

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS**

Norma Tenenholz Grinberg

“LUGAR COM ARCO”

**TEXTO PARA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO
EM POÉTICAS VISUAIS JUNTO AO
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS DA
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

ORIENTADOR

PROF. DOUTOR CARLOS EVANDRO JARDIM

1999

LUGAR COM ARCO

Aos que compartilham e me ensinam,
minha profunda gratidão.

Aos que não mais se encontram presentes,
presentes sempre serão.

SUMÁRIO

O arco surgiu entre as antigas civilizações que se desenvolveram na Mesopotâmia, foi adotado pelos gregos e, mais tarde, pelos etruscos. Mas foi com a civilização romana, um dos principais elementos de sua arquitetura e engenharia, que adquiriu uma importância que ultrapassou os limites da área construtiva e se transformou num dos símbolos da cultura ocidental, como demonstra um arco de triunfo.

Lugar com Arco discorre sobre a história do arco enquanto elemento arquitetônico-escultórico, ainda hoje empregado em projetos que enfatizam a noção de poder e potência, e principalmente discute suas relações no terreno simbólico. Todo arco pressupõe o ato de passagem, implica a idéia de uma moldura que circunscreve a realidade, supõe que existe o lado de dentro e o lado de fora, o universo interior e o universo exterior. Mais, pressupõe a idéia do intervalo, a necessidade do vazio e da pausa.

Na dissertação, analiso obras anteriores que anteciparam a questão do arco, situo o aparecimento do arco em meu trabalho, relato as transformações que sofreu até chegar ao arco monumental especialmente produzido para a tese de doutorado em poéticas visuais. Por outro lado, estudo o arco na perspectiva de uma escultora que utiliza a cerâmica como técnica e linguagem.

Lugar com Arco faz uma leitura poética do elemento concreto arco, bem como do elemento abstrato arco. Ao mesmo tempo em que materializa um arco, estabelece um diálogo sobre seus significados, suas abrangências, suas limitações. Ao eleger uma obra, falar sobre as circunstâncias que a geraram, sobre as etapas pelas quais passou, sobre as implicações conceituais e técnicas que a modificaram, fala-se sobretudo de um trabalho em curso.

Um trabalho que se faz a cada dia, como o caminho do caminhante, que frequentemente vai na contramão e ainda assim chega a seu objetivo.

INTRODUÇÃO

De fato, independentemente de toda idéia de mistura da terra com a água, parece que se pode afirmar a existência de um verdadeiro protótipo da massa imaginária no reino da imaginação material. Na imaginação de cada um de nós existe a imagem material de uma massa ideal, uma perfeita síntese de resistência e de maleabilidade, um maravilhoso equilíbrio das forças que aceitam e das forças que repelem.¹

A frase de Gaston Bachelard utiliza o conceito de massa, a mistura da terra com a água, para melhor estudar o conceito de imagem. Quem se dedica à escultura em cerâmica, porém, pode conciliar ambos os conceitos e perceber no trabalho cotidiano que, ao amassar a argila, exerce o equilíbrio entre as forças que aceitam e as forças que repelem, entre uma possibilidade e outra, como se estivesse sob os efeitos dos pólos de um ímã. **Lugar com Arco** é ao mesmo tempo o desenvolvimento e a síntese de trabalhos já feitos e apresentados. De elemento tridimensional constituinte do espaço, de parte de um conjunto, o arco passou a ser o centro de um processo de criação. De pormenor de uma obra, passou a ser o signo de uma investigação artística que indaga sobre a noção do intervalo e da passagem, procurando entender questões como o lado de dentro e o lado de fora, o mundo exterior e o mundo interior.

Como muitas vezes acontece em arte, o arco sobre o qual discorro neste texto não resulta de uma geração espontânea, mas de um exercício, de uma história, de um arquétipo. É o ponto atual de um trabalho que, como detalhado na dissertação de mestrado, preocupou-se nos últimos anos com uma temática que focalizava a relação entre o ser humano, os objetos que utiliza e o habitat que os contém. O arco é um elemento escultórico-arquitetônico concebido para o espaço público, filiando-se no plano formal aos arcos semi-circulares da Roma Antiga, construções com limitadas funções práticas. Mais que marcar um espaço, uma de suas funções práticas, os arcos perpetuavam elementos da memória coletiva e assumiam uma forte conotação simbólica. Mais que representar, os arcos significavam. É como dizer: arco = monumento = memória. Sobre o caráter simbólico dos símbolos, escreveu Pável A. Florênski:

A realidade é descrita por símbolos ou imagens. Mas o símbolo deixaria de ser um símbolo e tornar-se-ia em nossa consciência uma simples realidade independente, em nada relacionada com o objeto simbolizado, se a descrição da realidade tivesse como seu objeto apenas essa única realidade: é indispensável a descrição ter em vista, ao mesmo tempo, o caráter simbólico dos próprios símbolos, quer dizer, manter-se continuamente, com um empenho especial, ao mesmo tempo junto ao símbolo e junto ao objeto simbolizado. A descrição deve ser dual. Isto se consegue pela crítica dos símbolos.²

É o que também pretende **Lugar com Arco**.

“Fechar na mão fechada do ovo
a chama em chamas desateada
em que ele fogo se desateia
e o ovo ou forno tem domadas

então

prender o barro brando no ovo
de não sei quantas mil atmosferas
que o faça fundir no útero fundo
que devolve a terra à pedra que era.”

O Ceramista, João Cabral de Melo Neto

1. ABRINDO CAMINHOS

Em 1993, apresentei a instalação “Intervallum” (*fotos 1 e 2*) numa coletiva de ceramistas realizada no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. No piso de uma sala medindo aproximadamente 3,5 metros por 4 metros, delimitada por painéis pintados de preto, um deles ocupado por um



1

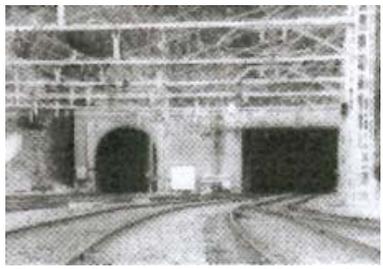
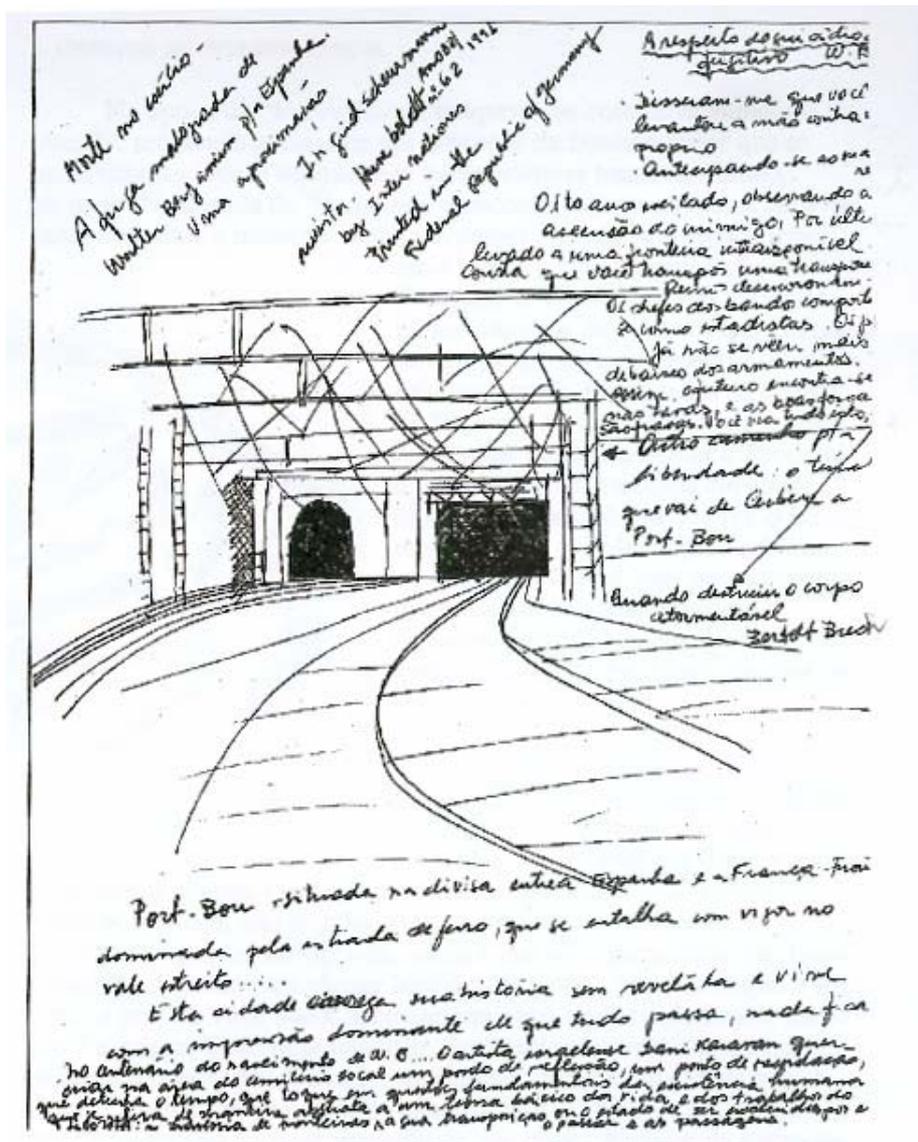
grupo de humanóides, elementos figurativos monolíticos, coloquei cerca de 800 quilos de terra argilosa de várias cores naturais. Esse material se espalhava irregularmente pelo espaço compreendido entre as paredes da sala, como se fosse a porção de um terreno acidentado - aliás, as fotos que preservam desse trabalho destacam tal aspecto e sugerem uma escala monumental, bem distante das dimensões reais. O conjunto era rompido por um espaço contínuo em linha reta, um caminho, uma passagem, um intervalo no plano horizontal.

Hoje, passados mais de cinco anos, percebo que a instalação do museu carioca de certa forma antecipava a temática do arco enquanto elemento de passagem. O espaço contínuo que atravessava a terra argilosa, a trilha que rasgava a superfície, guardava um dos principais sentidos da palavra *passar* (do latim *passare*), isto é, deslocar-se daqui para ali ou, como consta nos dicionários, percorrer de um lado para outro, atravessar, transpor, ir além de...

“Intervallum” já sugeria o ato de passar que está implícito num arco. Mais que o simples deslocamento de um ponto para outro, a passagem que se perde na rotina - um transeunte atravessa a avenida, um visitante transpõe o portão do museu - ou assinala feitos épicos do



2



Outra passagem para a liberdade: túnel que vai do Cerbère a Port-Bou

Foto 3

cotidiano - um refugiado consegue ultrapassar a fronteira, um nadador se propõe a cruzar um grande canal. Vale evocar a não-passagem que levou o filósofo judeu Walter Benjamin, durante a Segunda Guerra, à morte. Ele fugia da Alemanha, passara pela França e almejava chegar à Espanha, de onde partiria para os Estados Unidos. Estava em Port-Bou (fotos 3 e 4), no sopé dos Pirineus, aguardava uma autorização, mas ela não veio. Benjamin temia ser extraditado e ser entregue à Gestapo. Preferiu morrer.

O ato de passar marca a história e se imbuí de simbologias. Nesses casos, tem uma inequívoca dimensão espacial, mas pode assumir ainda uma dimensão temporal - passar de um ano para outro, de um estágio para outro. Também aí, é forte sua carga simbólica e compreende todo um capítulo da antropologia, como os ritos de passagem. "Intervallum" abria caminho até o arco, com suas múltiplas inferências e significados.

