentos, com tessituras, que abrange o modo como estão interligadas as partes, no caso as obras, com o todo, a exposição. Incluem-se nesta junção, as texturas criadas pelos diversos suportes que dão a ver o texto sagrado, também expresso pela variedade de formas, tamanhos, cores e formatos.

Priorizar a polissemia de meios e procedimentos técnicos das ‘impressões’ implica num repensar das artes gráficas no contexto contemporâneo. Um panorama do itinerário da gravura enquanto linguagem artística atual nos mostra um deslocamento de seu servilismo técnico-reprodutivo para a condição de um meio crítico de expressão e inovação. Algumas considerações formuladas por Georges Didi-Huberman vêm somar ao campo das ‘impressões’ a multiplicidade de sentidos e aplicações que o gesto de imprimir evoca e provoca, pois, sua abordagem do tema integra os mais variados fazeres reflexivos da impressão, meios e procedimentos que viabilizam o múltiplo; o que o autor defende é a ação da reprodutibilidade técnica enquanto linguagem singular que corrobora com a construção da própria história da

arte, mas que nunca foi dada a oportunidade de legitimá-la como linguagem autônoma, uma vez sempre considerada uma via e não um fim.

Um aspecto artístico se destaca ao traduzir os dez mandamentos através das ‘impressões’, que é a ênfase nos termos múltiplo e serialidade, tão caros às artes gráficas, que ganham uma roupagem particular ao encarar o desafio de tornar esta multiplicidade em unicidade. O termo múltiplo tanto “pode explicar uma obra que se multiplica com um determinado limite, ou seja, pode estar relacionado com o conceito de edição [...] mas também pode estar relacionado com a variedade de formatos que hoje convivem na arte” (WALKER, 2014, s/p). Segue-se na direção da multiplicidade de formatos para reafirmar a singularidade de cada um.

Sabe-se que no campo das artes gráficas, a bíblia representa um marco na história da imprensa, pois foi o primeiro texto reproduzido em série por tipos móveis, impresso por Johannes Gutenberg¹²⁹ (1398-1468) em 23 de fevereiro de 1455, possibilitando executar várias cópias e dar acesso dos escritos a um maior número de pessoas. Isto implicou mudanças importantes na política, na religião e nas artes. Com a apropriação do decálogo nestes trabalhos, propõe-se um novo olhar como se só agora tivéssemos dele a sã e súbita revelação.

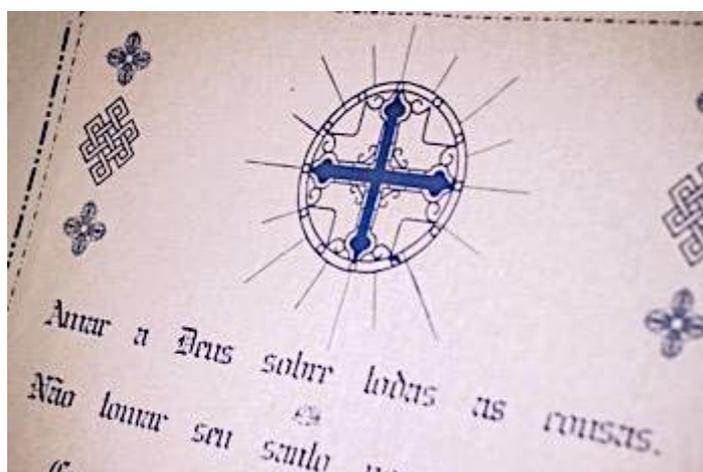
Na exposição *Dezsmandamentos*, para dar visibilidade ao decálogo, os recursos utilizados são variados, assim como são variados os suportes e instrumentos utilizados: tecido, papel especial em grande formato, fita vinílica, imagem em *loop*, sons provindos de máquina reprodutora, serigrafia, calcografia; TV, projetor, rotulador, mimeógrafo, máquina *offset* e assim, sucessivamente.

Para as bandeiras de *Dezsescrituras*, a serigrafia é a técnica ideal para imprimir sobre tecido em grande tiragem. Para a preparação do fotolito, usa-se a impressão em papel vegetal e em seguida o revela em uma grande tela-matriz com emulsão fotográfica. A impressão é feita em uma mesa de estampa corrida de nove metros de comprimento, e, para se adequar às suas medidas, o tecido é cortado em partes iguais

¹²⁹ Gutenberg aperfeiçoou a imprensa ao substituir a matriz de madeira pela de metal, fabricando tipos de metal fundidos em moldes suficientes para permitir a composição de textos. Esta invenção se tornou a chamada impressão tipográfica com tipos de metal móveis, que deram origem ao livro moderno.

de nove metros, que depois são emendados manualmente. A técnica serigráfica oferece acuidade de contornos para a estampa do texto e dos ornamentos, e seu efeito de cor chapada realça-os (Figura 101). Aqui se enaltece a serigrafia como dispositivo para replicar a imagem-gravura dos mandamentos como serigravuras, instaladas em dimensões expandidas para que as palavras sirvam de substância visual, descarregando poder vibracional para elevar as frequências do recinto.

Figura 101: Detalhe da bandeira, serigrafia sobre tecido.



Fotografia Kelvin Marinho. Acervo pessoal do artista.

A palavra como imagem precisa ter acuidade visual, mas além dessa qualidade, é preciso estar “aberto à palavra e à força que está na palavra e à presença de quem transmite a palavra, [enquanto isso acontece] algo se cria na pessoa e enquanto ouvimos a palavra, somos ajudados, somos protegidos e estamos basicamente concentrados” (GELEWSKI, 1991, p. 42). Kandinsky (1996, p. 49) diz que a palavra enquanto som interior amplifica não apenas sua ressonância interior, como pode revelar outros poderes. De fato, para ver-sentir esse som interior é fundamental estar aberto e receptivo a esta troca de energias.

A técnica de serigrafia é também utilizada para confeccionar as bandeiras da instalação de mesmo nome, *Bandeiras*. Desta vez, tingidas nas cores da tradição tibetana branco, azul, verde, vermelho e amarelo que agregam ao objeto o significado

simbólico de cada cor, as quais estão associadas às cinco sabedorias do budismo¹³⁰. A impressão em preto também segue a tradição, no entanto, a montagem das bandeiras enfileiradas em sequência distingue-se da tradição tibetana, que as eleva em forma de linha de varal. Todavia, as qualidades fenomenológicas da vibração são mantidas ao imprimir um texto sagrado com intenção pura de torná-lo fonte de energia positiva e, conseqüentemente, trazer diversos benefícios!

Figura 102: *Bandeiras*, instalação, 2017. Tecido cróton tingido, impressão serigráfica, cordão trançado de poliestireno, cabo de aço, presilhas e ganchos.



Fotografia André Borém. Acervo pessoal do artista

A atualização da linguagem gráfica se realiza pela troca de ideias e de experiências com artistas-pesquisadores, cujas proposições inovadoras repensam a reprodutibilidade, não no sentido da perda da aura benjaminiana, mas pela reunião de

¹³⁰ Branco representa o Supremo Curador Vairochana, e representa a centralidade e o absoluto, a radiância luminosa; azul é o Supremo Akshobya, o inabalável que purifica a raiva e a aversão, simbolizando o raio, ou *vajra*; amarelo é Ratnasambhava, que simboliza a joia; o vermelho é Amitabh, que significa luz infinita, cujo símbolo é a flor de lótus, que representa o renascimento e crescimento espiritual; e o verde é Amoghasiddhi, cujo nome significa 'Sucesso Infalível', simbolizando a união dos opostos. Informações extraídas do site: ascensoespiritual.com.br. Disponível em: <http://ascensoespiritual.com.br/artigos/cores/as-bandeiras-tibetanas-de-oracao-e-suas-cores/>.

mecanismos de reprodução da imagem que potencializam visualmente e conceitualmente suportes, matrizes e contextos da gravura artística. Desta maneira, a gravura em *Dezmandamentos* se inscreve como rito, como justaposição de serialização, unicidade e autenticidade. Cria uma ambiência em que a experiência da arte como prática espiritual se apresenta como possibilidade de contemplação, onde reside as mais puras qualidades de sentimentos.

4.6.1 BANDEIRAS AO VENTO: LEVANDO A ESCRITURA DAS BAIXURAS ÀS ALTURAS

A instalação *Dezsescrituras* é uma intervenção no espaço, idealizada e pensada, inicialmente, para acontecer num local menor. Foi necessário redimensioná-la para ser adaptada a um lugar maior. Em consequência, todo o projeto de montagem foi alterado, assim como foi preciso alterar os mecanismos de sustentação e elevação das bandeiras, aumentar a metragem de tecido e redimensionar a própria ideia original de estandartes para bandeiras; duas novas obras foram apresentadas: o vídeo-performance *Elevação* e a instalação *Bandeiras*.

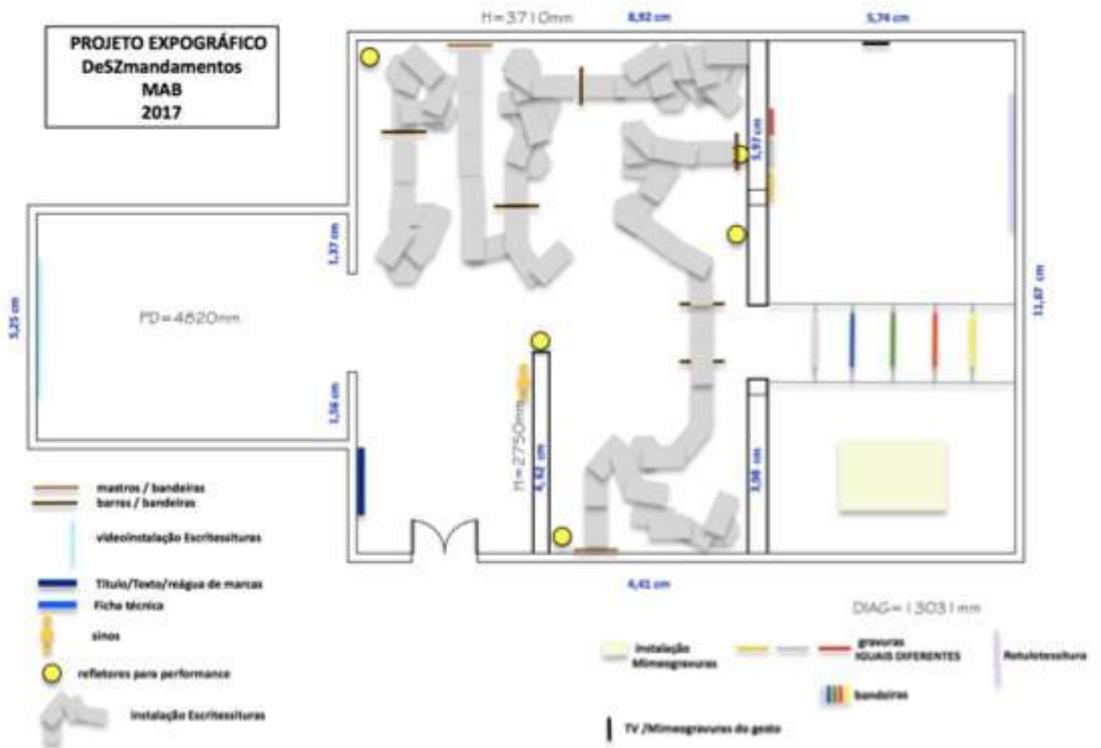
A maquete representa o primeiro projeto da exposição, em que a instalação *Dezsescrituras* está na sala principal e as demais propostas instalativas *Iguais diferentes*, *Mimeogravuras*, *Rotulogravura* e *Mimeogravuras do gesto* compõem outra sala. Mas, com a mudança de local da exposição, a distribuição dessas proposições teve que se adaptar às novas condições espaciais e por isso cada proposta se adequou em proporção, escala e redistribuição nos espaços, condicionando as obras a diálogos mais intensos do que na origem projetual.

Figura 103: Fotografias da maquete; à esquerda, a instalação *Dezsescrituras* e à direita, quatro instalações: *Rotulogravura*, *Mimeogravuras*, *Iguais diferentes* e *Mimeogravuras do gesto*.



Fotografia acervo pessoal do artista.

Figura 104: Projeto expográfico de *Dezmandamentos*, exposição realizada na sala principal do Museu de Arte da Bahia, março a abril de 2017.



Desenho acervo pessoal do artista.

As mudanças de percurso do projeto expositivo servem como base para pensar no devir da obra e seus desdobramentos na visualidade, visibilidade e comunicabilidade do processo criativo. Ao que se chama de obra em processo, *Dezsmadamentos* é uma tessitura de cruzamentos que “surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes”¹³¹.

O *modus operandi* do processo, responsável pela criação e execução de ideais, objetos e materiais, é redimensionado pelo desenho em planta baixa, deixando transparecer a natureza indutiva da experimentação, e ao mesmo tempo dedutiva dos procedimentos e técnicas de concepção e montagem, em contextos espaciais distintos. Da maquete 3D analógica à maquete 2D digital, há mudanças significativas com relação à agilidade nas experimentações, as quais vão sendo articuladas e testadas em paralelo à visitas e aferições no espaço real. A criação de áreas conceituais vai se conformando na planta arquitetônica, ao distribuir e valorar os tópicos temáticos e as relações hierárquicas das obras do circuito expositivo. Altura do pé direito, divisórias de ambiente, estrutura metálica de iluminação do salão são adjetivos que se incorporam à concepção das obras, além de definirem os recursos de montagem. Como ‘documentos de processos’ – assim denominado por Maria Cecília Salles, estes estudos de maquete e *layout* registram a gênese do percurso criativo, são ‘gestos inacabados’ que resultam “de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações” (SALLES, 2004, p. 25).