2. OBJETOS DE SOBREVIVÊNCIA

Na época de “Intervallum”, ocupava-me com os *humanóides* (fotos 5), seqüência natural de um processo de busca interior que se materializava nessas figuras com características humanas. Então, escrevi: “Na década de 70, quando comecei a utilizar na maior parte de meus trabalhos o material

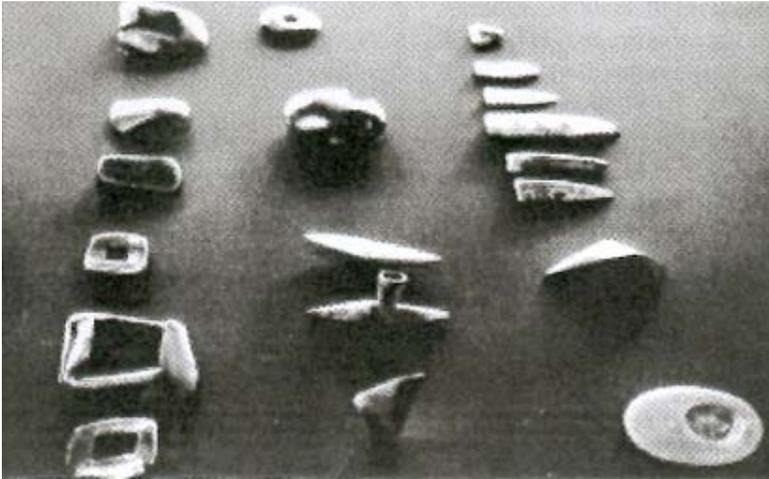


cerâmico, passei a explorar o espaço irreal mais ligado a uma conceituação da Bauhaus, de eliminação dos excessos, ou aos cânones da *minimal art*, em que se deseja apenas o necessário - o mínimo é mais. Em meados da década de 80, comecei a me interessar e a me concentrar na figura humana. Procurei o modelo vivo e, à medida em que o observava e desenhava, notava que meu interesse não se voltava para a forma ou o volume visível, mas para a procura das raízes da imagem humana transcendente, da sua energia, da veracidade de sua existência interior, ou seja, da sua essência”.

5

Do desenho de observação voltei à tridimensionalidade, utilizando o suporte que melhor se prestava a minhas preocupações e a meu trabalho: a argila. O resultado, porém, formas que se aproximavam de uma realidade quase acadêmica, não atendia a minhas expectativas. Nenhum resultado conseguia me agradar. Sabia o que não queria, mas não tinha uma idéia definida para chegar àquilo que queria. Acreditava que a arte, como a própria vida, não é necessariamente a vigência do acaso, como não é a execução de uma intenção. Sem pretender, remetia-me ao pensamento de Henri Bergson, ao escrever que a evolução da vida é coisa diferente de uma série de adaptações e circunstâncias casuais, mas também não é a concretização de um plano. Ao falar da evolução criadora, Bergson escreveu:

Um plano é dado de antemão. É representado, ou pelo menos representável, antes do pormenor de sua realização. A execução completa dele pode ser adiada para um futuro distante, até mesmo recuada ao infinito: nem por isso a idéia dele é menos formulável desde já, em termos atualmente dados. Pelo contrário, se a evolução é uma criação incessantemente renovada, ela criou, paulatinamente, não só as formas da vida, mas também as idéias que permitiriam a uma inteligência compreendê-la, e os termos que serviriam para exprimi-la. Isto equivale a dizer que seu futuro transborda seu presente e não poderia esboçar-se nele numa idéia.³



6

Para chegar à figura humana, passei antes pelos instrumentos, formas ergonômicas e táteis, que caracterizam e mesmo definem a humanidade. O homem chegou ao espaço porque, em algum ponto da evolução, enxergou num pedaço de pau um instrumento para alcançar os frutos de uma árvore. Assim, mitigou sua fome e achou o caminho para dominar os materiais que encontrava na natureza, dos vegetais aos minerais. Os “objetos de sobrevivência” (*fotos 6 e 7*), como denominei tais “instrumentos” – mais que instrumentos, eram lembranças de

instrumentos, com formas bem definidas, um processo de modelagem que me permitiu uma aproximação mais visceral com a matéria, registrando o tempo real



7

de execução, distanciando-se do fazer mecânico que os moldes permitem -, surgiam de pequenos volumes de argila, possíveis de serem abarcados e dominadas pelas mãos. Os objetos foram brunidos e resultaram em superfícies acetinadas, apresentavam cores esbranquiçadas ou terracotas manchadas de negros de fumaça, obtidos com a queima em brasas de material orgânico. Tais objetos davam razão à frase de Herbert Read, quando, ao estudar a evolução das ferramentas do homem primitivo, enfatizando o momento em que as formas utilitárias deram lugar a formas estéticas, afirmou:

*De qualquer modo, a forma, divorciando-se da função, teve liberdade de desenvolver-se segundo novos princípios ou leis – as leis e os princípios que hoje chamamos de estéticos.*⁴

Elementos de uso ou elementos simbólicos, os “objetos de sobrevivência” antecipavam no tempo, sem que houvesse uma ligação direta de forma, a figura humana. Mas já apresentavam uma idéia de convívio social, como a pedra lascada que, ao ser descoberta, evoca a presença de quem a fez ou usou e, por extensão, a sociedade na qual transitavam esses homens, com suas imposições de ordem material ou espiritual. Nesses objetos, possibilidades ilimitadas de leituras, comparáveis àquelas que os instrumentos dos grandes artistas propiciam. Porém sem a aura que esses objetos possuem, a não ser a tênue aura de qualquer instrumento, feito por qualquer pessoa, em qualquer civilização. Para os homens, a simples idéia da humanidade



8

pode conter a idéia do sagrado.

3. DOS HUMANÓIDES

Os humanóides surgiram da releitura de figuras da Grécia arcaica, principalmente das figuras mitológicas monolíticas das ilhas Cíclades (*fotos 8, 9, 10 e 11*), como Naxos e Paros, no mar Egeu. São peças produzidas ao longo de um período que vai de 3200 a.C. a 600 a.C., fascinantes pelas características estéticas e supostos fins mágico-religiosos. Nas figuras da cultura cicládica, os detalhes foram abolidos, permanecendo as linhas essenciais, de maneira a constituírem quase abstrações. No rosto, uma forma oval, o nariz se projeta e apenas são sugeridas a boca e as orelhas. No corpo, prevalecem as linhas contínuas dos membros ou volumes compactos, quase sem apoio na extremidade inferior. A preocupação com o realismo parecia não estar presente no trabalho dos artistas cicládicos, que representavam a figura da Deusa-Mãe, tocadores de flauta ou lira etc.



9



10



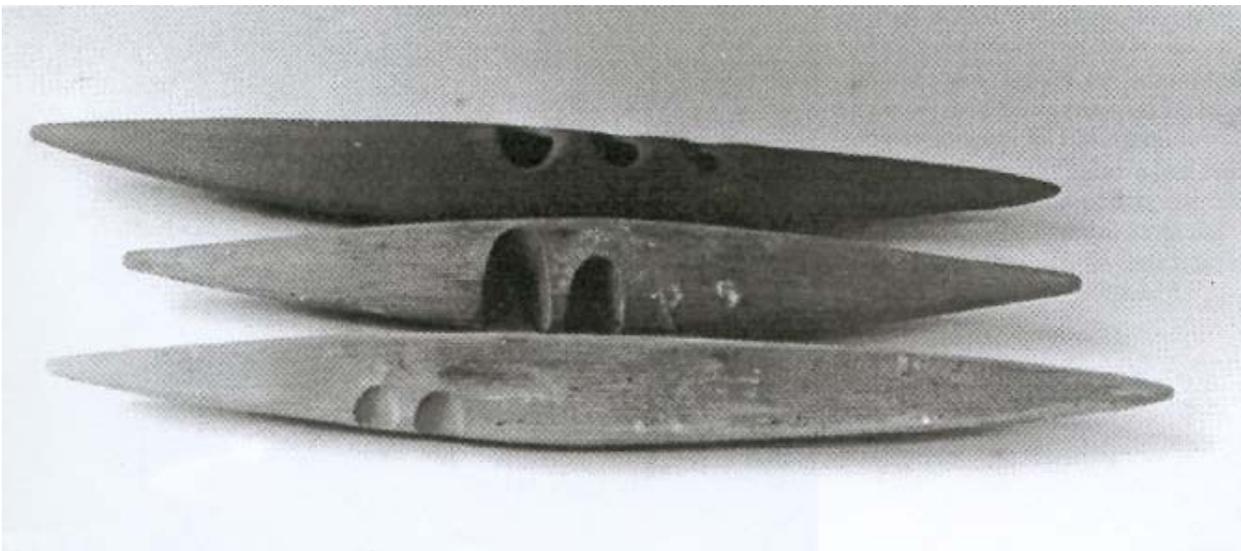
11

Na verdade, os humanóides também derivavam de um módulo de forma

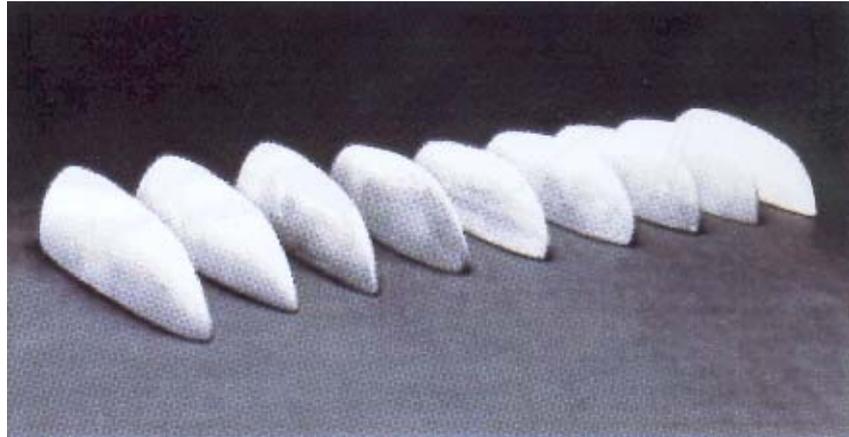
alongada, sem base, reproduzido em material cerâmico por meio de um processo que os deixa ocos e, quando úmidos, maleáveis (fotos 12 e 13). Um módulo que, desde 1980, integrava meu repertório, utilizado individualmente ou em composições múltiplas (foto 14, 15 e 16). Sobre esses trabalhos, escrevi: “Em 1977, comecei a criar uma série de módulos e, curiosamente, percebi que podiam ser manipulados num fascinante jogo aberto e lúdico. Meu envolvimento foi tal que não consegui mais controlar o desejo de continuidade e de desenvolvimento desse trabalho. À medida que jogava, tudo se tornava mais amplo, mais complexo, mais desafiador, mais envolvente. É isso que quero mostrar. Um percurso que começa na criação dos módulos, para logo em seguida entrar no mundo da abertura criativa, que me permita interferir, justapor, aglomerar, cortar, juntar, construir...” (fotos 16, 17, 18, 19 e 20).