Nesta nova diagramação do espaço, as bandeiras elevadas e os sinos dourados na parede cativam o(a) visitante-fruidor(a), antes mesmo dele(a) escolher seu percurso. Alguns arriscam tocar os sinos ao entrar ou ao sair; outros perguntam se podem tocar. A imagem de abertura do circuito expositivo se reveste de sacralidade e as relações entre palavra, imagem e som ganham novo sentido: palavra e imagem não agem separadamente. É a oportunidade de refletir sobre as qualidades como leveza, transparência, porosidade que o trabalho com as bandeiras inspira.

Nas baixuras e alturas da instalação das bandeiras, encontra-se eco nas palavras de Ítalo Calvino a expressão poética das qualidades de leveza, transparência

¹³¹ (SALLES, 2004, p.13)

e porosidade que constroem a obra através do texto. Ao explorar a visualidade do texto como recurso matérico, 'visibilidade', que é um conceito explorado por Calvino, faz jus ao contexto por querer traduzir "o que parte da palavra para chegar à imagem visiva"¹³². Mas com o cuidado devido para não exceder em palavras aquilo que sentimos diante do percurso criativo. Calvino (1990) explica:

Por isso procuro falar o mínimo possível, e se prefiro escrever é que, escrevendo, posso emendar cada frase tantas vezes quanto ache necessário para chegar, não digo a me sentir satisfeito com minhas palavras, mas pelo menos a eliminar as razões de insatisfação de que me posso dar conta. (CALVINO, 1990, p. 72)

A feitura e leitura da obra pode ser 'emendada' quantas vezes forem necessárias para satisfazer a inefável condição de contemplar. A escolha da escritura como meio de expressão requer esta atenção, esta delicadeza tão bem descrita por Calvino (1990), que trafega com fluidez entre a criação da imagem que se traduz em palavras e da palavra que se transmuta em imagem. No começo do circuito expositivo, as bandeiras imprimem sutilmente palavras de poder num contexto solene acompanhado de elementos e gestos simbólicos, que tornam o poder das palavras eficaz e leva as escrituras às alturas.

Entre o silêncio e ecoar das palavras, o visitante-fruidor adentra o espaço por entre as obras e é tentado a tocar os sinos dourados logo na entrada, como se faz geralmente em templos budistas ou hinduístas; ao fazê-lo, o espaço é tomado por sons, divididos em três partes: o da batida do badalo (ou martelo), que surpreende os presentes pelo seu forte impacto; seguido pelo som da reverberação da batida, cuja altura é mais elevada, o som se prolonga num ressoar harmonioso; por último vai desaparecendo em sobretons contínuos e harmônicos. Este é o gesto que reverbera forças ocultas que fluem por outros sistemas que não os meramente físicos.

¹³² (CALVINO, 1999:99 apud RANGEL, 2015, p. 37).

4.6.2 GRAVURA: REPETIÇÕES DE GESTOS, INSTALAÇÃO DE REPETIÇÕES

O último compartimento da mostra reúne cinco instalações que sintetizam uma discussão importante acerca do múltiplo e da unicidade da reprodutibilidade, pelo menos do ponto de vista da pesquisa sobre as impressões contemporâneas. *Bandeiras*, *Mimeogravuras*, *Rotulogravura*, *Mimeogravuras do gesto* e *Iguais diferentes* são proposições que intitulam a atuação do artista frente a tradição das artes gráficas e sua vontade de transcender a gravura como um fim em si, tornando-a um artefato que está em constante adequação, amoldando-se muito mais à dimensão sensível da multiplicidade do que o seguir-a-risca de regras convencionais que aferem a originalidade da obra.

Os métodos de impressão utilizados servem como pretexto para dar a ver a escrita-visual do decálogo e, para isso, manuseia diferentes materiais, suportes e matrizes para reproduzir alguns tipos de gravura (se assim podemos nomear), que passamos a comentar nas subseções a seguir.

4.6.2.1 Mimeogravuras

A diagramação da instalação *Mimeogravuras* se configura por resmas de gravura montadas em blocos sobre uma base branca no piso, onde, em um dos cantos da superfície se vê a ausência de uma resma, o que atenua um devir que pode ser instaurado a qualquer instante, seja fisicamente, quando o vazio for preenchido com uma nova resma, seja pela imaginação de quem vê. Das quatro linhas de resmas, duas estão voltadas para um lado, enquanto outras duas para o outro, causando um efeito de espelhamento. Agora, o espaço vazio representa uma possibilidade de preenchimento assegurada pela probabilidade da reprodutibilidade técnica.

Um enigma é criado ao nomear a obra como gravuras reproduzidas pela matriz de papel estêncil à álcool (ou papel hectográfico). Mas seria tecnicamente impraticável

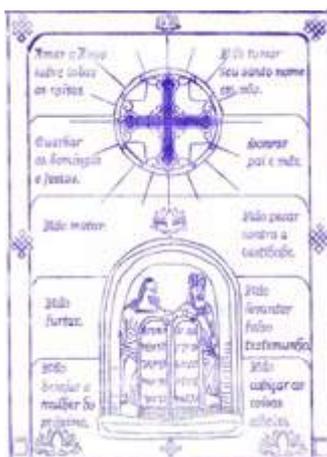
aplicar a mimeografia para reproduzir a tiragem necessária para a instalação – cinco mil e quinhentas cópias, uma vez que o carbono perde rapidamente a carga, acarretando variação da impressão e consequente perda de qualidade da imagem.

Figura 105: *Mimeogravuras*, instalação, Tiragem 5.500 cópias em *Offset*, papel Alto Alvura A4 180g, dimensões 275 x 184 x 17 cm, 2017.



Fotografia André Borém. Acervo pessoal do artista.

Figura 106: Estampa da mimeogravura.



Criação e impressão em mimeógrafo: Tónico Portela. Imagem acervo pessoal do artista.

Somente a descrição formal e conceitual da obra permite revelar o enigma que a instalação estabelece com o vídeo *Mimeogravuras do gesto*. Para aqueles que relacionam as cópias da instalação com o vídeo da impressão em mimeógrafo, parece um trabalho incansável. Mas para quem toma conhecimento dos escritos de percurso, fica respondido o enigma: a tiragem de gravuras para a instalação *Mimeogravuras* foi possível graças à versatilidade dos meios de reprodutibilidade técnica.

Tecnicamente, a matriz feita com carbono garante fazer até duzentos e cinquenta cópias, mas na prática perde-se muito a qualidade de impressão. Para reproduzir as cinco mil e quinhentas cópias, foi necessário recorrer a um segundo procedimento para obter uma tiragem maior. Então, foi feito um escaneamento de uma cópia mimeografada e posterior tratamento da imagem, gerando uma nova matriz (arquivo digital em formato PDF) para uma tiragem em *offset*. No entanto, os efeitos da impressão a mimeógrafo foram preservados para garantir a autenticidade da técnica, como textura, cor e nuances de saturação. São camadas do processo que dão a ver um jogo de palavras enigmatizado pelos títulos das obras. Pela justaposição dos títulos das obras “o gravador põe um mundo em andamento [...]”, e “provocar é seu modo de criar” (Bachelard, 1985, p. 56). A força íntima empreendida no girar da manivela é potencializada pela ação do *offset*, conferindo às mimeogravuras o vigor e a nitidez do labor das mãos obreiras.

4.6.2.2 Mimeogravuras do gesto

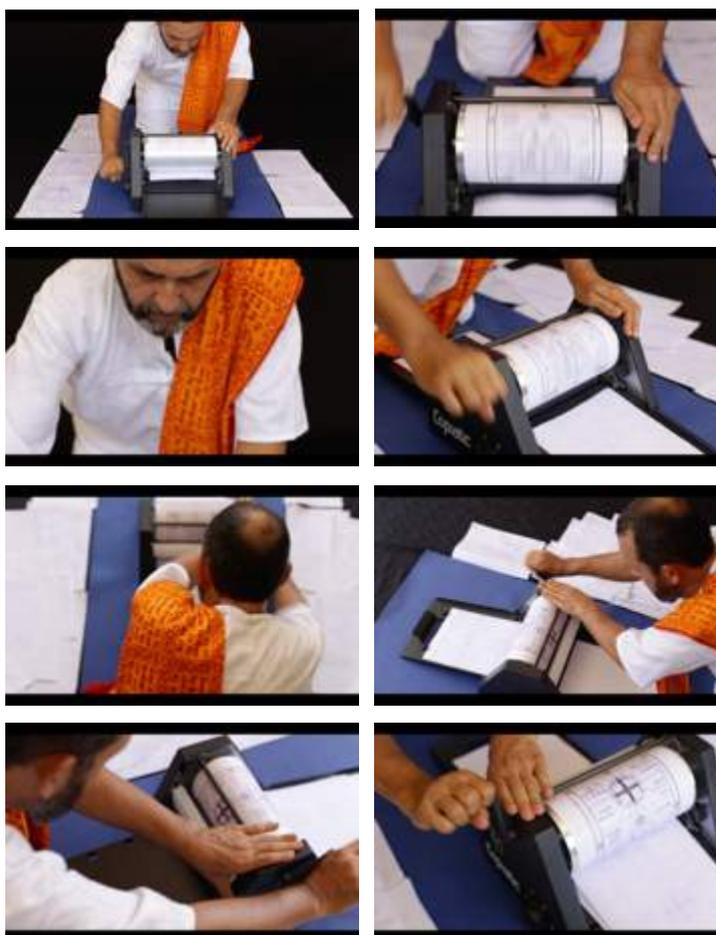
No lado oposto da instalação *Mimeogravuras*, uma TV LCD exibe um vídeo em *loop* com a coreografia do artista manuseando o mimeógrafo, reproduzindo gravuras com a mesma estampa das gravuras expostas na instalação *Mimeogravuras*.

O enquadramento de plano médio capta o artista de frente na abertura do vídeo e planos de detalhe se apresentam em sequência capturando a mão acionando a manivela, o giro do cilindro com a matriz hectográfica, a gravura saindo do rolo de impressão e a expressão do artista. A mudança de ângulos acompanha o ritmo do

giro da manivela, e todas as cenas parecem dançar uma coreografia orquestrada pela sonoridade do mimeógrafo.

A ação remete à uma liturgia da reprodutibilidade técnica, enfatizada pela postura do artista de joelhos acionando a manivela, incansavelmente, como em postura de oração. A repetição do gesto parece inesgotável, dado o efeito do *loop*, que por sua vez se traduz pelo ritmo mântrico que a sequência de *frames* invoca. A sonoridade da manivela do mimeógrafo em ação ecoa pela sala suavemente, se reproduz e se imprime nos quatro cantos.

Figura 107: *Mimeogravuras do gesto, frames* do vídeo performance. Vídeo HD, cor, som, 35", 1920 x 1080, Áudio MPEG-4, Estéreo, 4800 Hz, 2017.



Filmagem e edição Ayrson Heráclito. Imagens e vídeo acervo pessoal do artista.

A fusão de termos técnicos do vídeo com os das artes gráficas proporciona um alargamento da abordagem da gravura. Quando esses limites são borrados, rompe-se com as categorias e gêneros específicos pré-estabelecidos. Os aspectos formais de bidimensionalidade do papel (suporte) da gravura são transpostos para o monitor de TV. O que se vê não é a gravura tal qual conhecemos, senão uma série de conceitos operatórios que fazem do gesto da impressão a própria estampa na tela do monitor.

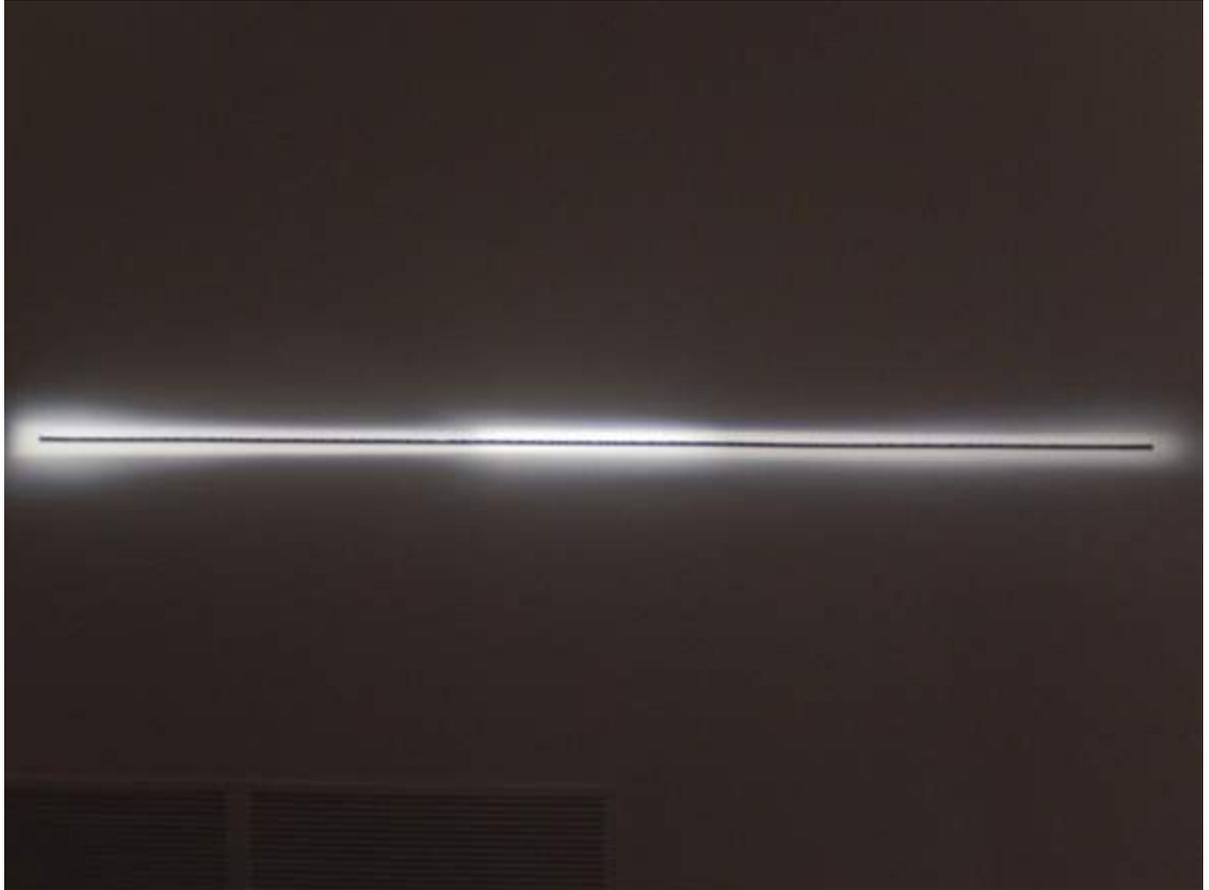
Os componentes do mimeógrafo se tornam imagem; o gesto corporal da impressão em si é imagem; a expressão do artista é estampa, assim como a mão na manivela. Falar do múltiplo significa, neste contexto, reproduzir o gesto de imprimir em imagens sequenciais em movimento. A edição das sequências de cenas se espelha com o conceito de edição da obra gráfica. Nos transbordamentos da gravura original, o vídeo performance trata de uma composição inédita, gravada e impressa para reproduzir os gestos do artista.

4.6.2.3 Rotulogravura

A gravura tem uma particularidade de nomear sua produção a partir do material utilizado para confeccionar a matriz: xilogravura, para as gravuras de uma matriz feita com madeira; se gerada por serigrafia, serigravura; e assim por diante. Como explica Costella (2006), “à medida que conceituarmos as palavras pertinentes ao mundo da gravura, estaremos já explicando um pouco o seu processo de criação, a sua essência” (COSTELA, 2006, p. 16).

Pela liberdade poética que o fazer artístico goza de dar nome às coisas, chegamos a duas nomenclaturas inusitadas no devir do processo: mimeogravura e rotulogravura, que revivem os métodos de reprodução com mimeógrafo e rotulador manual de fita vinílica (método de impressão que deixa a marca das letras em alto relevo sobre a fita vinílica).

Figura 108: *Rotulogravura*. Instalação. Impressão sobre fita de rotulador. 300 x 1 cm, 2017.



Fotografias acervo pessoal do artista.

Isso implica em responsabilidades para preservar a autenticidade da linguagem gráfica. Mas, ao mesmo tempo, a visibilidade do alargamento de limites da gravura é processada por inúmeros contágios, por questões que pertencem ao âmbito da pictorialidade ou da tridimensionalidade, como outrora aconteceu com o repertório da gravura quando assimilou recursos da colagem, da assemblagem – como Christo, Jasper Jones, Frank Stella entre outros; quando o Coletivo Fluxus construiu objetos escultóricos; ou quando Claes Oldenburg mesclou a gravura com materiais diversos.

O diálogo da gravura com outros meios expressivos e suas características como meio de reprodução vem contribuindo para o reinterpretar do seu vocabulário assim como ampliar a utilização ou apropriação dos seus materiais e procedimentos. Se a gravura se manteve silenciosa por um bom tempo, sua prática tem se expandido pela mescla de materiais e procedimentos através de cruzamentos com outros campos artísticos. Isto é:

Embaralham-se as moções expressivas ao incorporar novos materiais e procedimentos. Explorando novos meios, a gravura passa a atuar no limite do processo. Em contrapartida, a prática de transferir imagens, por recalque ou impressão, experiência circunscrita à gravura, se estende a outros meios artísticos. Este campo mesclado se refaz na permuta em benefício da dinâmica criativa. (GRILLO, 2000, p. 36)

O limite do processo nas obras aqui comentadas se manifesta, por exemplo, no recalque da folha de carbono desenhada na matriz hectográfica. Também se evidencia na gravação das letras por um rotulador sobre a fita vinílica; no câmbio do papel pela própria fita ou por um monitor de TV. O receituário tradicional da gravura passa a ser revisto pelos novos seguimentos do processo, e a especulação da peça única se transfere para a unicidade do modo de sua apresentação.

A escolha pelo processo de rotulador de fita tem origem na relação afetiva do artista com os meios de reprodução de forma geral, e, particularmente, o rotulador traz lembranças do tempo em que essa tecnologia era largamente utilizada para confecção de rótulos dos mais variados tipos de objeto. Para conseguir o resultado esperado, a gravação do texto do decálogo na fita deve ser corrida e contínua. Concentração e moderação são pré-requisitos para imprimir até o último mandamento, letra por letra, espaços e pontuações. Qualquer desvio ou desatenção, pode acarretar a perda de todo o trabalho feito. Pouco a pouco, a ação de imprimir adquire um ritmo litúrgico em que, ao mesmo tempo que se manuseia o rotulador, soletra-se as letras de cada palavra em voz alta como em uma oração; gesto que

lembra a ação de orar com um rosário, ou entoar mantras com um *japamala*¹³³. A postura corporal também influencia na qualidade do resultado da impressão; sentado com a coluna ereta, pode igualar-se à posição de meditação. Aliás, rotular os dez mandamentos sobre a fita é o mesmo que meditar sobre o sentido de cada palavra, tomar consciência do significado espiritual de todas elas.

O texto perfaz um total de três metros de comprimento por hum centímetro de largura, montado sobre uma peça de rebite de madeira, de 1x1 cm, pintada de branco, que dá um efeito de alto-relevo sobre a parede. Um foco de luz preciso recorta longitudinalmente a peça sobre a parede, causando a sensação de ser um letreiro luminoso.

Figura 109: detalhes da impressão sobre a fita vinílica. As letras em alto relevo são brancas sobre o fundo preto.



Fotografias Maria Celeste de Almeida Wanner. Acervo pessoal do artista.

Seguindo o contraste tradicional da obra gráfica, as letras em alto relevo são brancas sobre um fundo preto; é pela pressão do rotulador sobre a fita que os tipos

¹³³ A palavra *japamala* vem do sânscrito, onde “*jap*” significa “murmurar, sussurrar” e “*mala*” quer dizer “cordão, colar”. É o rosário usado nas tradições orientais como hinduísmo e budismo para contar o número de vezes que um mantra é recitado, contar as respirações feitas durante a meditação, e também para a proteção contra energia negativa.

marcam a fita, ‘colorindo’ o texto de branco. A fina linha do decálogo chama o fruidor para perto para ver do que se trata, e o faz tomar distância para contemplar a obra integrada no espaço.

4.6.2.4 Iguais diferentes

Marcar, gravar, transferir, grafar, entre outras, são ações que tramam a tessitura do espaço em Dezmandamentos. As gravuras-tessituras resultantes dessas ações propagam o conceito ‘impressões’ pela escrita de contexturas, alternando-se entre a tradição e a contemporaneidade do imprimir. São propostas em que a abordagem do ponto de vista formal pode ser tecida sobre o papel ou outros suportes, que “deixam de ser meras superfícies passivas, receptivas às informações de uma determinada matriz, às exigências do registro e aos critérios tradicionais de apresentação” (WALKER, 2014, s/p).

A instalação *Iguais diferentes* reúne características formais e processuais da gravura, no entanto, segue parâmetros não-convencionais de apresentação. Matriz e gravuras justapostas conformam uma só obra e ao mesmo tempo conotam relações intrínsecas entre matriz e cópia, de maneira a questionar o valor de obra única, próprio da gravura. A matriz de zinco está posicionada no lado esquerdo da composição, e em seguida as gravuras folheadas a ouro, prata e cobre se alinham lado a lado, nessa ordem. Sobre papéis especiais Aurum, Silver e Caution de trezentos gramas, nas medidas 70 x 100 cm, as gravuras têm escala escultórica e denotam contextualmente a interdependência entre matriz e cópia original.

Partindo-se de procedimentos da calcografia, o decálogo foi gravado sobre uma placa de zinco com letras em caixa alta, também de forma corrida, sem dar espaços entre linhas entre os mandamentos. A técnica explorada com a matriz calcográfica é a gofragem, que resulta na estampa em alto relevo sem utilizar tintas. A confecção da matriz em metal segue à risca as etapas de preparação: o arredondamento dos cantos para evitar o corte do papel, o desbaste das arestas limadas ou biseladas, e o polimento para receber o molde de vinil autocolante da arte

final do texto – que serve para isolar a parte da chapa que não vai ser corroída. Sua dimensão dificulta encontrar uma bandeja que a comporte; a solução é construir uma barreira para represar o perclororeto diretamente sobre a chapa. O processo de corrosão da chapa dura catorze horas e demanda vigilância permanente para controlar o desgaste sofrido pela ação química do perclororeto. A etapa subsequente da imersão é o polimento da chapa para finalmente iniciar a impressão. Ajustes de pressão da prensa vão definindo melhor o relevo das letras e várias provas são tiradas até que se alcance o resultado almejado.

O embate entre as emoções e os processos materiais pelo qual o artista quer se expressar torna a prática de ateliê um desafio. É nesta superfície de metal tratada “que o gravador deverá pôr a prova as suas possibilidades e penetrará na profundidade da matéria, e verá assim refletidos os seus próprios gestos” (JORGE; GABRIEL, 2000, p. 52). Em termos poéticos do devaneio do gravar:

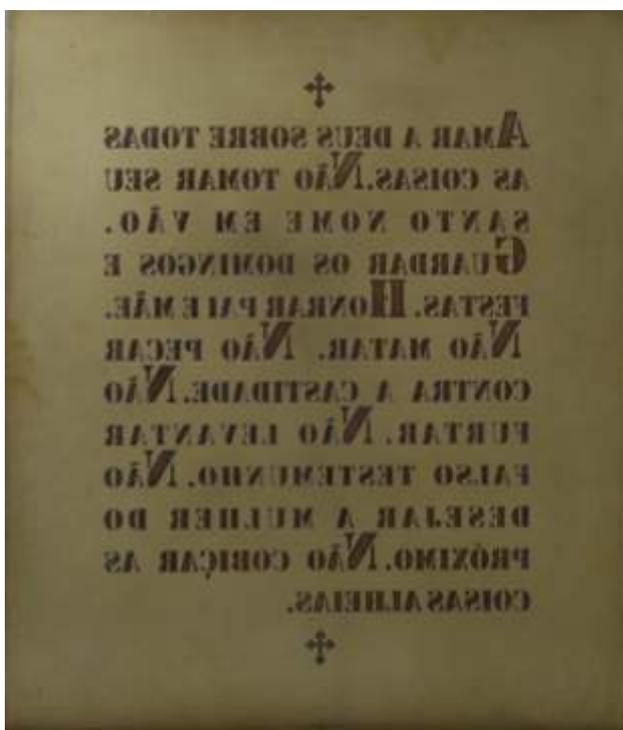
O gravador se compromete mais: para ele a matéria existe. E a matéria existe imediatamente sob sua mão obrante. Ela é pedra, ardósia, madeira, cobre, zinco... O Próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui a glória do operário. (BACHELARD, 1985, p. 52)

Pela ‘rivalidade da delicadeza’, a preparação da matriz de metal e sua posterior impressão são os adversários que por vezes dominam e noutras são dominados. A gravura tem a particularidade de não deixar enganar. Ela exige muito trabalho das mãos do gravador-impressor. No ofício de constituí-la, nasce a consciência do trabalho. O gravador-impressor-operário toma consciência das mãos que despertam as forças prodigiosas da matéria e dá a ver os elementos de uma confissão da própria dinâmica do gesto criativo.

Olhar para a matriz como unidade modular de composição requer consciência do artista sobre o caráter processual em que se define as técnicas de gravação e impressão. O *modus operandi* do caráter processual da confecção da matriz e da

impressão deixa de ser meramente técnico, pois se dá mediante leituras simbólicas do devir do múltiplo. Em *Transbordamentos da Gravura*, Divorine (2000, p. 55) interpõe uma interrogação interessante sobre a expressão gráfica, uma vez que a gravura adquiriu sua independência, a ponto de questionar-se a si própria. O autor relata seus experimentos com técnicas “arriscadas e cheias de transbordamentos provocadores” (DIVORNE, 2000, p. 56) decorrentes de sua convivência com os artistas Max Ernest, Bram Van Velde, Antonio Saura, Castillo, Pierre Alenchinsky. Seu afeto pela matriz, “onde ocorrem todas as metamorfoses, [...] onde tudo já está dito, onde tudo é definitivo” (DIVORNE, 2000, p. 56), deflagra uma ligação sinérgica da gravura com o tridimensional. O olhar para a matriz como um objeto artístico significa restituí-la seu direito e importância como obra, assim exaltando as características expressivas oferecidas pela chapa de zinco. Ao apresentá-la verticalmente e diante do fruidor ganha vida própria.