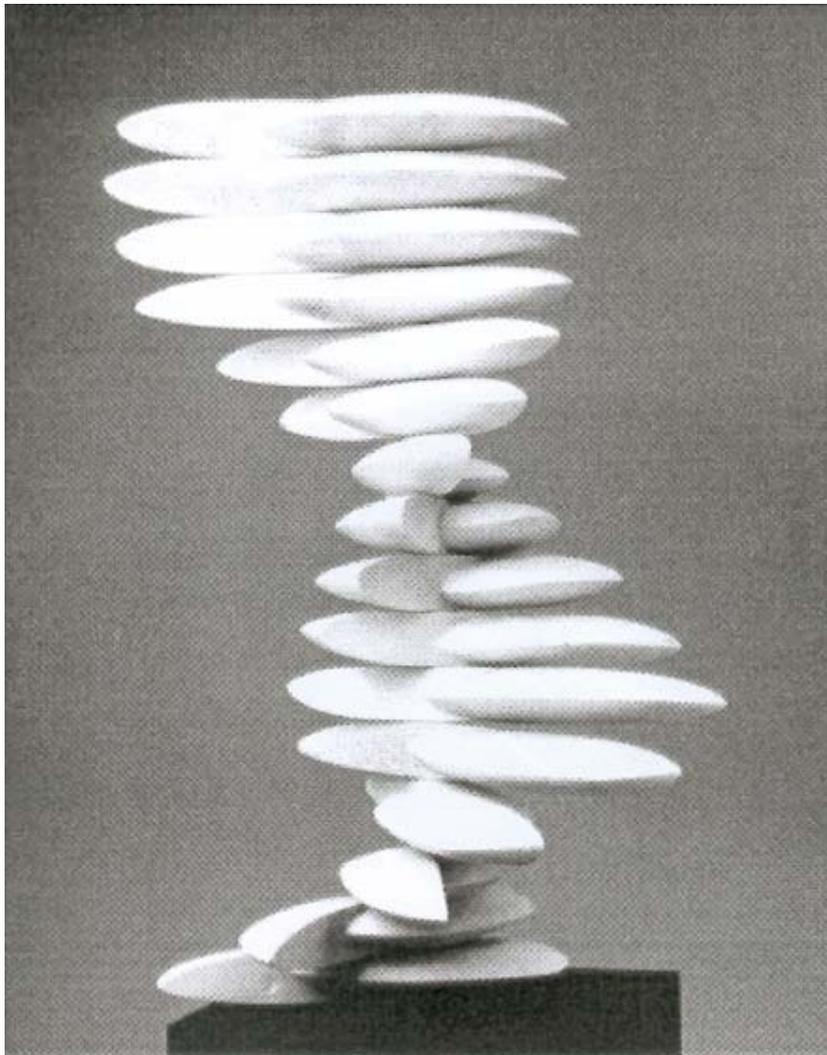
12



13

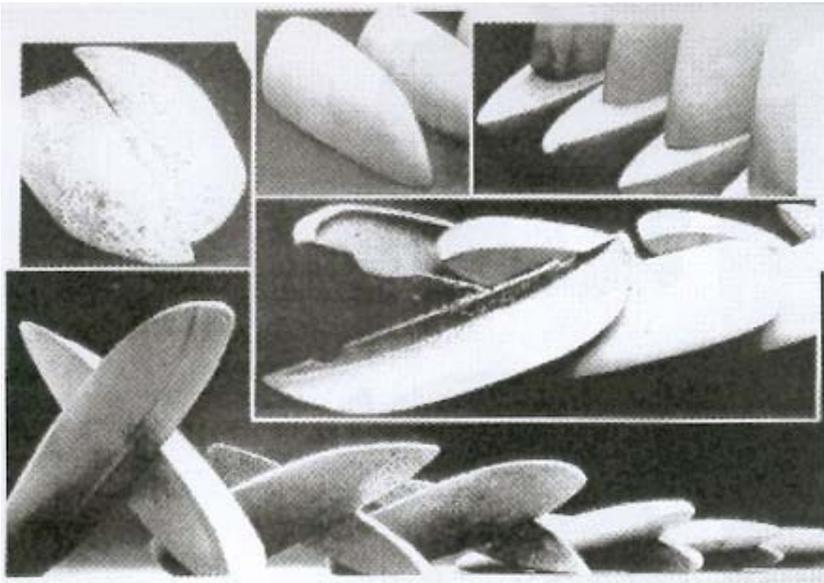


14

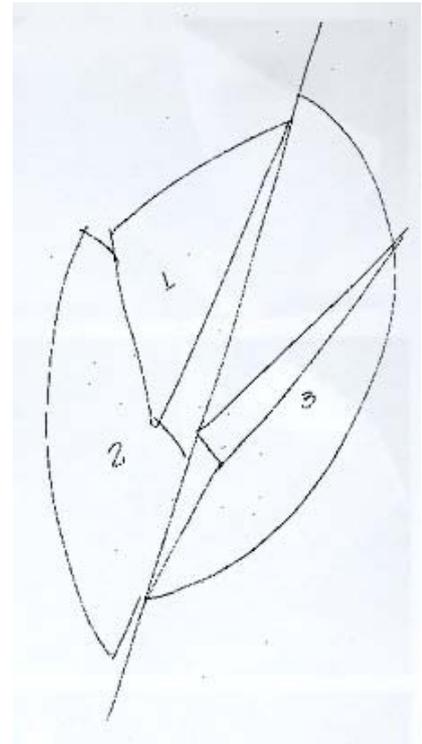


15

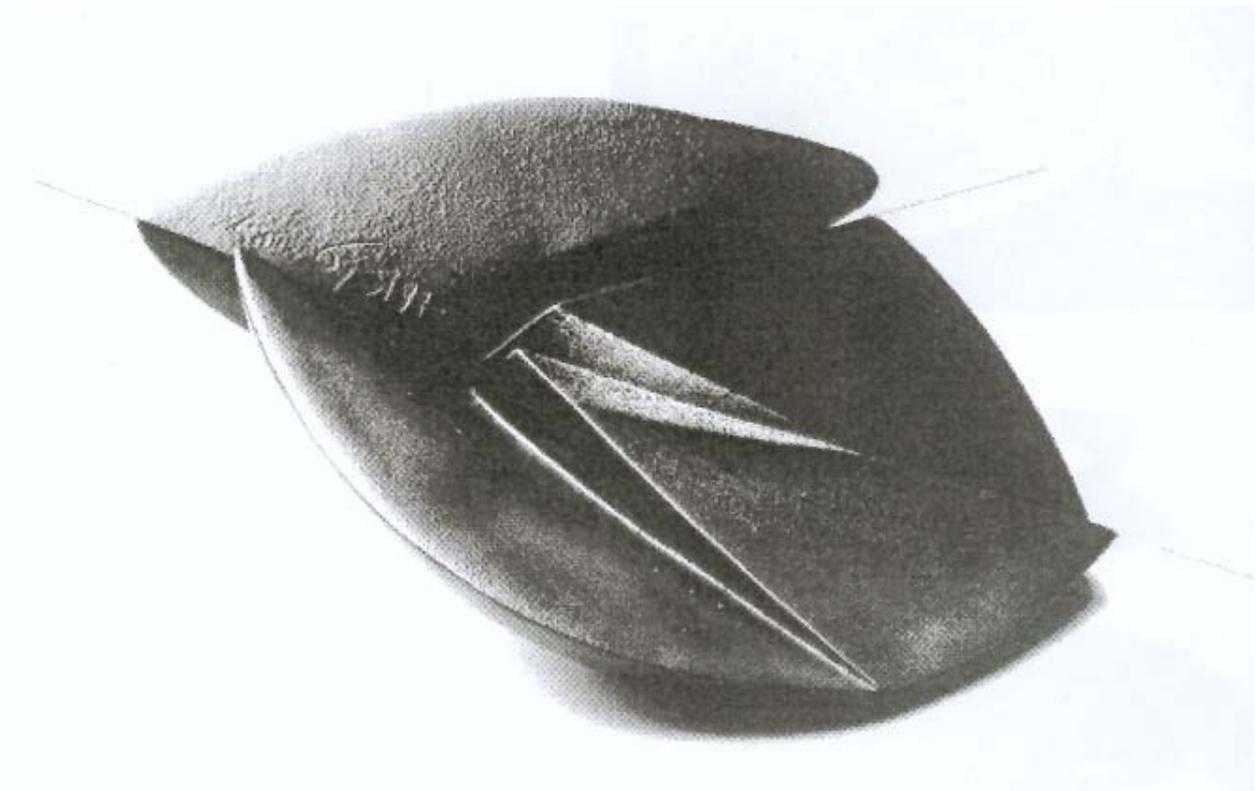
Graças à plasticidade da argila, passei a transformá-la, formal e estruturalmente. Além de recortar, retirar ou acrescentar volumes, imprimi ações agressivas, como para lhes dar as linhas de seres humanos. A exemplo de Bergson, só interessava a forma a obter. “O conjunto da matéria deverá pois aparecer ao nosso pensamento como um imenso tecido com o qual trabalhemos como quisermos, para o recoser como for de nosso gosto.”⁵ Para Bergson, a matéria deveria ser aquela que melhor convinha à forma pretendida, “mas, para a sua escolha, isto é, para ir à sua procura entre muitas outras, é preciso ter-se tentado, pelo menos em imaginação, toda espécie de matéria da forma do objeto concebido. Em outras palavras, uma inteligência que vise fabricar é uma inteligência que não se atém jamais à forma atual das coisas (...), que admite toda matéria como modelável à vontade”⁶.



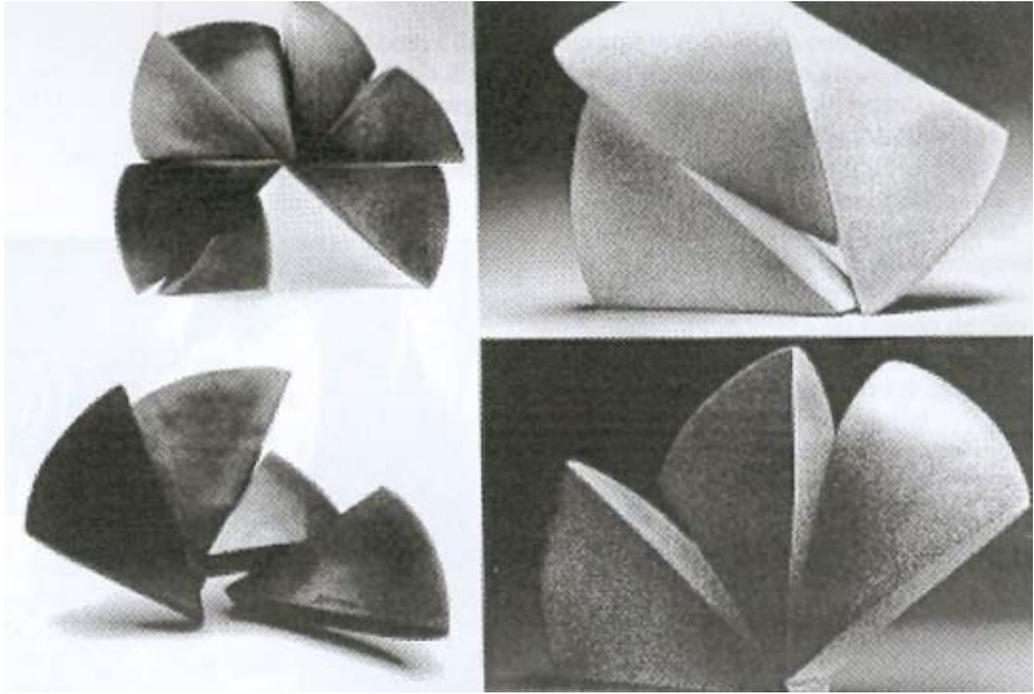
16



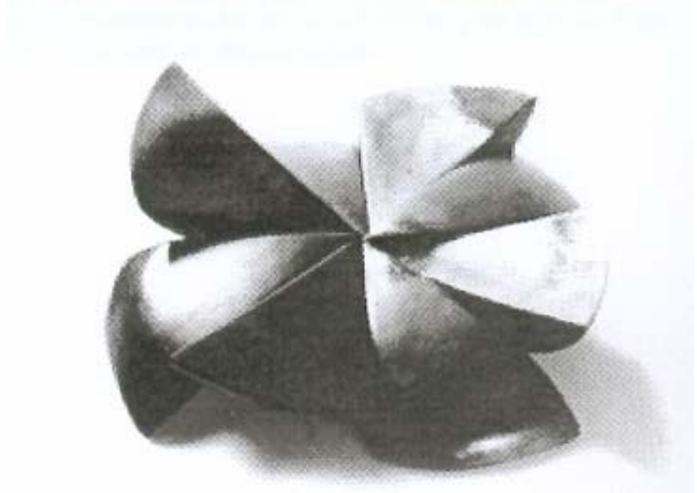
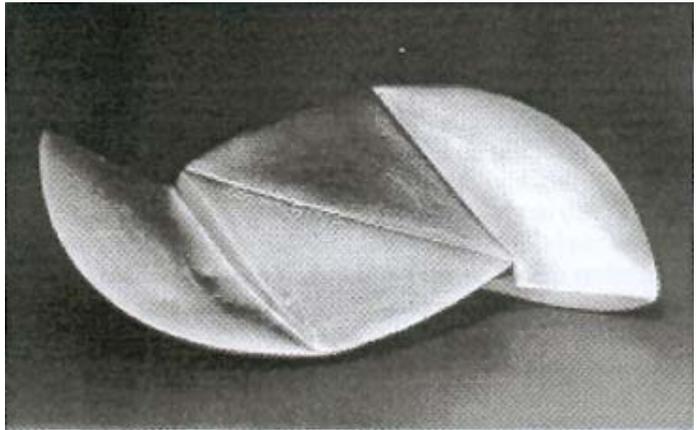
18