Figura 110: Matriz calcográfica da instalação *Iguais diferentes*.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

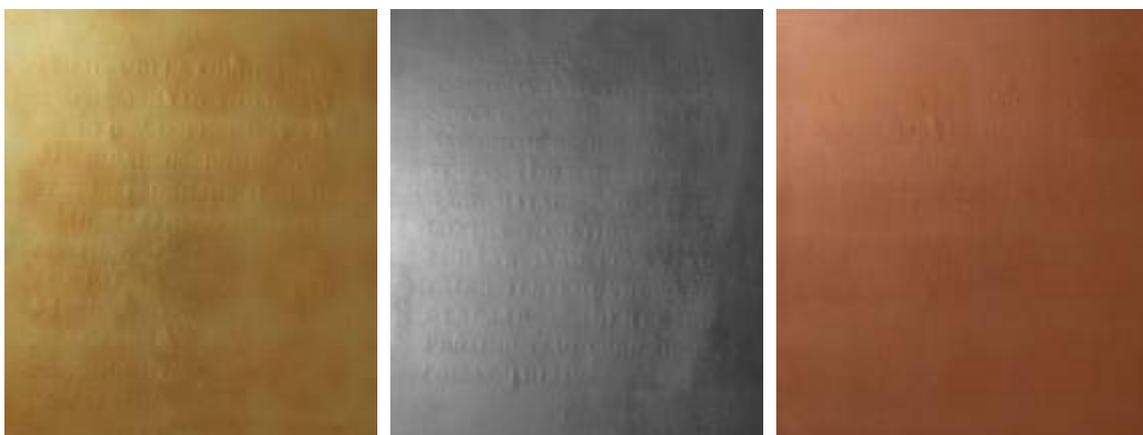
Figura 111: *Iguais diferentes*. Matriz calcográfica e gravuras gofradas folheadas a ouro, prata e cobre sobre papel Aurum/Silver/Caution 300g, 310 x 115 cm, 2017.



Fotografia acervo pessoal do artista.

A sintaxe do título da instalação sugere a convivência dos opostos ‘iguais’ e ‘diferentes’ como palavra composta: torna tênue a diferença entre os dois vocábulos por serem uma só palavra. São iguais porque remetem às gravuras geradas pela mesma matriz, mas são diferentes porque essas gravuras são impressas sobre papéis de cores distintas – ouro, prata e cobre – e por isso se tornam únicas. São diferentes também por abrirem mão da impressão com tinta, admitindo a variação de efeitos gerados pela técnica de gofragem. A questão essencial é obter uma impressão de cada cor que venha estimular reações adversas do ato de leitura do decálogo. Essas reações são influenciadas pelo reflexo da luz sobre a superfície metalizada das gravuras, o que dificulta a leitura imediata do texto, porquanto inibe a projeção de sombras das letras em alto relevo e gera pouco contraste. Como um gesto performático, o observador movimenta seu corpo à procura de ângulos mais nítidos, mais legíveis.

Figura 112: Detalhe das gravuras ouro, prata e cobre. O reflexo da luz lava o contraste, tornando o relevo das letras às vezes imperceptíveis. É preciso movimentar o corpo à procura de um ângulo favorável à leitura.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

O reflexo da luz sobre as superfícies ouro, prata e cobre dificulta a apreensão do texto, mas realça as cores de cada metal, as quais implementam leituras simbólicas. Esses três metais são condutores de energia, cada um com sua particular grandeza para receber cargas elétricas e manter o fluxo da corrente. Dentre todos os metais, o ouro é de natureza solar, ígnea e divina, é um reflexo da luz celestial. Prata esta relacionado com a lua, arquétipo da passividade, do feminino, mas reluzente, brilhante também e sua condutibilidade é superior dentre todos os metais. Símbolo abrangente da luz e da vida, o cobre atua de maneira ativa e é um excelente condutor de energia. Pela conjunção ouro/prata/cobre se organiza também o encontro do Sol, Lua e Vênus, devido à existência de correspondências entre metais e planetas; uma convergência auspiciosa para diluir diferenças e vislumbrar semelhanças. Através da linguagem simbólica, a leitura das obras se amplia e ganha novas interpretações. Reveste a obra de magia e encantamento, pois as imagens retêm qualidades de emoção e significado próprios à magia.

No âmbito da linguagem artística, a ampliação se estende à discussão multiplicidade-unicidade, requisito imprescindível quando falamos da gravura, cujas normas de edição para caracterizá-la como obra original estão acordadas numa

Convenção Internacional, resultado de diversos certames da Sociedade de Gravuras Originais da França, da Associação Nacional de Gravadores de Zurique, do Congresso Internacional de Artistas em Viena e do Comitê Nacional de Gravura na França, ao longo dos anos 1911 a 1963.

Diante do rigor editorial e da rigorosidade dos procedimentos técnicos de gravar e imprimir, *Iguais diferentes* amplia o debate em relação à confecção e o modo de exibição da obra gráfica. A escolha de trabalhar com a gravura em metal foi determinante na criação da instalação. Dos erros aos acertos do processo técnico, da dimensão da matriz e das gravuras, do tipo e qualidade do papel ao revestimento com folhas metálicas de ouro, prata e cobre, os resultados são questionados qualitativamente, em relação ao universo técnico da gravura, enquanto fim em si mesma (ao que chamamos de cópia original) e, poeticamente, em relação ao uso da gravura como meio para redimensionar simbolicamente as tábuas do decálogo, nos seus aspectos formais e conceituais, lançando mão da reprodutibilidade técnica para dar a ver as igualdades e diferenças entre matriz e múltiplo, entre aquilo que gera a imagem e aquilo que a imagem gera como qualidade de sentimento.

Por vezes, o gesto de imprimir é executado como uma ação artística equivalente a um ritual, onde cada etapa e movimento corporal resultantes do embate com os materiais e métodos, se torna imagem preta de magia. A cada novo ciclo de produção artística, a *poiesis* ressignifica, de maneira cíclica, sensações e sentimentos de hierofania – como diria Mircea Eliade –, ou seja, que transcendem o plano “profano” por estarem fundamentados na consciência do sagrado. Isso tem a ver com a experiência religiosa, em que a natureza como um todo é suscetível de se revelar como sacralidade cósmica. Assim, construímos caminhos discursivos que mostram a necessidade, e a possibilidade, de explorar, e enfatizar, a dimensão espiritual do fazer artístico.

As instalações e ações performáticas apresentadas na exposição *Dezmandamentos* foram inspiradas no decálogo do antigo testamento cristão. A sua repetição/serialização no espaço se dá por meio da ação de imprimir, que ritualiza a transição do signo verbal em visual, ambos abertos e convidativos às amplas

possibilidades de interpretações. Propõe-se, assim, um desfazer-refazer do texto dos dez mandamentos, a partir de uma potencialidade combinatória em que os resultados plásticos e significados narrativos variam e abrem o processo a distintas leituras, incluindo o avesso das escrituras.

Figura 113: O avesso da escritura é uma faceta daquele que contempla a instalação ao atravessá-la entre o planejamento das bandeiras.



Fotografia Maria Celeste de Almeida Wanner. Acervo pessoal do artista.

Percebe-se claramente um duplo aspecto do fazer artístico, o ofício disciplinador das artes gráficas e a disciplina da vida espiritual. Seguir a rigor os procedimentos técnicos das ‘impressões’ assegura a qualidade do múltiplo; praticar os ensinamentos espirituais com disciplina imprime nova consciência no sacro ofício arte-vida. Técnica e espiritualidade se alinham e exigem aprofundamento na mesma proporção e intensidade no campo da espiritualidade das ‘impressões monistas’.

Assim, essas propostas integram-se no seu espaço envolvente, quer na sua forma tradicional bidimensional ou apresentadas em suportes tridimensionais ou eletrônicos. A conjugação entre serigrafia, *offset*, mimeografia, calcografia e vídeo gera

proximidades de linguagens e de energias que favorecerem a produção de novos sentidos do ato de imprimir.

Andamentos da ação de imprimir se amplificam ao longo dos cursos e ciclos criativos comentados nesta tese. Em associação, ou entrelaçamento, com o monismo, encontra no trinômio arte-yoga-vida a conexão de sentidos que incorpora e adapta novas formas e instrumentos de expressão. A *Yoga* é o elo que une o fazer artístico com o próprio sentido de viver, tendo em vista que “cada manifestação artística nada é senão um modo particular de externalizar, através de recursos específicos, algo que vive dentro de todo ser humano” (ROLF, 1991, p. 77). Ou seja, visões interiores se traduzem em ‘impressões monistas’ quando e somente sintonizadas com o Divino.



5 REFLUXOS, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao início desta tese, mais precisamente no primeiro capítulo, o título Pré-Cursos foi empregado para designar o fluxo de ideias que antecederam a atual fase da pesquisa como uma atualização poética e teórica dos processos e conceitos. Naqueles fluxos, as obras e suas leituras correspondem a ciclos distintos de um mesmo percurso. De tal forma, retoma-se a utilização do termo 'curso' como fluxo, ou melhor, refluxos (uma das acepções do vocábulo curso), para designar um conjunto de desfechos de todo o processo pertinente ao período do doutorado, seguindo a mesma lógica de que as obras e reflexões não se condensam em conclusões, elas são ciclos de idas e vindas, como o movimento das marés, chegando e se afastando das margens do continente da pesquisa.

O ato ou efeito de refluir permite que as correntes e movimentos se oponham, que se possa voltar atrás, recuar, retroceder e perceber que há contradições internas que devem ser externadas, porque se enfatizou até aqui a relação entre arte e vida, e assim sendo, não há como separar o que nos acontece internamente do que se manifesta externamente, não há como evitar equívocos e mudanças. Os fluxos proporcionam um olhar crítico construído pela incorporação de acertos e erros.

Assim se dá com o processo criativo e a produção de reflexão, já que uma das premissas da pesquisa em arte é acolher a errabilidade como condição de retroalimentação do próprio processo criativo. Acrescenta-se ainda a capacidade de desenvolver humildade e reconhecer que a ambiguidade, a contradição, o fracasso ou sucesso são condições temporais inerentes ao mundo manifesto e que por essa razão, não se deve brigar com, mas deixá-las aflorar para se reconhecer como um refluxo.

A 'Impressão' escrita torna o autor do presente trabalho um impressor-escriva, que busca na escritura a gramatura da escrita. Cada página de verso transcreve o anverso da escrita. O desejo de materializar os diversos significados da palavra 'impressões' leva em conta o respeito à tradição da gravura, mas busca ampliar, ao mesmo tempo, o gesto de imprimir pela sua conotação semântica, filosófica e

espiritual. A escolha de trabalhar com as 'Impressões' no plural se dá pelo fato de querer absorver ao máximo os sentidos polissêmicos semânticos e técnico-gráficos da palavra. Impressão da gravura de diferentes matrizes é reprodução de matizes do artista que se faz gravador, artista que se diz impressor para trabalhar simultaneamente com serigrafia, clichêria, mimeografia, moldagem, xilografia, litografia etc.

'Impressão' também é ideia, é subjetividade que passa pela objetividade lógica do intelecto com a intenção de empregar a inteligência como parceira do processo criativo. Mas como ideia, antecede o ato da fabricação, é imagem conformada sem materialidades externas. Para externar as ideias em objetos, os valores antagônicos se manifestam e tendem a dicotomizar o processo. Mas da dualidade o artista quer se esvaír para encontrar na ambiguidade a integração dos opostos.

Para isso, 'Impressão' como impressão é aquela que traz a memória de vida, das técnicas, e busca nos suportes e materiais a expressão de recordações, rememorações.

'Impressão' como indicação de possibilidades dos caminhos da poética aponta para alternativas de nortes da pesquisa e para desvios que encurtam os caminhos das respostas. Tangenciando filosofias metafísicas, o processo criativo é conduzido pelo diálogo com artistas que bebem de fontes similares e que ampliam a noção da relação arte-vida, e que, pessoalmente fazem repensar sobre o imprimir como projétil de instauração das obras de espiritualidade.

'Impressão' segue o gesto do corpo, com o corpo que quer integração sujeito-objeto para entender o corpo da tese, construir a tese do corpo para chegar no corpo-tese. Impressão, sensibilidade que traduz contatos de corpos e matérias, que revela gratidão de se enveredar neste caminho de impressões. São estados de excitação que superam a inteligência e pede compaixão pelas incompreensões do percurso.

'Impressão' que emerge da espiritualidade e encontra nos ritos e nos simbolismos sagrados, ressonâncias e vibrações imprescindíveis para transcender a própria impressão das coisas. Tem como meta explorar as crenças e ideias religiosas em espaços-tempos, incorporando o misticismo científico à *práxis* artística. A própria

impressão se torna um ato sagrado. Assim, busca-se a arte espiritual de diferentes culturas como intérpretes da própria experiência de vida.

‘Impressão’ como experiência visa superar dualismos pela arte de fazer e a arte de perceber. Perceber a arte como qualidade que permeia a experiência estética, como diria John Dewey um registro e uma celebração da vida de uma civilização, um meio para promover seu desenvolvimento, e também o juízo supremo sobre a qualidade dessa civilização.

‘Impressão’, consciência que se expande através do fazer artístico. Compreender as esferas material e mental como a realidade imanente, o mundo manifesto. Pela *práxis* artística a reflexão segue uma ordem ontológica baseada no postulado de que as duas esferas (material e mental) são geradas pelo mundo transcendente, arquetípico, o qual dá origem aos fenômenos materiais e mentais. O monismo idealista, então, conduz a pesquisa transversalmente para o entendimento da unidade subjacente ao processo criativo e ao processo de vida, a consciência.

Por fim, a ‘Impressão’ como sentimento imprime modos de praticar o serviço incondicional, modos de como integrar arte-vida, como ser alguém que integra a natureza interna à natureza externa, explorando outras formas de relacionamento e participação com o todo.

Com as ‘impressões monistas’ o caminho não parece diferente, pelo menos não se mostra diferente! Trata-se de [des]formações de percepções de mundos, para entender o próprio mundo manifesto. Será que o diálogo entre arte e monismo idealista tem relação com o ativismo quântico de Amit Goswami, como método para um ativismo artístico-espiritual através das ‘impressões’?

Na atividade do imprimir, a ação projeta a gravura para a arte do múltiplo pela sua variedade de formatos e, neste sentido, descondiciona a própria ideia de multiplicidade inerente à gravura, mesmo que certas imposições comerciais dos múltiplos ainda determinem o valor das obras. Critérios de originalidade que se baseiam em suas características e procedimentos técnicos dão nome aos novos formatos apresentados enquanto gravura, se diluindo na poética das técnicas: mimeografia, calcografia, rotulografia. O múltiplo e a produção de objetos encontram

novas abordagens ao integrar-se com o espaço envolvente, com as pessoas, com a energia de seus suportes, materiais e substâncias.

A palavra-gravura é matéria visual e enquanto substância se funde com o ar e com a água para propagar-se como potências vibratórias. Com o ar através de bandeiras, gravuras, rotulogravuras, calcogravuras, serigravuras, videogravuras ou mimeogravuras; com a água por meio de saquinhos de chá, joias raras ou água aromatizada-dinamizada. Um novo matiz não tarda a completar a palheta de cores das frequências e ressonâncias das palavras, dissolvendo-se na imaginação, no devaneio de imagens que ultrapassam a realidade.

Quanto à referência da *Yoga* durante o curso criativo, esta ciência é ainda um conhecimento em desenvolvimento, que demanda transferir intensões em uma direção mais positiva, aprender a sentar consigo próprio, acalmar medos, ansiedades. Um caminho em construção, em contínuo devir, um tipo de conexão emocional e espiritual para com todos e tudo, é também mudar o estilo de vida e limitar os círculos de desejos, fixar a intenção para vencer obstáculos, contradições. Então, a meditação é a prática que fortalece a *sadhana* da *Yoga*. Meditar com a intenção e intensão de alcançar a percepção de Deus, Consciência no interior, como uma passagem que dá acesso ao conhecimento de Unidade, alcançar a autorrealização.

A poética entrelaçada impressões-monismo-espiritualidade aufere aos trabalhos desenvolvidos durante o doutorado singularidades na criação artística, e por isso requer uma forma de escrita consoante com este entrelaçamento. Na particularidade de um objeto de estudo multifacetado, cria-se uma escrita em prosa para abarcar a impressão em sua polissêmica potência de escrita, gravura, ideia; de indicação de caminhos, gestos; de sensibilidade, experiência, espiritualidade; de consciência e de sentimentos.

Seja esta, talvez, uma maneira de retribuir e contribuir com o debate na área de processos criativos, pensar nas obras como uma consequência e não como fim do fazer arte. Um processo sempre aberto e dinâmico, desprovido de apegos ou méritos pessoais.



REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi e Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2012.
- ALABERN, Ana Comellas. *Aproximaciones tridimensionales del Grabado*. In.: CULTURA VISUAL. Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 60-79.
- ANCILLI, Ermano; P.E.T. (orgs.). *Dicionário de Espiritualidade, Volume II*. Tradução Orlando Soares Moreira e Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Loyola, 2012.
- ANTÓN, José Emílio. *El Libro de Artista*. Primeira parte da conferencia de José Emilio Antón. Feira Masquelibros, Madrid, 2014. Coordenação, Vicente Chambó. Publicado por MAKMA, Revista de Artes Visuales y Cultura contemporánea. Disponível em: <www.librosdeartista.info>. Acesso em: 8 de abril de 2017, 10:55.
- AUBIER, Catherine. *Dicionário Prático de Astrologia*. Tradução Marlene Souza Santos e Léa Fiss Carmona. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- ARYA, Rina. *Contemplations of the Spiritual in Visual Art*. Equinox Publishing Ltda, Unit S3, Kellham House, 2011. Online version.
- ARNHEIM, Rudolph. *Aesthetics: Visual Aesthetics*. In. ELIADE, Mircea (Org.). The Encyclopaedia of Religion. Vol.1, pp. 47-51. New York, NY: Macmillan, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Versus, 2007.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo M. Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de C. Monteiro. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A Água e os Sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARROS, Manoel de; LAFER, Adriana. *Arquitetura do Silêncio*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- BELFORT, Tânia. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por tonicoportela@hotmail.com em 12/04/17.
- BERNIER, Ronald R.. *The Unspeakable Art of Bill Viola. A Visual Theology*. Eugene, OR, USA: 2014.
- BRAGA, Rodrigo. In. CATÁLOGO XV SALÃO DA BAHIA. Realização Museu de Arte Moderna da Bahia. Curadoria Geral Solange Olivera Farkas. Edição Teté Martinho. Salvador: Printing, 2009. p. 90.

- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira. Um Guia de Tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p.38.
- CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. *A Visão Sistêmica da Vida. Uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas*. Tradução Mayra Teruya Eichemberg e Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix, 2014. Coleção Polêmica.
- CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Allain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Forma, Figuras, Cores, Números*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar*. In.: NOGUEIRA JR, Arnaldo. *Projeto Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/antoniocicero_menu.asp>. Acesso em: 20/04/2017.
- COSTELLA, Antonio F.. *Introdução à Gravura e à sua História*. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 2006.
- CLARCK, Lygia. *Lygia Clarck*. Textos de Lygia Clarck, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CRUZ, Gutemberg. *Do poema processo ao experimentalismo na linguagem*. Disponível em: < <https://www.utsanga.it/cruz-do-poema-processo-ao-experimentalismo-na-linguagem/>>. Acesso em: 21/01/2017.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição. Conceção, Montagem e Avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- DAVIS, Jonathan. *An Indigenous Approach with Water*. Publicado na web em 01/03/2016. Disponível em: < <http://upliftconnect.com/healing-with-water/>>. Acesso em: 25/10/2016.
- DECTER, Jacqueline. *Nicolas Roerich, the Life and Art of a Russian Master*. Rochester, Vermont, USA: Park Press, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O Que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DERDYK, Edith. *Formas de Pensar o Desenho. Desenvolvimento do Grafismo Infantil*. Série Pensamento e Ação no Magistério. São Paulo: Scipione. 1989.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIVORNE, Daniel. *Transbordamentos da Gravura*. In.: *Cultura Visual – Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes*. Salvador: Edufba, 2000. p. 55-79.
- DUARTE, Rogério. In.: *MAHABHÁRATA, Bhagavad Gita. Bhagavad Guita. Canção do Divino Mestre*. Tradução do sânscrito, introdução e notas Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Yoga, Imortalidade e Liberdade*. Tradução Teresa de Barros Velloso. Transliteração sânscrita Lia Diskin. São Paulo: Palas Athenas, 1996.

_____. *História das Crenças e das Ideias Religiosas. De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo*. – Tomo I/Das Religiões da China Antiga à Síntese Hinduísta. – vol. 1. Tomo II. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *História das Crenças e das Ideias Religiosas. Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis*. Vol. 1, Tomo I. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ELIOT, T. S.. *Poesia*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ELKINS, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge, 2004.

EMOTO, Masaru. *O Milagre da Água*. Tradução Denise de C. Rocha Delela. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *As Mensagens da Água*. Tradução equipe técnica da Editora Isis. São Paulo: Isis, 2004.

FELIX, Nelson; FERREIRA, Glória. *Trilogias de Nelson Félix*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2005.

_____. *Nelson Felix*. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1.134.

FERVENZA, Hélio. *Algumas Contribuições para uma Análise Contemporânea da Obra Gráfica e seu Espaço de Apresentação*. In.: *Cultura Visual – Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes*. Salvador: Edufba, 2000.

FOX, Emmet. *Os Dez Mandamentos. A chave para uma nova vida*. Tradução Vera Neves Pacheco. 7ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FREIRE, Gilson. *Breve História do Monismo*. Disponível em: <<http://www.gilsonfreire.med.br/index.php/ubaldianos/breve-historia-do-monismo>>. Acesso: abril, 2015.

FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS. *Fonte do Baluarte*. Disponível em: http://www.culturafgm.salvador.ba.gov.br/images/stories/SitiosHistoricos/fonte_publica%20chafariz/2011/baluarte.pdf. Acesso: 26/04/2017.

GALETTI, Eng. Agr. Paulo Anestar. *Mecanização agrícola. Preparo do solo*. São Paulo: ICEA, 1998.

GELEWSKI, Rolf. *Caminhar na Luz Própria*. In. *Vida, Educação, Arte Espiritualidade*. Salvador: Casa Sri Aurobindo, 1991, p. 42.

GONÇALVES, Rogério Dias; TESCHE, Roseli. *A figura como forma simbólica*. In. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S.l.], v. 9, n. 16, abr. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27756>>. Acesso em: 05/06/2016.

GOSWAMI, Amit. *O ativista quântico. Princípios da física quântica para mudar o mundo e a nós mesmos*. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Aleph, 2010.

_____. *O Universo Autoconsciente. Como a consciência cria o mundo material*. Tradução Ruy Jungmann. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. *Criatividade para o Século 21. Uma visão quântica para a expansão do potencial criativo*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Aleph, 2012.

GRILO, Rubem. *A Presença da Gravura*. In. *Cultura Visual*. Revista do curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. V.2, n. 1. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 17-40.

HARRELSON, Walter. *Os Dez Mandamentos e os Direitos Humanos*. Tradução Carlos S. Mesquitela. São Paulo: Paulinas, 1987.

HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O Porquê*. Detroit, Michigan: The Gilbert and Lila Fluxus Collection Found., 2002. Catálogo.

HUGHES, Ann d'Arcy; VERNON-MORRIS, Hebe. *La impression como arte. Técnicas tradicionales y contemporâneas. Calcografía, relieve, litografía, serigrafía, monotipo*. Traducion Carlos Ossés Torrón. Espanha, Barcelona: Art Blume, 2010.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. *Técnicas da Gravura Artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Prefácio à edição brasileira Léon Bonaventure. Tradução Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

KANDISNKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LEWIS, James R. *Enciclopédia de Astrologia*. Tradução Maurício Stocco. Revisão técnica Adonis Saliba da Silva. São Paulo: Makrom, 1997.

LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2002.

LIPSEY, Roger. *The Spiritual in Twentieth-Century Art*. New York: Dover Publications, 2011.

MATA, Sri Daia. *Só o Amor. Como viver espiritualmente num mundo em transformação*. Los Angeles, USA: Self Realization Fellowship, 2012.

MATHELIN, Séverine. *Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact*. Essaim 2/2012 (n° 29), p. 173-176. Disponível em: <www.cairn.info/revue-essaim-2012-2-page-173.htm>. DOI : 10.3917/ess.029.0173. Acesso em: 15/06/2015.

MOORE, Thomas. *A Emoção de Viver a cada dia. A magia do encantamento*. Tradução Raquel Zampil. Rio de Janeiro, 1999.

MORO, Juan Martinez. *El grabado como paradigma en el arte contemporáneo*. In.: *Cultura Visual*. Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Salvador: Edufba, 2000. p. 41-54.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAPE, Cristina Maria. *Cristina Pape entrevista Nelson Felix (I)*. Polêm!ca , v. 6, p. 01-08, 2002.

PALÍNDROMO. In. WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%ADndromo>>. Acesso: 04/12/2017.

PARRISH-HARRA, Carol E. *The New Dictionary of Spiritual Thought*. Tahlequah, Oklahoma, USA: Sparrow Hawk Press, 2002.

PING, Yong. In.: *Magiciens de la Terre. Une exposition légendaire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2014. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A>>. Acesso em: outubro/2017.

PORTELA, Antonio Carlos de A. *Processo de Ideias e Ideias em Processo sobre a Natureza-Morta*. In.: MEDEIROS, Afonso; HAMOY, Idanise Orgs.). ANAIS do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos /. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. p. 1268-1273.

RABELLO, Maria José. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <tonicoportela@hotmail.com> em 10/07/2016.

RAHTZ, Philip. *Convite à arqueologia*. Tradução Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

RAMME, Noéli. *Instauração. Um conceito na filosofia de Goodman*. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Noeli_Ramme.pdf>. Acesso em: 30/03/2017.

RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

REY, Sandra. *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

RIES, Julien. *O Sagrado na História Religiosa da Humanidade*. Tradução Kalus Bruschke. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

ROLNIK, Suely. *Instaurações de Mundos*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>>. Acesso: 29/11/17.