17

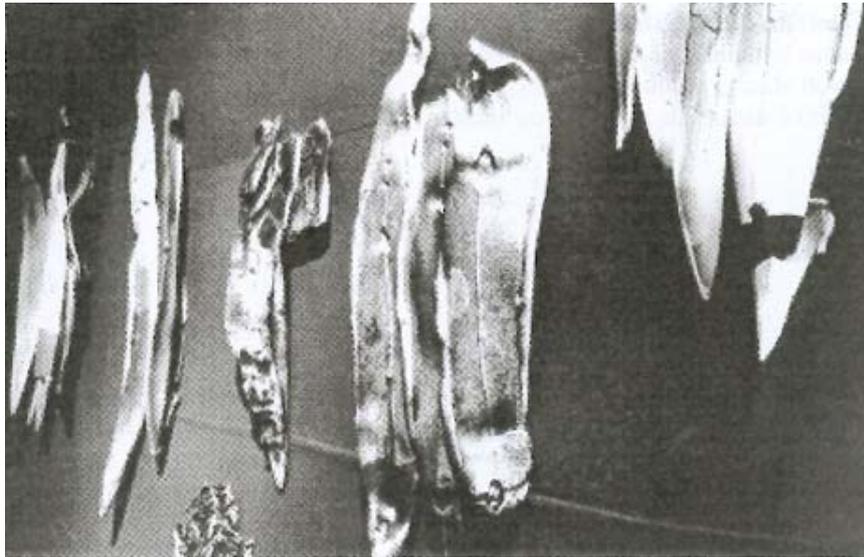


19



20

Somente com a argila podia amassar, aplastar, comprimir, dobrar, estender a superfície das figuras com golpes sobre a mesa. Podia deformá-las, transfigurá-las, ter a sensação de lhes dar vida e singularidade, transformando-as em humanóides (*fotos 21, 22 e 23*). Lembrei o primeiro contato que tive com a argila, em trabalhos propostos pelos professores da Escola de Belas-Artes de São Paulo, que então

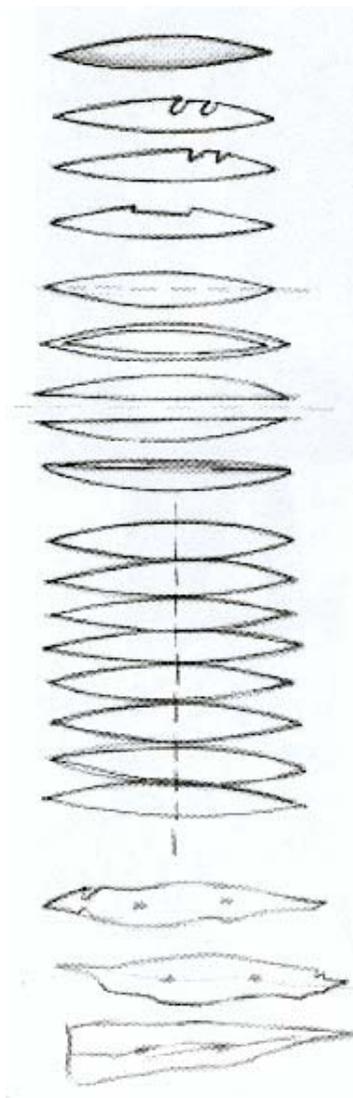


21

ocupava o andar superior do prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma vez, escrevi: “Olhar uma caixa d’água cheia de um material barrento, enfiar as mãos nele e retirar uma quantidade suficiente para fazer paralelepípedos, cones, pirâmides, cilindros, esferas. Uma experiência um tanto quanto angustiante, já que a sensação de que lá poderia encontrar alguma minhoca ficou bem presente antes de começar o trabalho”.

A argila logo se impôs e, anos depois, tornou-se o material básico e principal de minha atividade como ceramista. Ao construir com a argila uma peça oca, um recipiente, senti a motivação que talvez sentisse um homem das cavernas ao demarcar seu território. Dali para a frente, ficavam mais claros os caminhos da investigação artística e o interesse em trabalhar principalmente com a argila, ao invés de utilizar outros meios bidimensionais ou tridimensionais. A argila, a massa plástica, um material sem formas, tem o poder de, pressionada com a mão, com ou sem ferramentas, assumir formas. Volume oco, aberto ou fechado, alto ou baixo, largo ou estreito, a argila tanto obedece ao primeiro gesto quanto se presta à transformação, até se solidificar pela ação do fogo, que lhe dá cores e um sentido de eternidade.

Bachelard, ao estudar as imagens, se atém simbolicamente ao elemento fogo, que se confunde com a história da humanidade. Chega a lembrar um historiador que propunha substituir os termos “idade da pedra”, “idade do bronze” e “idade do ferro” por grandes etapas culinárias, como “idade do trigo esmagado”, “idade do mingau” e “idade do biscoito”. “Não só um novo elemento, o fogo, vem cooperar para a constituição de uma matéria que já reuniu os sonhos elementares da terra e da água, mas também, com o fogo, é o tempo que vem individualizar fortemente a matéria. O tempo de cozimento é uma das durações mais circunstanciadas, uma duração sutilmente sensibilizada. O cozimento é assim um grande dever material, um dever que vai da palidez ao dourado, da massa à crosta.”⁷



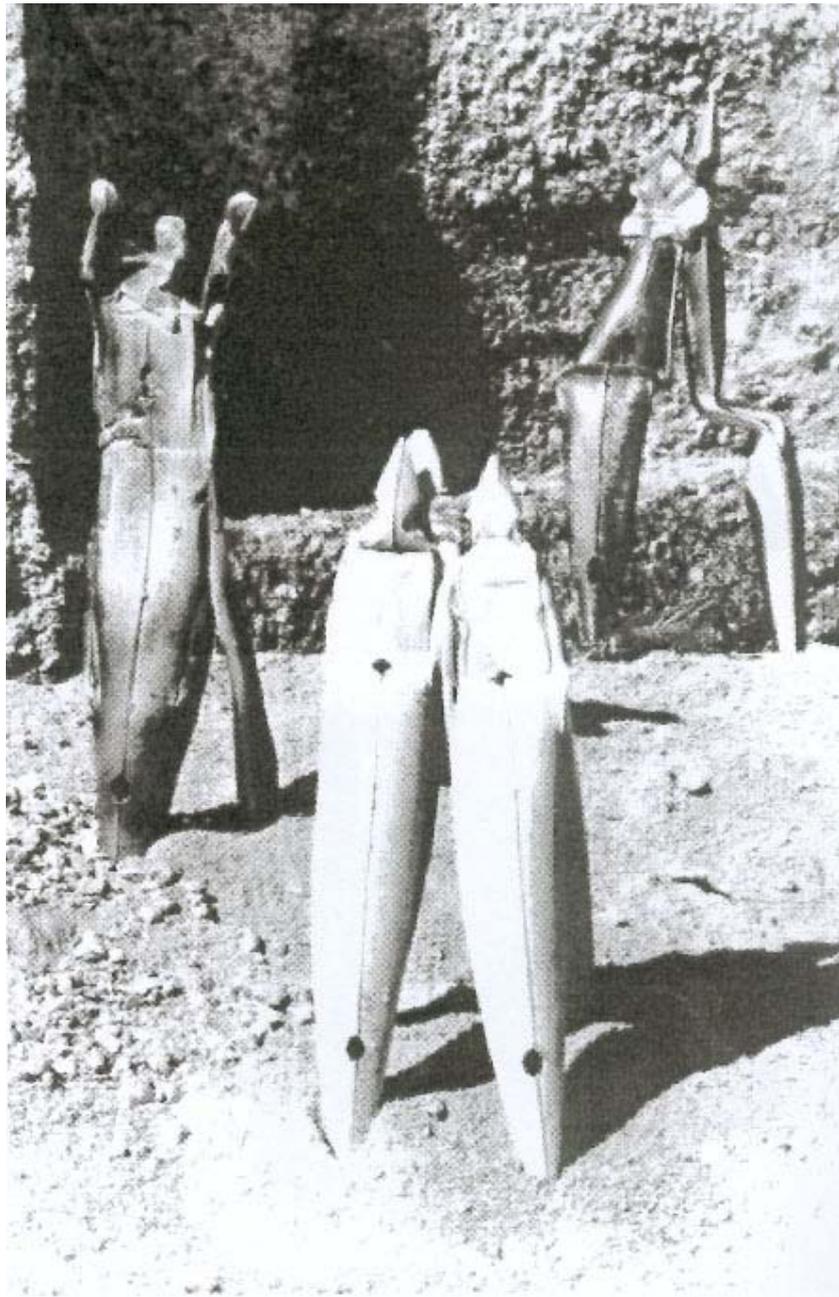
22



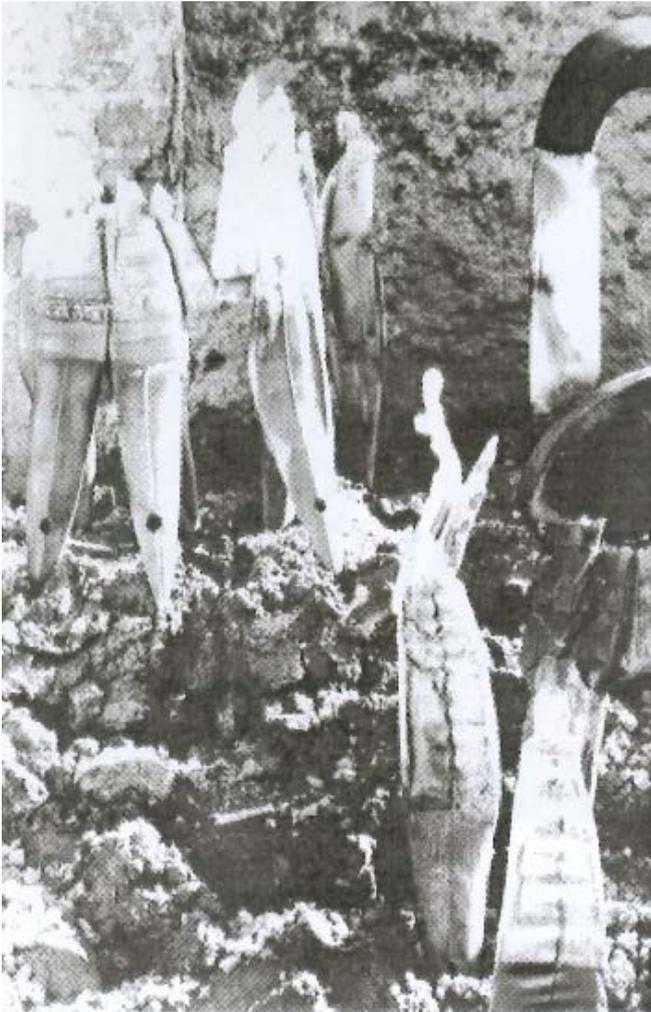
23

4. IMATERIALIDADE

Os humanóides eram longilíneos, transcendentais. A exemplo do módulo original, não possuíam base de sustentação, aspecto que enfatizava sua imaterialidade. No ateliê, permaneciam dispostos horizontalmente, em conjuntos, distintos pela transformação particular que o fogo impôs à matéria e coesos pela condição humanizada das peças. Mais tarde ganharam postura verticalizada (*fotos 24 e 25*), só conseguida por meio do apoio entre si e de suportes, e passaram a