- ROSEN, Aaron. *Art and Religion in the 21st Century*. London: Thames & Hudson.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- _____. *O que é Performance*. In. REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA. Ano 11, n. 12. 2003: Departamento de Teoria do Teatro: Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.
- _____. “O que é performance?”. In. *Performance studies: an introduction*. Second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.
- SCHEURMANN, Erich. *O Papalagi. Comentários de Tuiávii, chefe da Tribo Tiavéa, nos mares do sul*. São Paulo: Marco Zero, 2001.
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-Mortas*. Tradução Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Lisboa: Taschen, 2009.
- SMITH In.: STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- TAGORE, Rabindranath. *Meditações*. Tradução Ivo Storniolo. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2007.
- TUCHMAN, Maurice; FREEMAN, Judi. *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles, USA: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press, 1986. Catálogo.
- TUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara (Org.). *Os Dezsmadamentos*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2002.
- WALKER, Michael. *A Gravura Expandida*. In. *Seminário A Arte da Gravura no Brasil. Conversa com Artista*. Organização e coordenação Antonio Carlos Portela e Dilson Rodrigues Midlej. Projeto aprovado no Edital Setorial de Artes Visuais/2013 da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em parceria com a Fundação Hansen Bahia e o Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, BA, 2014.
- WANNER, Maria Celeste de Almeida. *Paisagens Sígnicas. Uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein, 1928-1962. International Klein Blue*. Alemanha, Taschen, 2001.
- WESTCOTT, James; ABRAMOVIC, Marina. *Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia*. Tradução Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- YOGANANDA, Paramahansa. *Autobiografia de um logue*. Rio de Janeiro: Lotus do Saber, 2001.

_____. *Jornada para a Auto Realização*. Los Angeles, California: Self-Realization Fellowship, 2014.

_____. *A Segunda Vinda de Cristo. A Ressureição do Cristo Interior*. Vol. I. Los Angeles, USA: Self-Realization Fellowship, 2015.

_____. *A Segunda Vinda de Cristo. A Ressureição do Cristo Interior*. Vol. II. Los Angeles, USA: Self-Realization Fellowship, 2016.

_____. *O Romance com Deus*. Los Angeles, USA: Self-Realization Fellowship, 2013.

YUNES, Eliana; BINGMER, Maria Clara (Coord.). *Os Dez Mandamentos*. São Paulo: Loyola, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARYA, Rina. *Ecstasy and Pain: The ritualistic dimensions of performance practice*. In. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 13:3, 31-40, DOI: 10.1080/13528160902819307. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13528160902819307>>. Acesso em: 11/04/2015.

AZEVEDO, Francisco F. dos Santos. *Thesaurus Essencial*. Dicionário analógico. Organização Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

ASCOTT, Roy. *Realidades Convergentes. Arte, Tecnologia, Conciencia desde la Perspectiva Planetaria*. Disponível em: <<http://armonicosdeconciencia.blogspot.com.br/2011/02/realidades-convergentes-arte-tecnologia.html>>. Acesso em: 18/12/2014.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do Fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O Novo espírito Científico*. Tradução António Pinto Ribeiro. Rio de Janeiro: Edições 70, 2008.

BAILEY, Alice. *Educação na Nova Era*. Tradução J. Treiger. 2 ed. Niterói, RJ: Fundação Cultural Avatar, 1989.

BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After*. Art after conceptual art. Cambridge, MA, London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006, p. 87–99.

BELL, Julian. *Contemporary Art and the Sublime*. In. LLEWELLYN, Nigel; RIDING, Christine (Eds.). *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication, January 2013. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>>. Acesso em: 28/02/2016.

BELTING, Hans. *Por uma Antropologia da Imagem*. In. CONCINNITAS. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e Conhecimento. Ver, imaginar, criar*. Tradução de Arthur Lopes Cardoso. Lisboa, Portuga: Edições 70, [sem data].
- CARLSON, Marvin. *Performance. Uma introdução crítica*. Tradução Thais Flores Nogueira, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CUESTA, Susana Gállego. *Esthétique de l'Empreinte*. In. LA VIE DES IDÉES. Collège de France. Recensé: La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, Georges Didi-Huberman, Minuit, 2008. Disponível em: , <http://www.laviedesidees.fr/Esthetique-de-l-empreinte.html>>. Acesso em: 02/08/2013.
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar Comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DEVANEY, Jacob. *How Art Changes Consciousness*. In. UPLIFT. Disponível em: < <https://upliftconnect.com/art-changes-consciousness/>>. Acesso em: 28/06/2016.
- DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel. Do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ELKINS, James; MORGAN, David. *Re-Enchantment*. London; New York: Taylor & Francis, 2009.
- ELIADE, Mircea. *O Conhecimento Sagrado de Todas as Eras*. Tradução Luiz L. Gomes. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- FELIX, Nelson. *Camiri*. Texto crítico, Ronaldo Brito; diálogos, Nuno Faria. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. Catálogo.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Coleção Debates / arte. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from Futurism to the Present*. Singapura: C. S. Graphics, 1999.
- GOSWAMI, Amit. *Uma Breve Introdução ao Ativismo Quântico*. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Aleph, 2010.
- HAECKEL, Ernest. *O Monismo*. Tradução Fonseca Cardoso. Versão para eBook e Books Brasil. Digitalização de edição em papel Livraria Chardon, Porto, 1908. 2002. Disponível em: www.ebooksbrasil.org. Acesso em: 31/10/2014.
- JOSEPH BEUYS. *A Revolução Somos Nós*. Direção e curadoria geral Solange Oliveira Farkas. São Paulo: SESC SP, 2010. Catálogo.
- JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. *Espiritualidade e Transcendência*. Seleção e edição Brigitte Dorst. Tradução da introdução Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- LEVY, Pierre. *O Fogo Liberador*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MACDONALD, Megan. *Performance Art, Liturgy and The Performance of Belief*. 325 fls. Tese de Doutorado – The Queen Mary University of London, Londres, 2011. Disponível em: <<https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/2426/MACDONALDPerformanceArt2011.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11/04/2015.

MARTINS, Maria Aparecida. *A Nova Metafísica. A visão que temos de nós mesmos está mudando*. São Paulo: Centro de Estudos Vida & Consciência, 2009.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Seleção de textos, notas e bibliografia: Dominique Fourcade. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORLY, Simon (Edit.). *The Sublime. Documents of Contemporary Art*. England: White Chapel Gallery and The Mit Press, 2010.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *A Quietude da Terra. Vida cotidiana, Arte Contemporânea e Projeto Axé*. Exposição montada no Museu de Arte Moderna da Bahia. Idealização France Morin. São Leopoldo, RS: Palloti, 2000. Catálogo.

NELSON FELIX. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac Naify, 1998. Catálogo.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

PANEK, Bernadette. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers. Jogos entre palavra, imagem e objeto*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, p. 104-113, 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24/09/2013.

PASSARELLI, Gaetano. *Nhá Chica, Perfume de Rosa. Vida de Francisca de Paula de Jesus*. Tradução Cacilda Rainho Ferrante. São Paulo: Paulinas, 2013.

POPOVA, Maria. *The Aesthetics of Silence. Susan Sontag on Art as a Form of Spirituality and the Paradoxical Role of Silence in Creative Culture*. In. BRAIN PICKINGS. Disponível em: <<https://www.brainpickings.org/2015/07/06/the-aesthetic-of-silence-susan-sontag/>>. Acesso em: 24/04/16.

ROCHA, Alexandre Sérgio da. (Org.). *A Experiência Mística de Lourenço da Ressureição. A prática da presença de Deus*. Tradução Alexandre Sérgio da Rocha. Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2000.

ROTHKO, Mark. *A Realidade do Artista. Filosofias da Arte*. Tradução Edições Cotovia Lda. E Fernanda Mira Barros. Lisboa: Cotovia, 2007.

ROIPHE, Alberto; MATTAR, Sumaya (Org.). *Processos de Criação na Educação das Artes*. Seminário Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação. São Paulo: ECA-USP, 2012.

SILVA, Rubens Alves da. *Entre Artes e Ciências. A noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. In. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul/dez/ 2005.

STEINER, Rudolf. *História da Arte. Reflexos e impulsos espirituais*. Tradução Moacyr Mendes de Moraes e Jorge Hosoni. São Paulo: Antroposófica, 2010.

_____. *Abelhas. Apicultura a partir do respeito pela vida*. Tradução Gerard Bannwart. Aracaju, SE: Micael, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2003.

STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Tradución Joan Godo Costa. Barcelona: Parsifal, 1990.

TAQUARY, Nadja. *Balangandãs. Uma poética da esperança*. Paris: Agnès Montplaisir, 2015. Catálogo.

THE KRISHNA PATH. *Did Quantum Physics come from the Vedas?* In. UPLIFT. Disponível em: < <https://upliftconnect.com/quantum-physics-vedas/>>. Acesso em: 23/07/2016.

UBALDI, Pietro. *Princípios de uma Nova Ética*. São Paulo: Grupo Editoril Monismo Braisl, 1965.

_____. *A Grande Síntese*. Tradução Mário Corbioli. São Paulo: Lake, [1950].

VALERY, Paul. *Introdução Método de Leonardo da Vinci*. Tradução Geraldo Gerson. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALVA, Margherita d'Ayala. *Os Fundos de Ouro da Pintura Italiana*. Tradução Alesandra Angelini. Florença, Itália: Scala, 2011.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte. Formas de conhecimento – arte ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

WEITTEMEIER, Hanna. *Klein 1928-1962. International Klein blue*. Köln: Taschen, 2001.

WALLACE, Sam Littlefair. *Neurocientistas e Budistas de Acordo: a consciência está em toda parte*. Disponível em:< <https://mindmatters.pt/2016/05/14/neurocientistas-e-budistas-de-acordo-a-consciencia-esta-em-toda-a-parte/>>. Acesso em: 16/06/2016.

WISE, Tad. *Blessings on the Wind. The mystery and meaningn of tibetan paryaer flags*. San Francisco, USA: Chronicle Books, 2002.

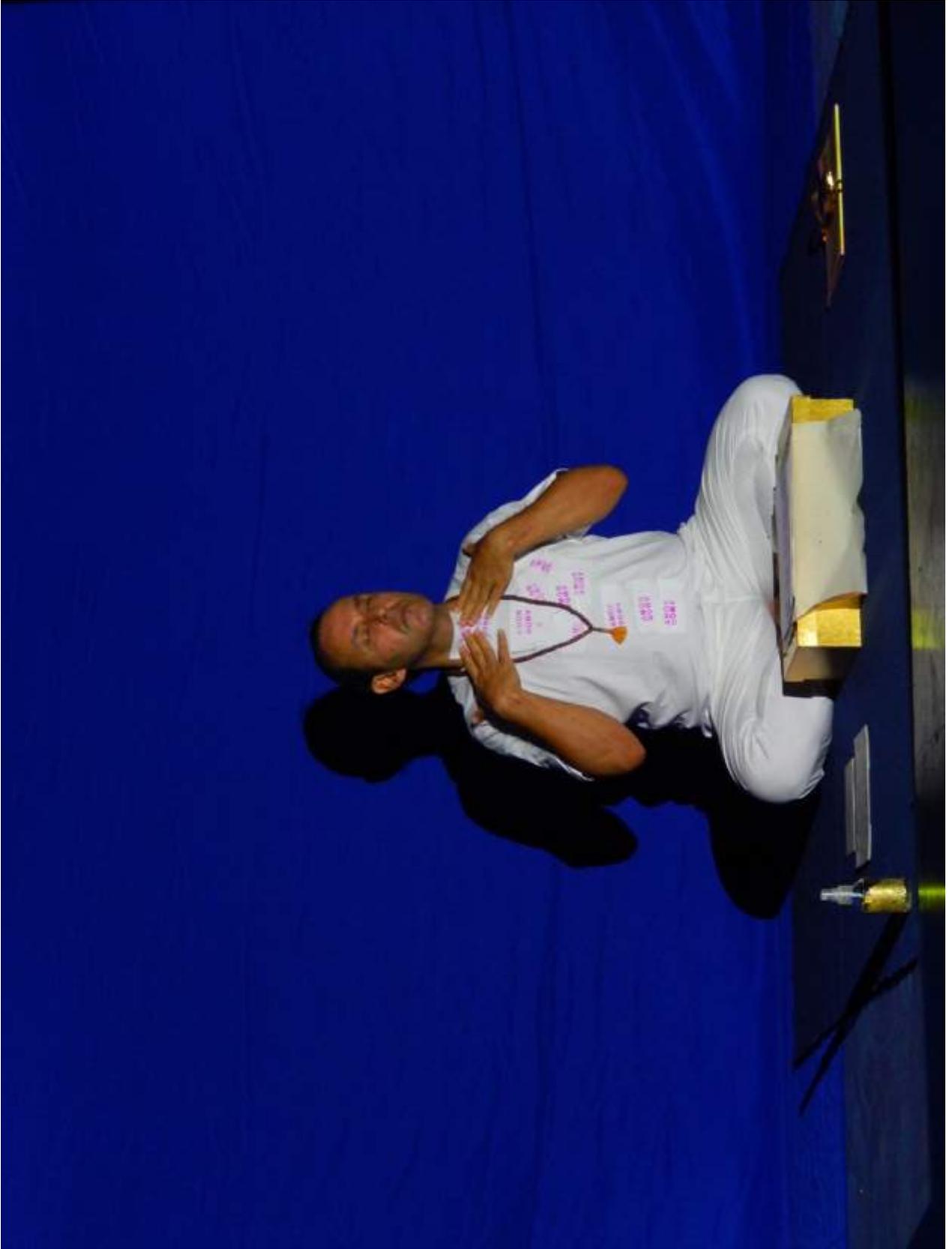
ZUNTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte. Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

APÊNDICE A - SÉRIE ROMAMOR

Desenvolvimento das ações durante o laboratório de Estudos Aprofundados de Performance. Fotografias: Andreia Oliveira. Acervo Pessoal do artista.





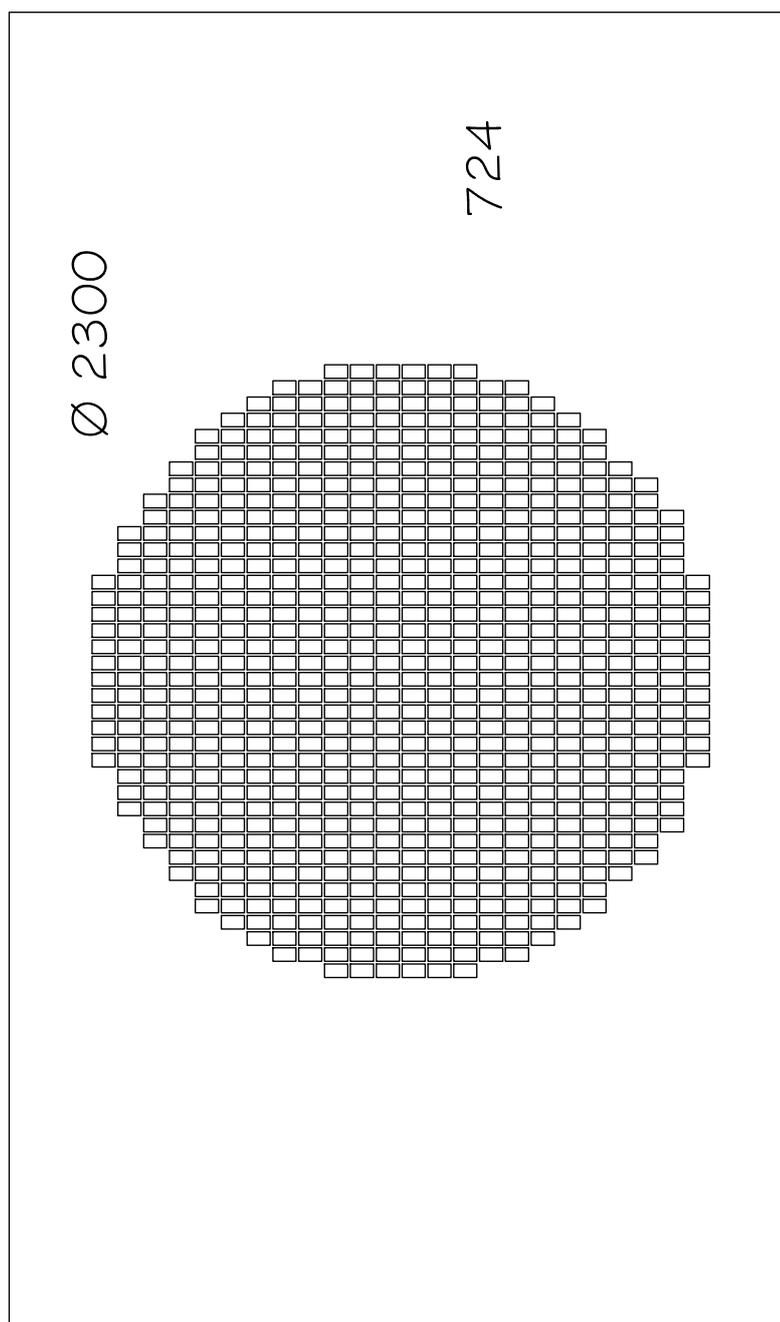


APÊNDICE B: PALAVRAS RESSONANTES

Plantas de montagem dos saquinhos de chá, desenhada pelo arquiteto André Borem

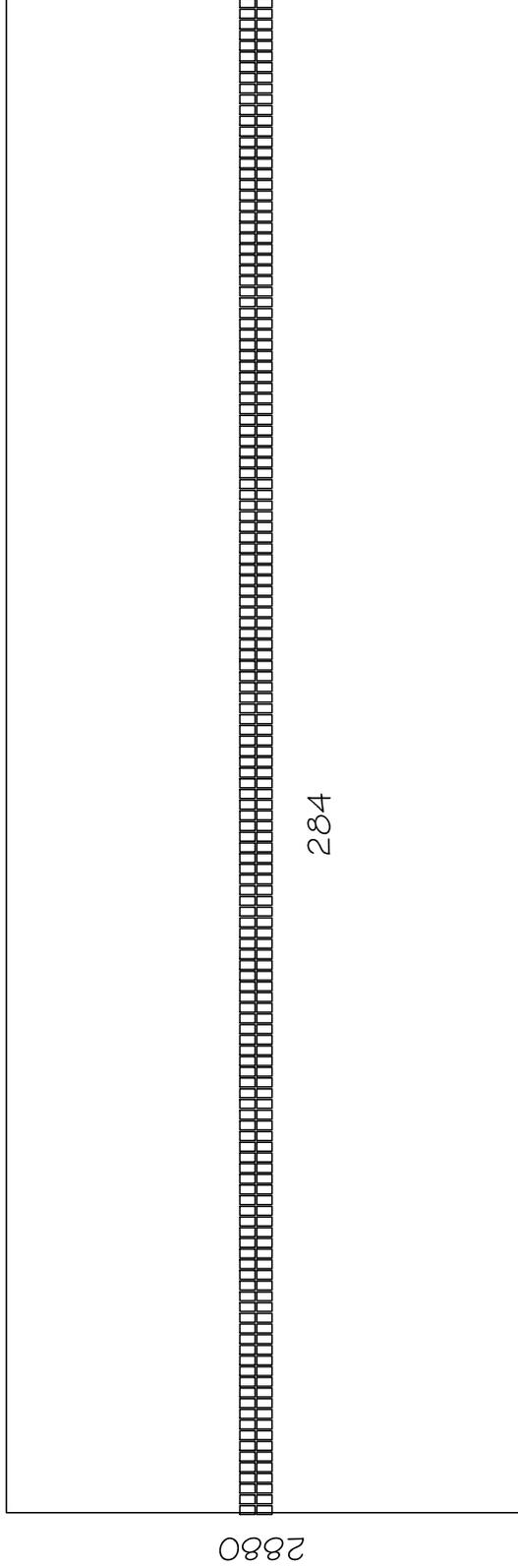
Planta de instalação dos saquinhos de chá folheados a ouro

4880



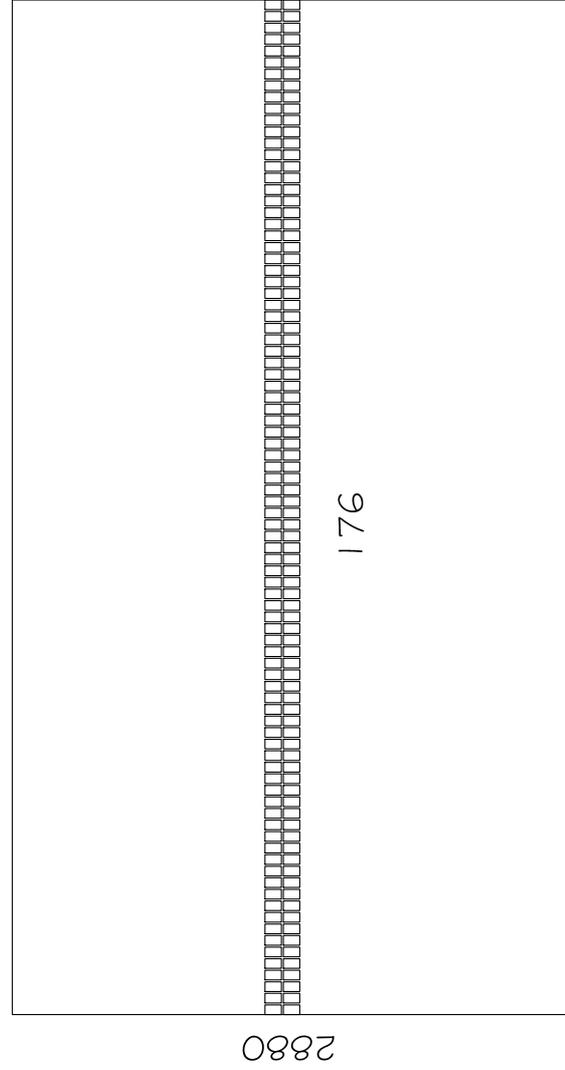
Instalação dos saquinho de chá carimbados

8500



284

5000



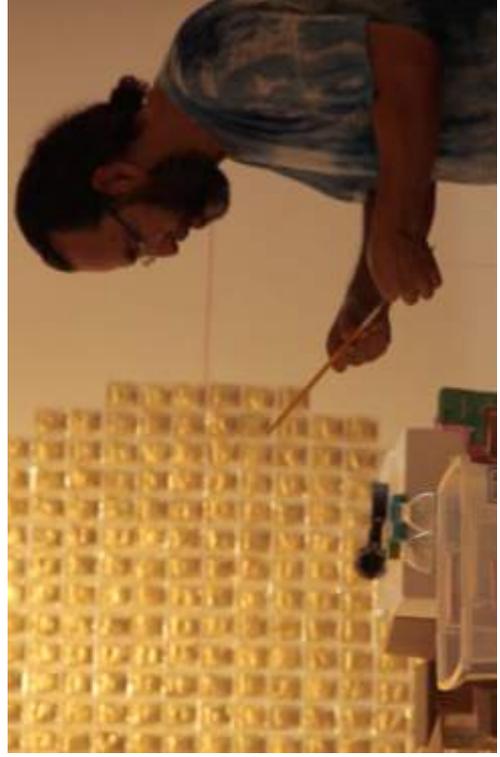
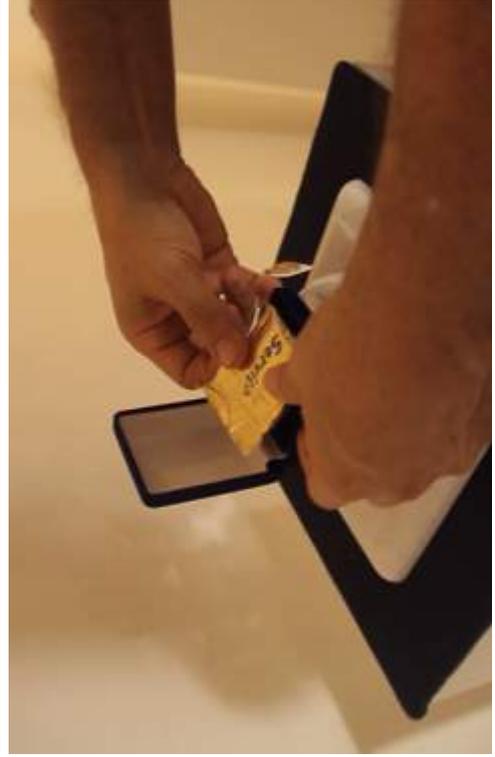
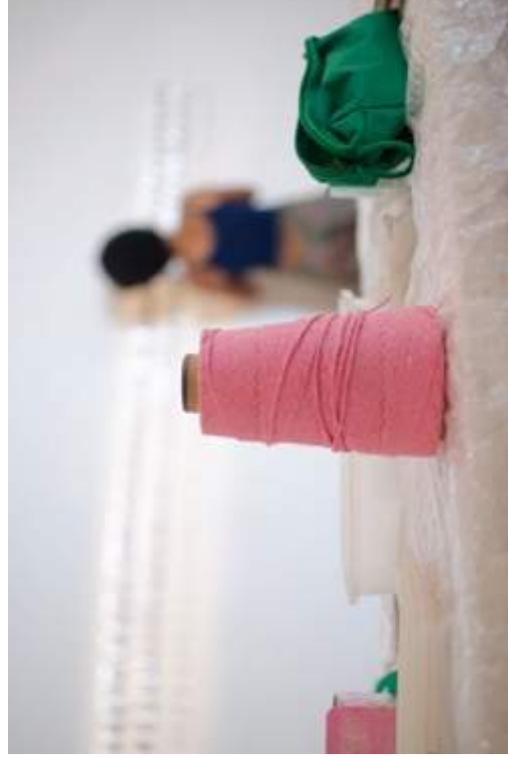
176

Preparação da água mineral com água de rosas e rótulos transparentes com a palavra 'amor', repousados durante os dias anteriores à performance.



Fotografia Tonico Portela

Montagem da exposição.



Fotografia Adriano Machado. Acervo pessoal do artista.

Processo de douramento com Ana Cristina e Núbia no Laboratório de Restauro do Museu de Arte Sacra.



Processo de carimbo dos saquinho de chá.



Detalhe da vitrine que expõe os objetos da instauração *Tea amo*.



Fotografia Tonico Portela

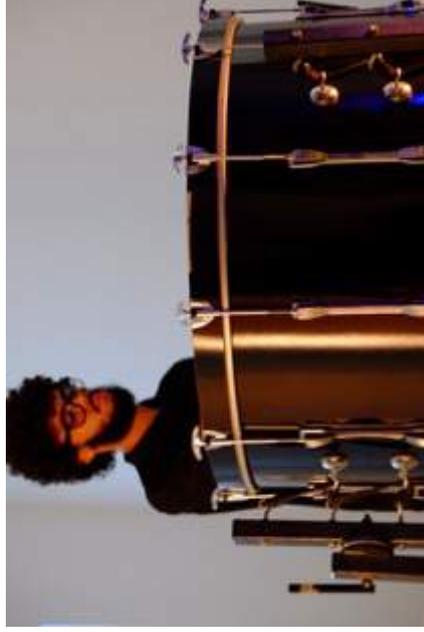
APÊNDICE C: DEZSMANDAMENTOS

Elevação, Vídeo instalação.