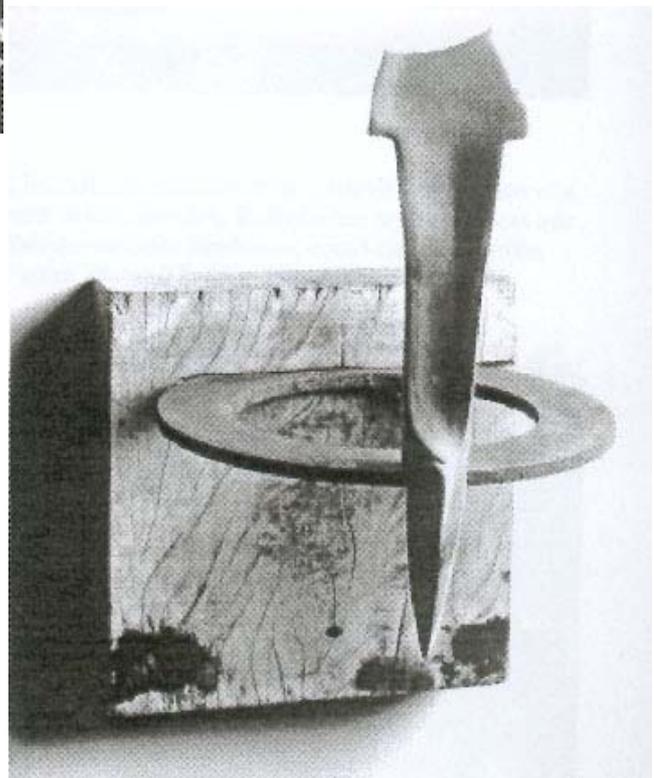


24

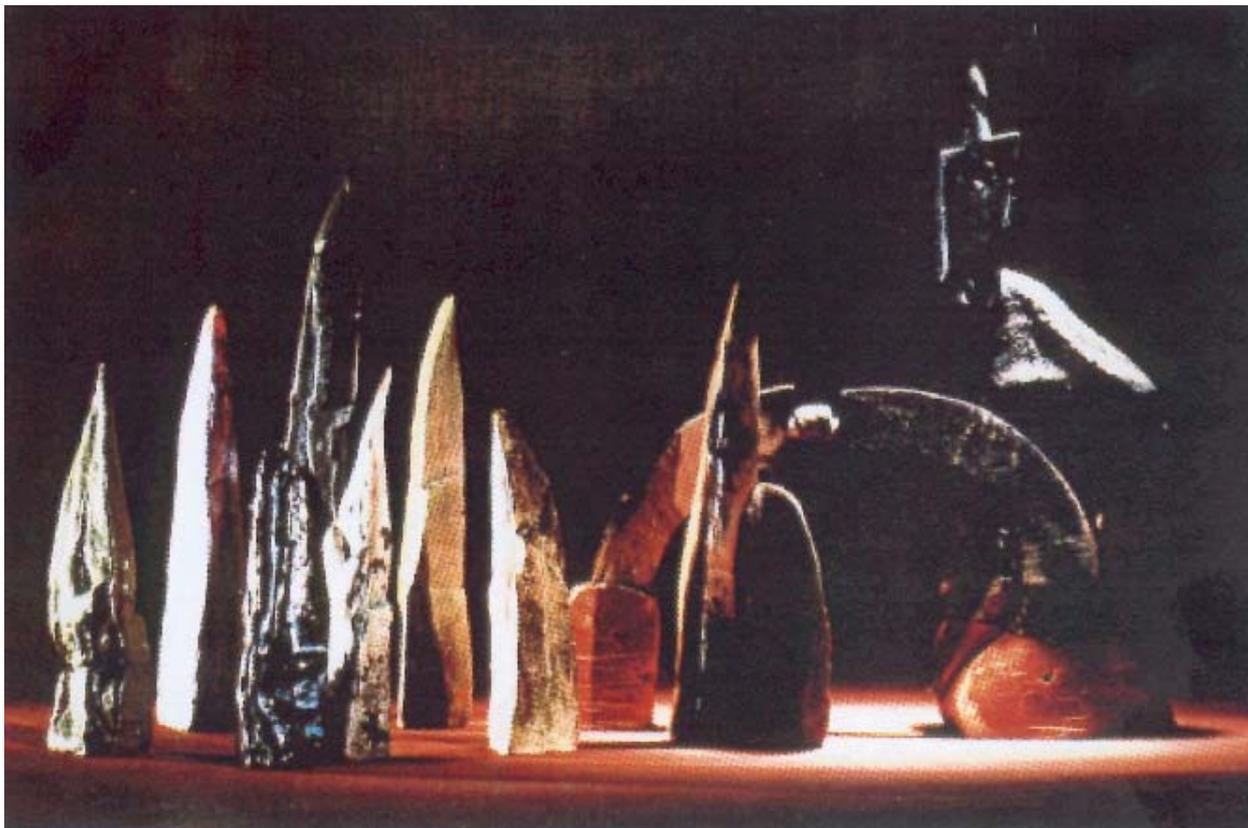


25

“habitar” espaços próprios, como se convivessem ou fizessem parte de uma sociedade. Os espaços que os abrigavam eram construídos com objetos de diversos materiais, orgânicos e inorgânicos (*foto 26*). Eram objetos que procurava atentamente ao meu redor, por todos os locais pelos quais passava durante o dia. Não havia uma razão específica para a escolha, mas me fixava naqueles que, num primeiro momento, sem motivos claros ou conscientes, me emocionavam e atraíam.



26



27

Na seqüência, introduzi elementos especialmente modelados nos espaços que abrigavam os humanóides. Referências arquitetônicas que remetiam a civilizações ou períodos históricos, como castelos, faróis, muros, torres etc. E arcos (*fotos 27, 28 e 29*). Ao contrário das



28



29

formas que lembravam castelos ou torres, assentadas num único bloco sobre a superfície, os arcos eram estruturas que se apoiavam em bases opostas, rompiam o espaço e surpreendiam por seu dinamismo. Mesmo congelado no material cerâmico, um arco parece sempre cruzar os ares. Era uma forma inovadora em meu trabalho, mas não só. O arco possibilitava uma indagação contínua, trazia um sentido de desafio que motivava, continha traços arquitetônicos e simbólicos, atendia a uma necessidade do fazer artístico.

Sem dúvida, a incorporação das referências arquitetônicas ao trabalho foi consequência da participação num *workshop* no Estúdio Internacional de Cerâmica, em Kecskemét, na Hungria, e do encontro com a Europa Oriental, ainda a face escura da Europa. Durante duas semanas, juntando a intensa vivência de ateliê à disponibilidade de outros materiais e recursos, mais o contato com os artistas-professores europeus e seu universo, senti-me mobilizada para a criação de trabalhos que me marcaram.



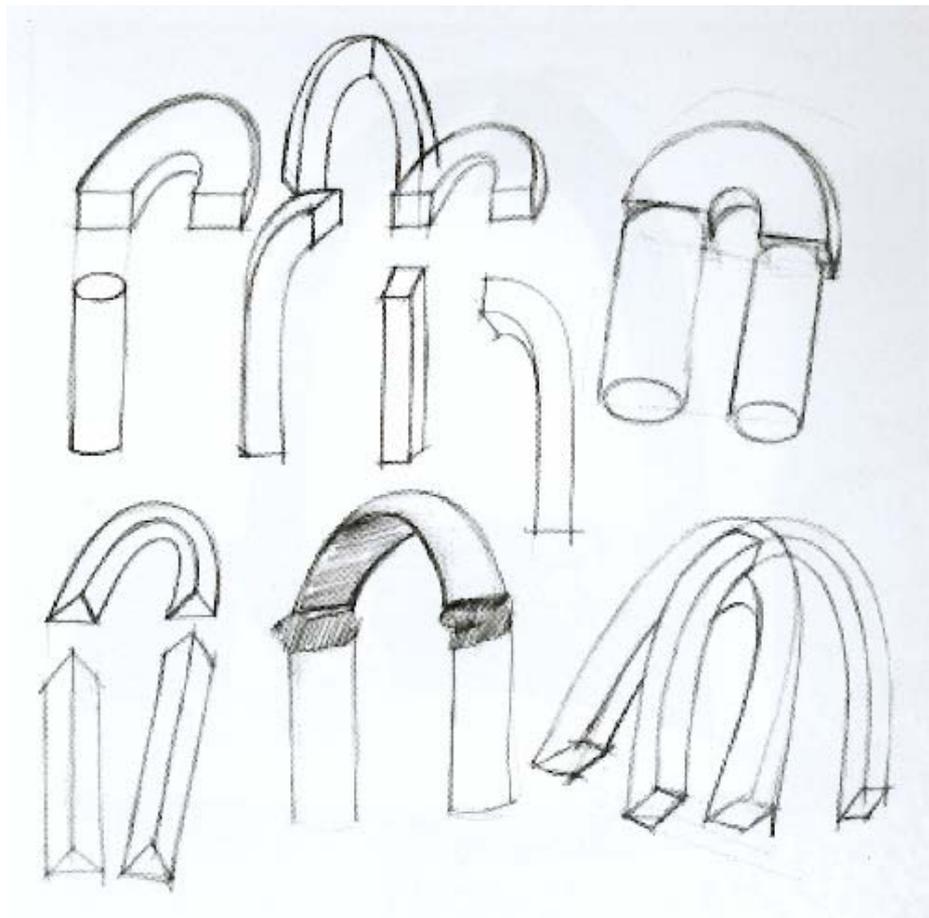
30

Entre eles, um pequeno arco (*fotos 30 e 31*) modelado em grés e porcelana, fincado num volume disforme. O arco foi queimado a sal, um processo de queima em que o sal vitrifica a superfície, impregnando a matéria.

Referências arquitetônicas sólidas que contrastavam com a fragilidade dos humanóides. A partir da experiência nos ateliês húngaros, o arco se incorporou, de uma maneira gradativa, a meu trabalho. Então, surgiram arcos de formatos variados, semicírculos tridimensionais com secções

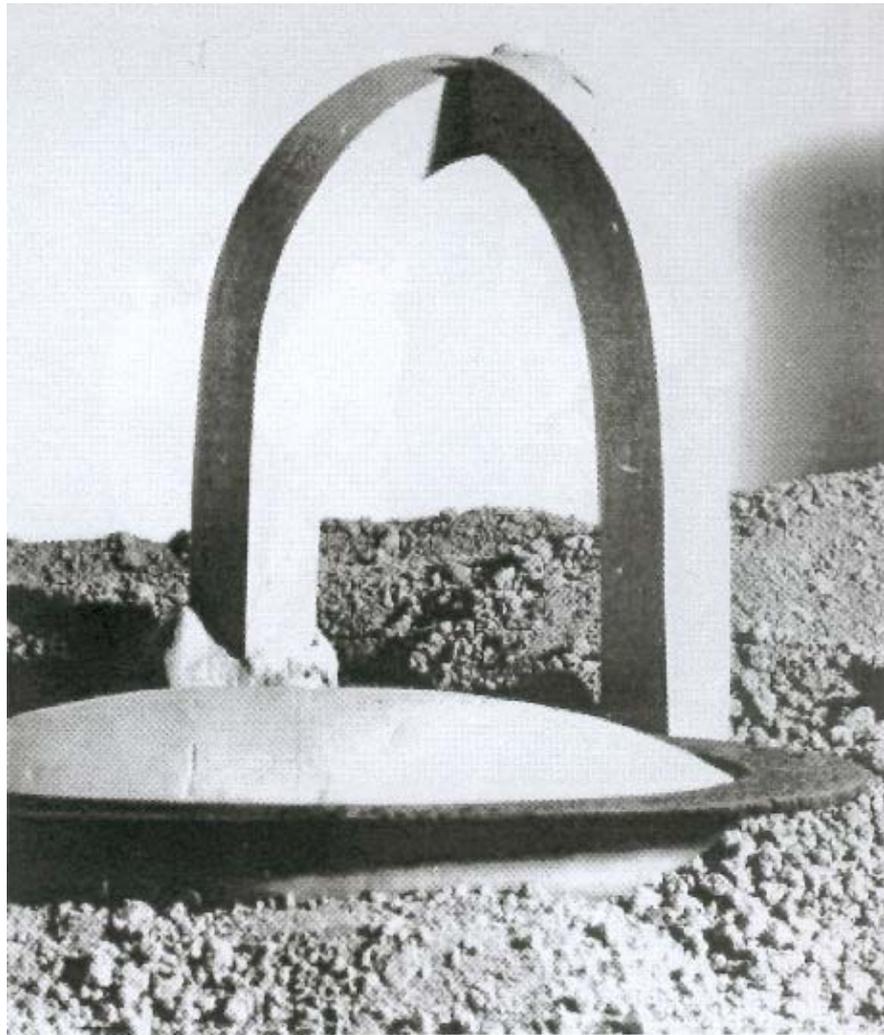


31



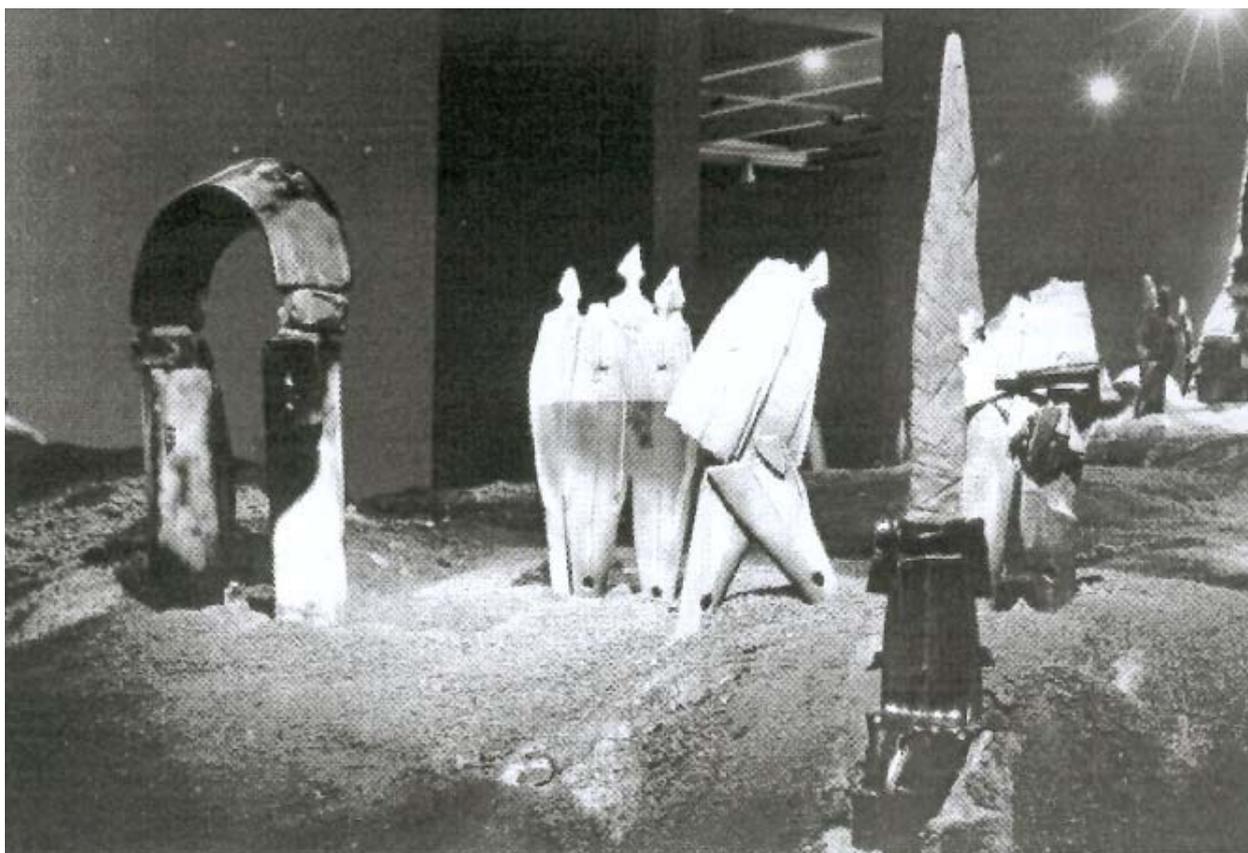
32

quadradas e retangulares, com colunas soltas ou agregadas, em formatos cilíndricos ou alongados com seções triangulares (*foto 32*). E assim, interferindo, justapondo, aglomerando, cortando, juntando, construindo, montei a instalação “Humanóides - Transmutações da Forma e da Matéria” (*fotos 33, 34, 35 e 36*), apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1994, como parte da etapa de mestrado. Na instalação, os arcos se destacavam e solicitavam maior atenção.



33

A incorporação dos elementos arquitetônicos, volumes com dimensões maiores que as dos humanóides, criou um desafio, pois havia a necessidade de grandes fornos. Não contando com tais fornos, só podia contar com a flexibilidade e resolvi decompor as formas. Até então, usava o conceito de decomposição para obter de uma só forma várias outras que se articulavam entre si, gerando formas distintas. Era a noção da parte que pode ser manipulada, formando um todo. Mas era preciso pensar em soluções técnicas para decompor as formas tanto para transformá-las em material cerâmico quanto para possibilitar seu transporte. A propósito, escrevi: “Refletir e fazer conduzem a novas reflexões e a novos fazeres e, toda vez que se muda a maneira tanto de um quanto de outro, encontram-se novas soluções. Creio que se engana quem pensa em obter resultados diferentes agindo sempre da mesma maneira”.



34

Para que o caos não se estabeleça, é preciso enxergar o todo em cada parte, como sugere Rudolf Arnheim. “Saber distinguir entre pedaços e partes é na verdade uma chave para o sucesso na maior parte das ocupações humanas. Num sentido puramente quantitativo, qualquer seção de um todo pode ser chamada parte. O seccionamento pode ser imposto a um objeto a partir do exterior, ao capricho de um trinchador ou por meio da força mecânica de uma máquina de cortar. Partir para obter mera quantidade ou número é ignorar a estrutura. Nenhum outro procedimento é válido, naturalmente, quando a estrutura está ausente (...) a subdivisão de uma escultura não é arbitrária, mesmo que, como objeto físico, possa ser desmontada em qualquer tipo de seção para fins de transporte.”⁸ Num plano figurado, percebo que as obras realizadas são partes de um todo que não é dado ao artista conhecer. Sabe-se como se começa, mas não se sabe como acaba.

A produção do trabalho e a instalação do MAC demandaram muito tempo, exigindo dedicação e envolvimento total. Os motivos eram claros: a preparação da apresentação final da dissertação e a montagem do trabalho visual no museu. Era uma tarefa complexa e de vulto, exigindo toda uma equipe e envolvendo vários profissionais. A conjunção desses fatores provocou um distanciamento natural do ateliê, um vácuo na produção, um espaço temporal que fez com que eu olhasse para o resultado apresentado não mais como alguém que produziu a obra, mas como alguém que a usufrui. Uma missão difícil, já



35

que não há como separar o criador do espectador - e vice-versa. Mesmo com a distância, qualquer sinal de familiaridade e intimidade permanece, prejudicando a imparcialidade que pressupõe o ato de avaliar, quando não de julgar.

A instalação do MAC era uma abordagem temática e uma manipulação do material que eu ainda não tinha experimentado.

Anteriormente, as formas eram deixadas inteiras ou recortadas com cortes precisos. O corte interferia na estrutura, porém sem destruir sua origem geométrica. Na derivação desta matriz para os humanóides, o procedimento técnico se transformava: agora, além do corte, havia o amassamento, alterando radicalmente a visualidade e a própria estrutura física da matéria.

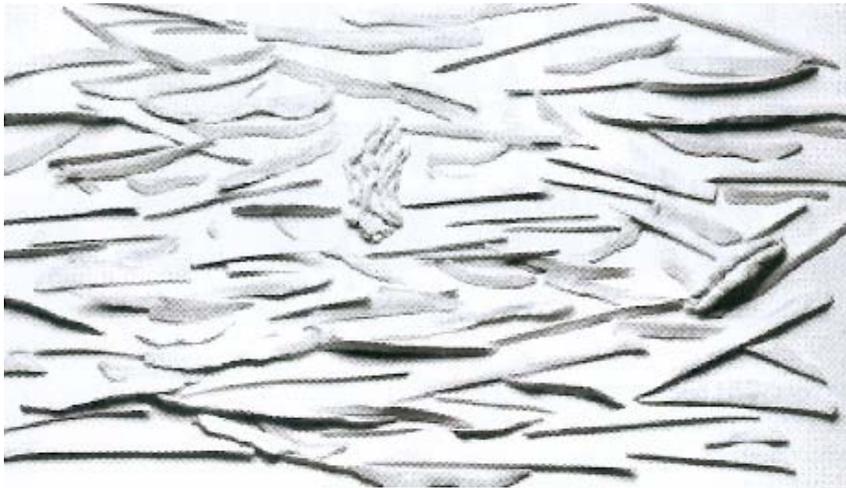
“A montagem desta exposição trouxe-me a visão de conjunto de todos os trabalhos que vinha desenvolvendo e armazenando até então. Clareou-me o percurso que vinha fazendo e revelou-me caminhos para uma reflexão sobre o homem e suas relações de trabalho e afeto.” Esse comentário, feito

à época da instalação do MAC, manifestava uma necessidade: era preciso olhar para trás para olhar para a frente. O trabalho só avança se não perdemos as referências pessoais. Várias possibilidades de continuidade se apresentaram. Primeiramente, pensei nas pequenas peças de formas definidas, os “objetos de sobrevivência”. Depois, nos resíduos, os restos do ateliê (foto 37), materiais que ficam pelos cantos, ou no campo de visão, atrapalhando, incomodando. Argilas acumuladas em bacias e sacos, até serem recicladas, produzindo novos trabalhos e, como num ciclo sem fim, mais resíduos.