Fotografia Tonico Portela.

Performance dos músicos durante a instalação *Elevação*. Frame do registro videográfico. Filmagem Arivaldo Siva.
Arvo nessoal do artista



Aquim Sacramento
Diego Neri

David Eugênio da Costa

Professor Dr. Jorge Sacramento

Encerramento da instauração Elevação



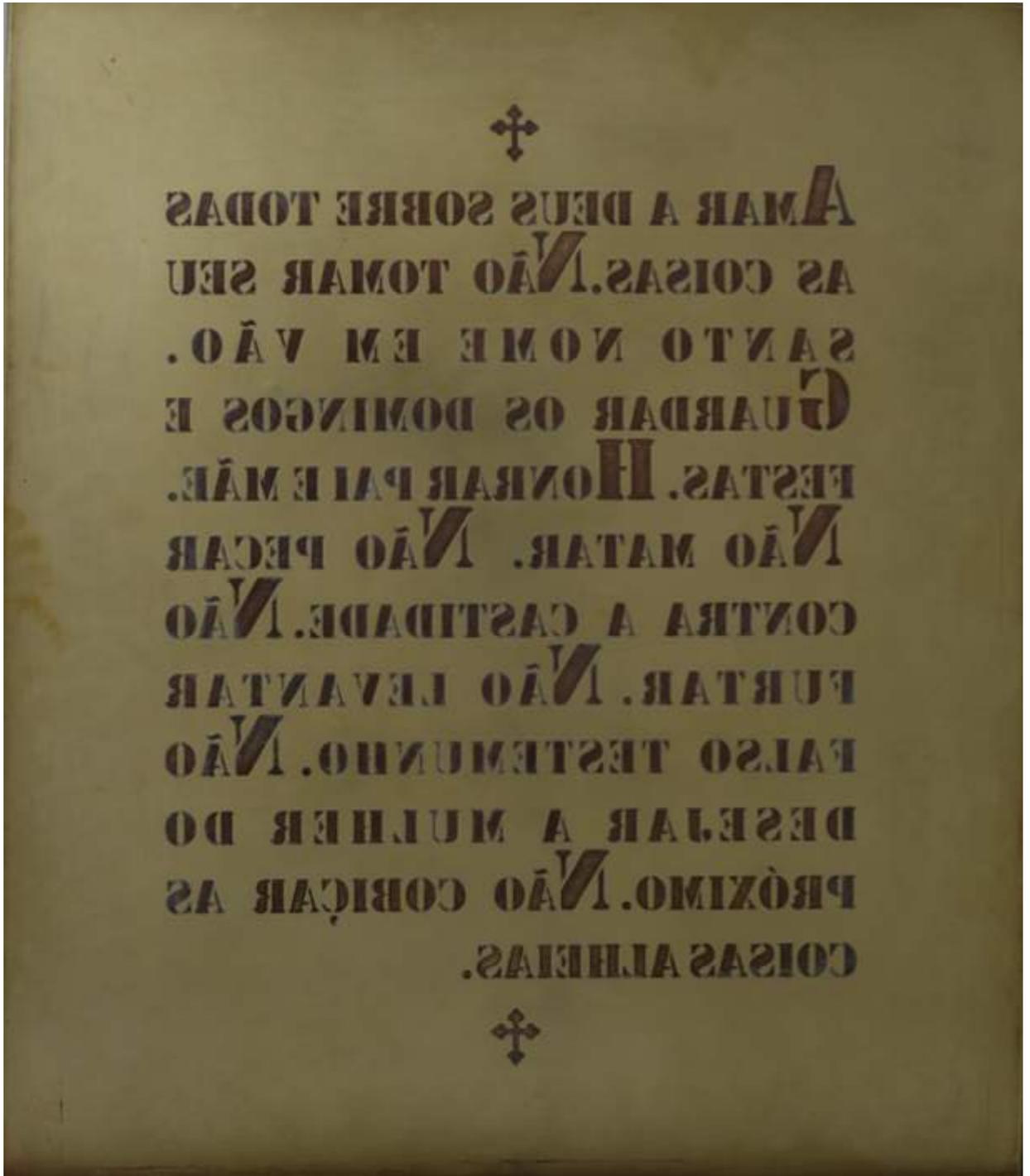
Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Mimeogravura do gesto, vídeo performance; Vídeo HD, cor, som, 35", 1920 x 1080, Áudio MPEG-4, Estéreo, 4800 Hz.



Fotografia Tonico Portela

Matriz calcográfica das gravuras *Iguais diferentes*, 60 x 70 cm, chapa de zinco.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista.

Iguais diferentes. Gravura, gofragem sobre papel Aurum 300g, folheada a ouro, 310 x 115 cm.



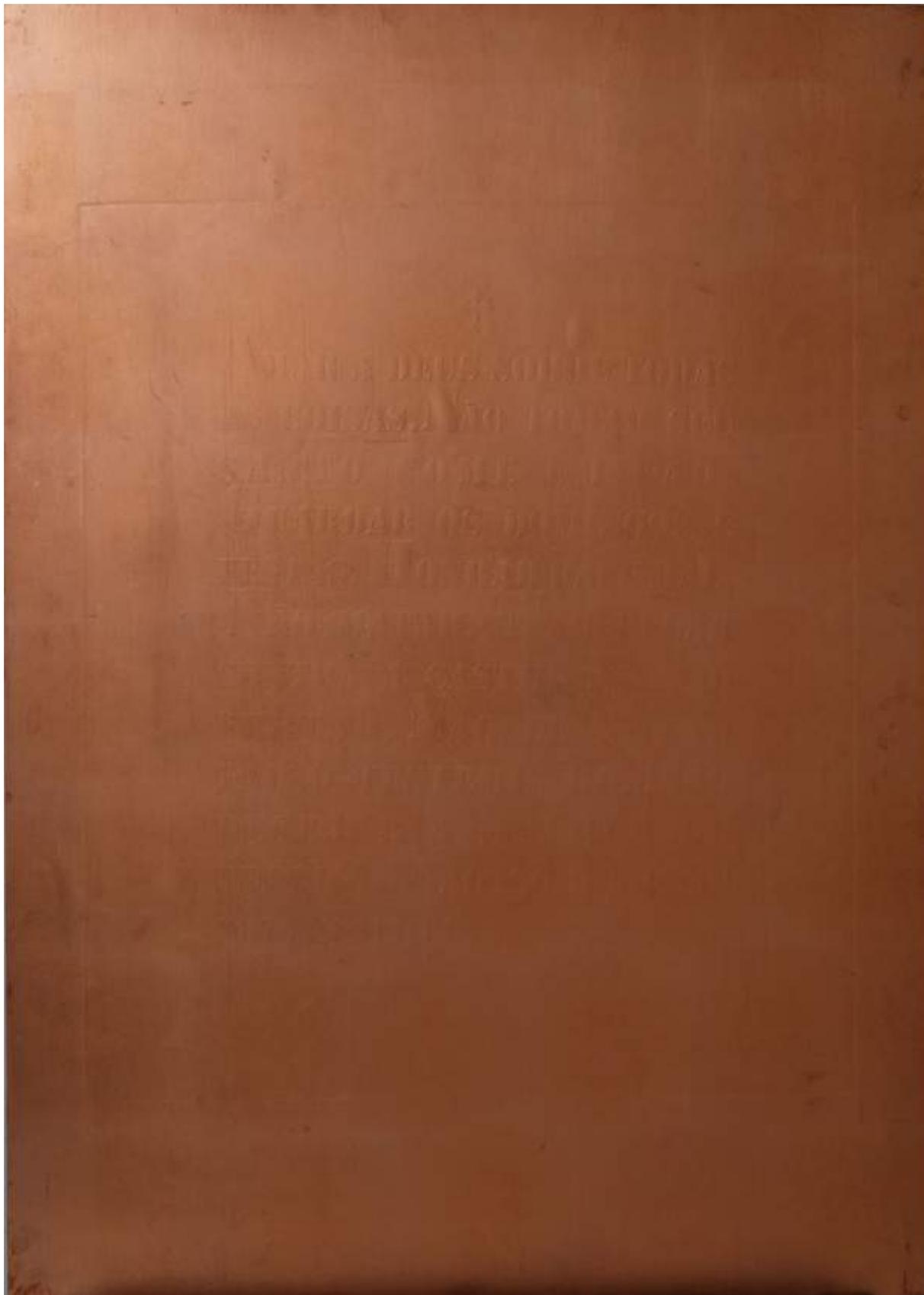
Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista. Figura 112 da página 238.

Iguais diferentes. Gravura, gofragem sobre papel Silver 300g, folheada a prata, 310 x 115 cm.



Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista. Figura 112 da página 238.

Iguais diferentes. Gravura, gofragem sobre papel Caution 300g, folheada a cobre, 310 x 115 cm.



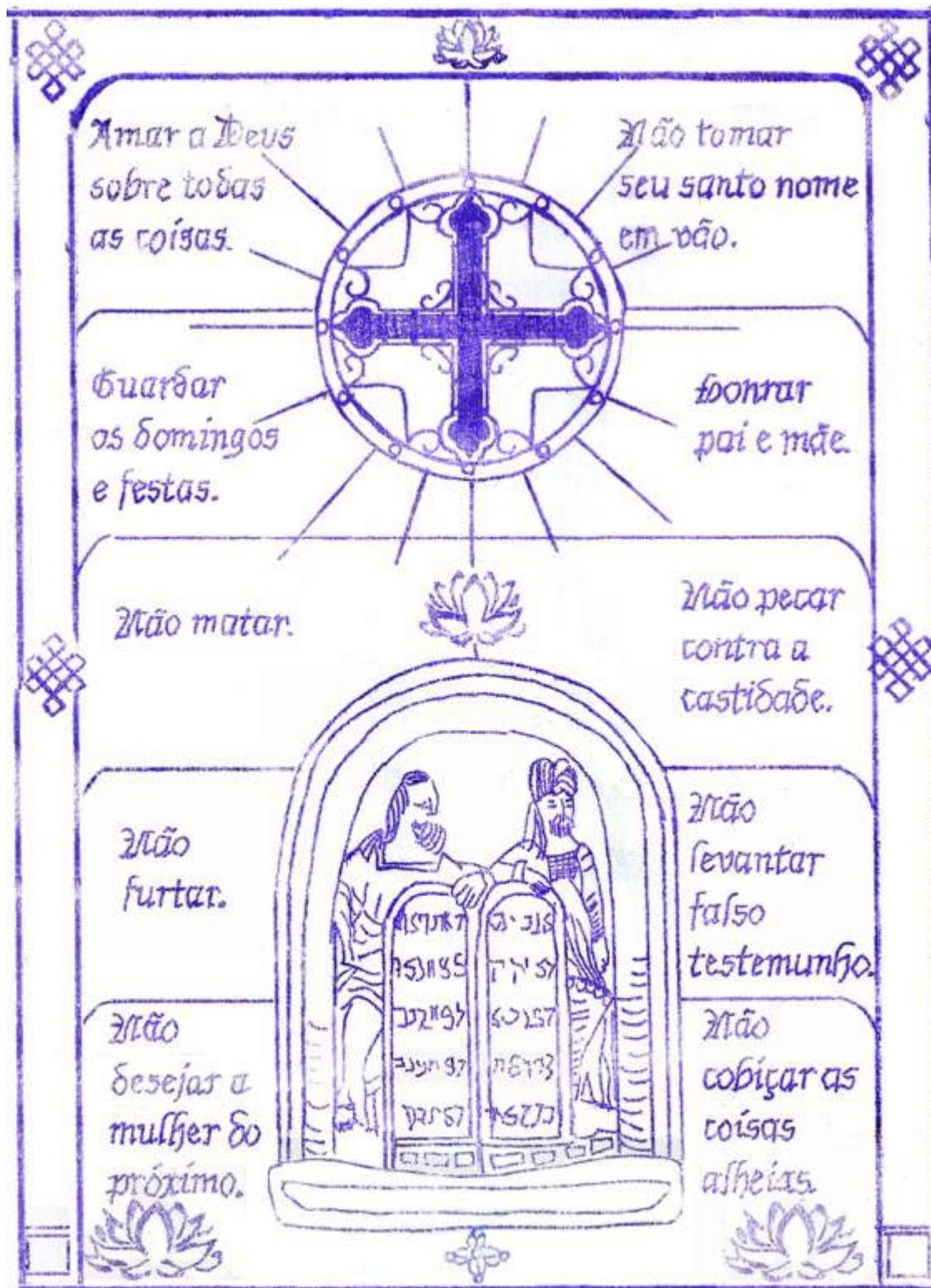
Fotografia Edgard Oliva. Acervo pessoal do artista. Figura 112 da página 238.

Vista parcial da instalação *Escritessituras*.



Fotografia Tonico Portela.

Estampa da gravura utilizada na instalação *Mimeogravuras*.



Matriz digital. Acervo pessoal do artista.

Visitante da exposição mostra tatuagem no braço dos dez mandamentos.



Fotografia Arivaldo Silva. Acervo pessoal do artista.

Durante atividade da exposição 'Conversa com Artista'.



Fotografia Kelvin Marinho. Acervo pessoal do artista.