36

O resíduo como uma nova possibilidade de ação surgiu num *workshop*, ao trabalhar com os participantes. O tempo reduzido para se dedicar à própria atividade e a necessidade de orientar e estar atenta ao grupo levaram a um olhar e a uma percepção distintas. Depois, estava num espaço diferente, sem a familiaridade do ateliê. Quando estamos em nosso espaço, poucos fatores chamam a atenção, pois se encontram acomodados à



37

nossa visão - ou melhor, nossa visão está acomodada ao entorno e, a não ser que algo destoe da maneira como rotineiramente se apresenta, pouco percebemos. Num espaço estranho, interagindo com outras formas e estímulos, percebe-se o que habitualmente não se percebe. Aí, até o resíduo ganhou uma função. Já não era mais o resto, mas a matéria-prima para um trabalho. Podia ser um fim.

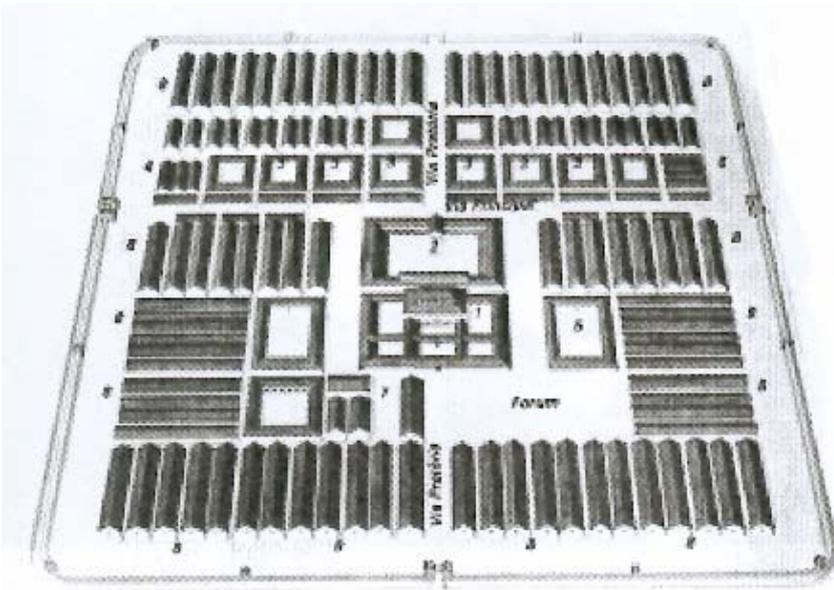
5. DO INTERVALO

A noção do intervalo surgiu de uma visita ao Museu d'História de la Ciutat, em Barcelona, na Espanha. O museu catalão reúne peças bem conservadas e expostas, provenientes de uma povoação romana descoberta durante as escavações no porão do edifício ocupado pela instituição. Entre informações sobre os usos e os costumes, a arte e a vida das antigas cidades romanas, um dado novo: o *intervallum*. Para os urbanistas romanos, *intervallum* é a faixa de terra vazia que fica entre o muro que protege a cidade e a cidade propriamente dita, contornando-a em toda a extensão (fotos 38 e 39).

A planta da fortaleza romana de Novaesium, a atual cidade de Neuss, na Alemanha, mostra com clareza uma faixa de terra vazia que circunscrevia toda a área retangular na qual se distribuíam armazéns, casernas e oficinas. Uma faixa de terra vazia que permitia a vida comunitária.



38



39

A “viagem” no tempo proporcionada pelo museu se revelou muito proveitosa e está diretamente ligada a **Lugar com Arco**. O *intervallum* é um conceito que se equilibra sobre pólos e paradoxalmente se compõem, como, lembra o poeta, o copo vazio que está cheio de ar. A idéia do *intervallum*, o vazio que protege, o vazio como uma segunda muralha, o vazio que torna tudo visível, o vazio que é vazio mas, por ter uma função, é também cheio, impôs-se ao trabalho. É um conceito que provoca, que parece querer ultrapassar o terreno das especulações abstratas para ganhar forma concreta, física. E assim acontecia,

premonitoriamente, na mostra “*Intervallum*”, no Museu Histórico Nacional, em que a noção do intervalo, o vazio que rasga a terra argilosa, a trilha que atravessa a superfície, determinava a própria obra, sem que eu avaliasse no momento as conseqüências que teria.



40

O intervalo é o espaço entre dois pontos ou dois tempos, um conceito que, nota Gillo Dorfles, está se perdendo no mundo contemporâneo. Para Dorfles, foi o *horror vacui*, o horror ao vazio, que levou o homem pré-histórico a cobrir de signos e desenhos as superfícies das cavernas nas quais vivia e, passo a passo, a eliminar as pausas mínimas entre um acontecimento e outro, um estímulo sensorial e outro. Se o *horror vacui* gerou o fim do intervalo, com o excesso de ícones, índices e símbolos, deveria em consequência gerar o *horror pleni*, o horror ao cheio. Nesse sentido, por exemplo, mudou a postura diante dos grafiteiros, há duas décadas cobertos de simpatia, pois nada mais faziam do que extravasar uma hipotética liberdade de expressão, e hoje praticamente execrados, por atentar continuamente contra os raros espaços urbanos vazios. Sem deixar mensagens ou manifestar opinião, mas atendo-se às disputas entre as gangues e às superações de seus próprios limites.

Dorfles não acredita que o *horror vacui* seja substituído pelo *horror pleni*. O homem contemporâneo está tão envolvido pelo espaço cheio, com suas TVs a cabo que funcionam dia e noite e demais atividades “perpétuas”, que não experimenta o “horror” ao cheio, mas, enfatiza Dorfles, aderiu profundamente ao “erro” do cheio. “Seria correto tratar de

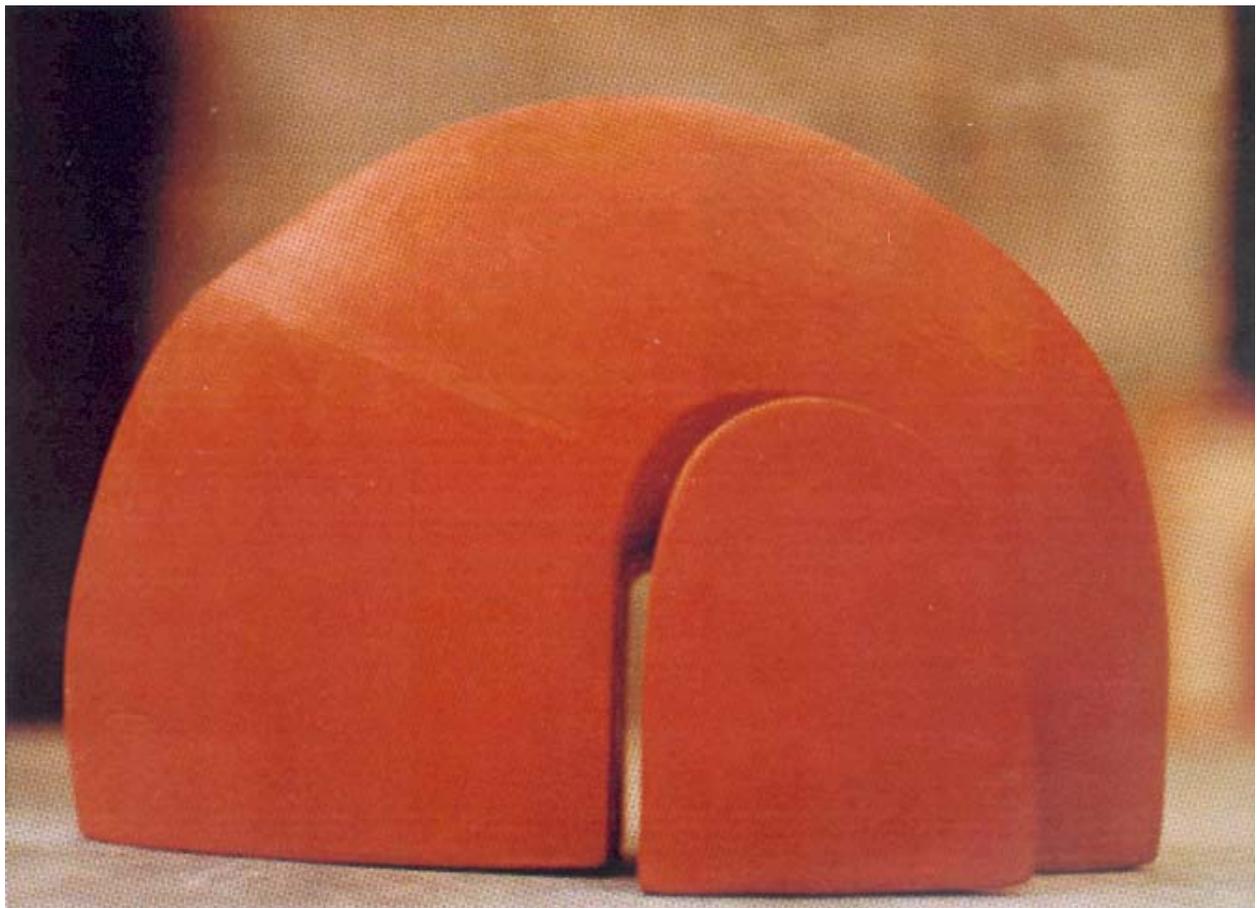
descobrir um espaço vazio que *não* deveria ser preenchido: um intervalo entre dois sons, um espaço estático entre as horripilantes urbanizações que infestam nossas costas - referia-se ao litoral italiano -, uma página imaculada em um livro impresso, uma hora livre de ruídos e sons. Lamentavelmente, são muito poucos os que sentem esta necessidade fisiológica do vazio e da pausa.”⁹ À maneira dos minimalistas, ele acredita que menos é mais.

A noção do intervalo se incorporou naturalmente ao trabalho e, mais tarde, seria associada ao arco. No plano pessoal, também percebi a noção do intervalo. Então, ao buscar novas possibilidades de aprendizado no âmbito acadêmico, procurando suportes pouco conhecidos, como a gravura, para desenvolver o trabalho plástico, senti o efeito mobilizador desses desafios. Tão mobilizadores e envolventes, a ponto de provocar um distanciamento de minha condição de artista e um afastamento da necessidade diária do trabalho. Um intervalo motivado por duas questões básicas: a distância da prática de ateliê, a rotina que pressupõe a realização e o avanço, e a falta de contato com os colegas, fator fundamental para a reflexão sobre o fazer artístico.

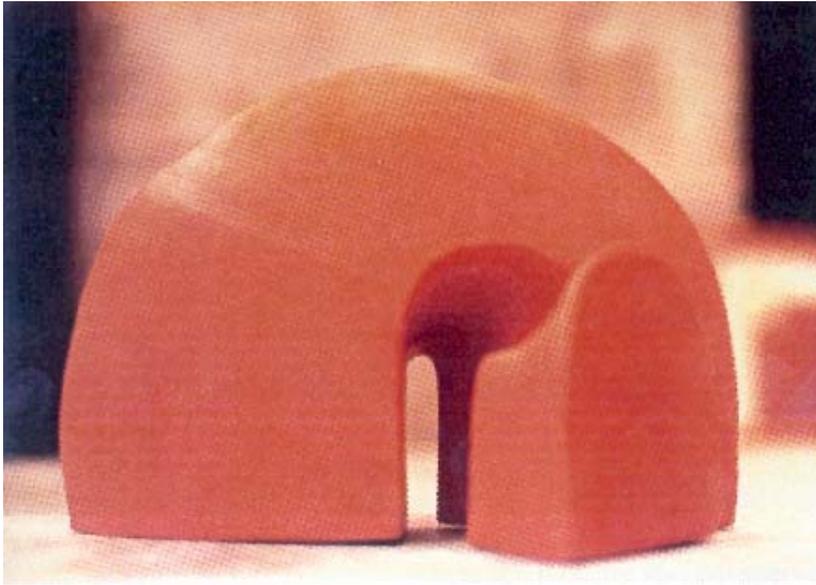
6. LUGAR COM ARCO

Lugar com Arco. É o nome de uma obra de forte impacto pessoal, uma escultura que reproduz um elemento arquitetônico já exposto, um arco com pilares de seção triangular. O arco original integrava a instalação “Humanóides - Transmutações da Forma e da Matéria” e reportava aos arcos romanos, acentuando a noção de intervalo, de passagem. Tais elementos impuseram linhas de pesquisa para o trabalho recente e, aprimorados, chegaram à maquete e chegarão ao arco monumental que deverá ser erguido no campus universitário. Com encaixes, o arco - medindo aproximadamente 80 x 60 x 80 centímetros - foi fincado num volume único que aludia a uma paisagem pedregosa, considerando-se que a peça estivesse apoiada na terra, ou a uma paisagem nebulosa, tendo-se o céu como ponto de referência (*foto 40*). A figura humana estava ausente, mas a presença do homem podia ser percebida na atmosfera de sugestões criada pela construção/situação.

O lugar é identificado por um elemento que caracteriza o fazer



41



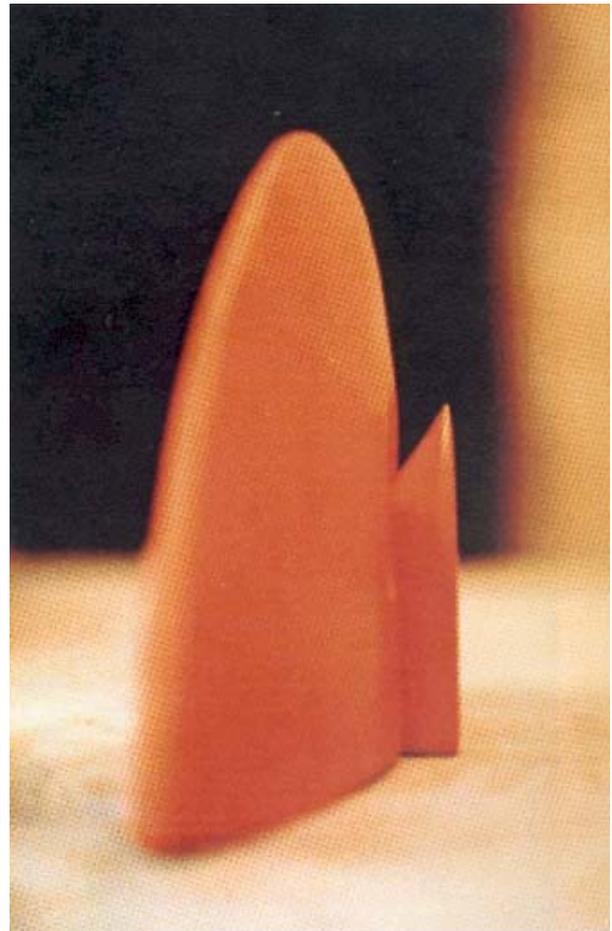
42

características desafiadoras dessa obra determinaram novos passos na atividade acadêmica e geraram novos arcos, de dimensões maiores, até o pretendido arco em escala humana, o arco monumental (*fotos 41, 42, 43 e 44*). Em escala humana, o espectador poderá passar pelo arco, estabelecer uma relação participativa com a obra, interagir com ela, num diálogo lúdico.

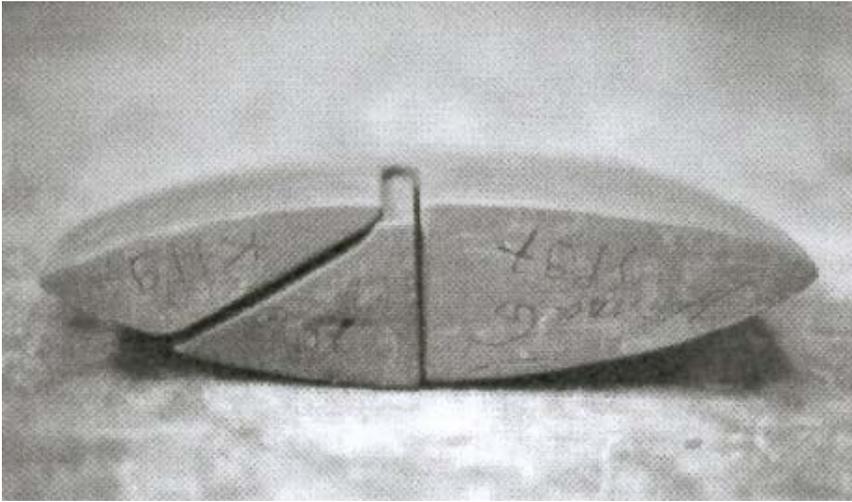
Arco tridimensionalizado em terra, terra argilosa transformada pelo fogo (*foto 45*).

humano, o arco, e por seu apoio, elemento com forma irregular orgânica na qual se implanta, caracterizando-se o fazer da natureza.

Desnecessário dizer que o homem e a natureza, historicamente envolvidos em grandes disputas, o ambiente atingindo o homem e este, por sua vez, reagindo à sua ação e procurando moldá-lo de acordo com seus interesses, criando assim as civilizações, se associam no fazer artístico. As



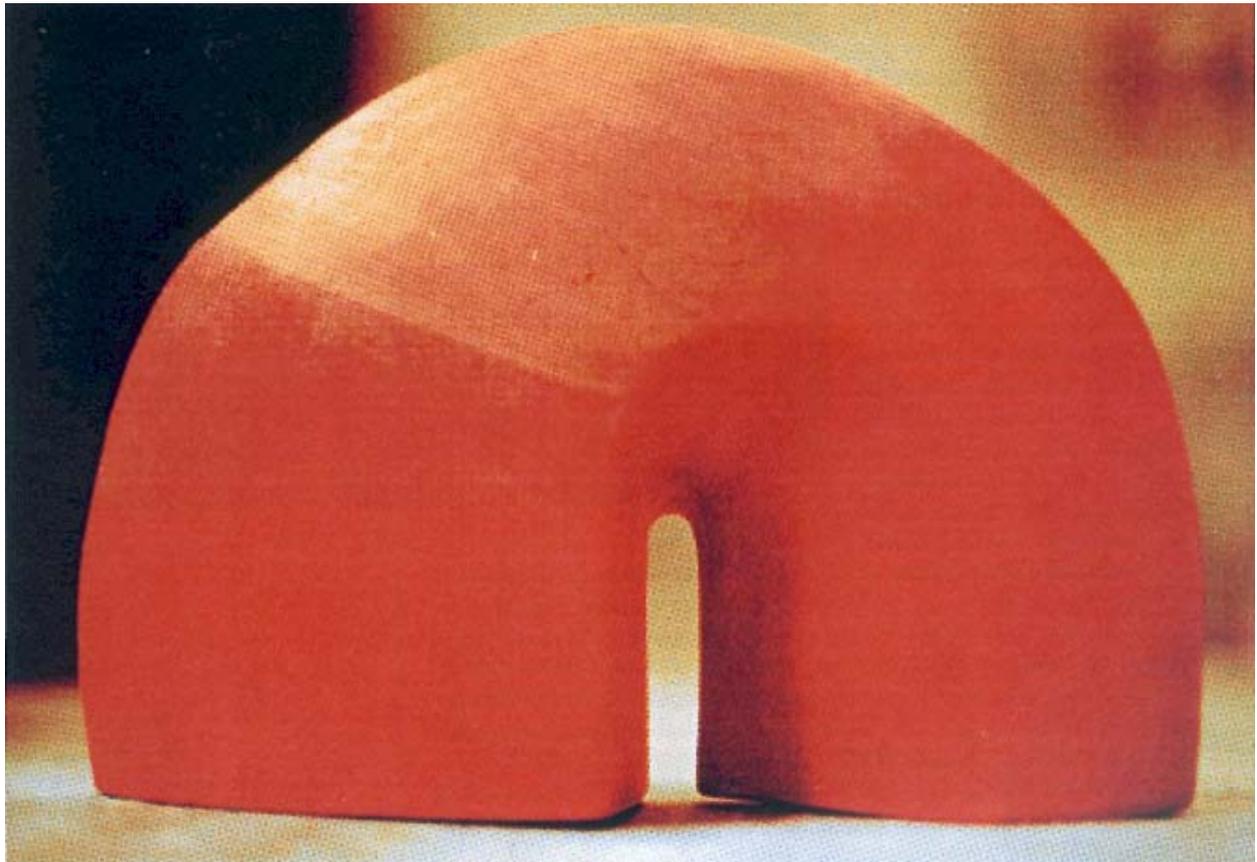
43



44

É essa a obra, o caminho que apresenta características mais abertas e estimulantes para dar prosseguimento ao trabalho acadêmico. Esse o ponto, sem esquecer as linhas sugeridas pelas armas/ferramentas, os objetos de sobrevivência, e pelos resíduos de ateliê, ainda longe de terem se esgotado, no qual iniciei o desenvolvimento da pesquisa para o doutorado. O conceito do intervalo, só ele gerador de novas e particulares frentes de trabalho, vinculou-se ao desenvolvimento da temática

em curso, mesmo porque todo arco pressupõe uma abertura, um vão, um intervalo. Quanto mais caminhos forem percorridos, mais caminhos se abrirão. O trabalho, até aquele de objetividade máxima, implica descobertas de percurso e ramificações que podem ser aceitas como um desafio ou não.



45



46

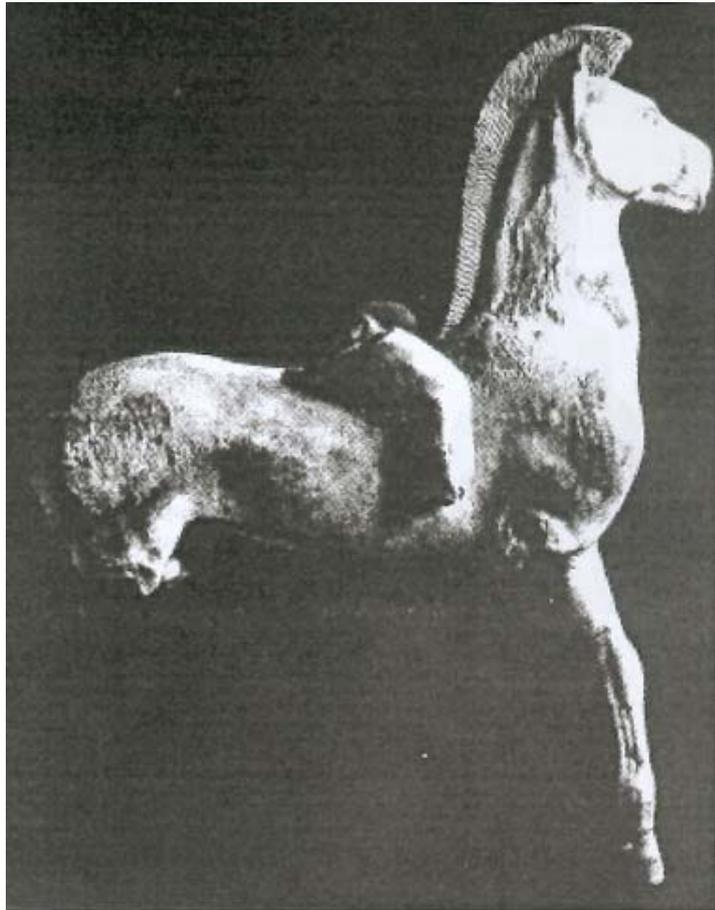
Como apregoa Bergson, a evolução da vida não é uma série de adaptações casuais e também não é a concretização de um plano. De forma semelhante, o artista sabe em linhas gerais o que procura e deve estar atento aos fatores do acaso, deixando canais abertos para a possibilidade de novos *insights*. Basta visualizar a história das ciências - e quem diz que a arte não é a ciência da sensibilidade? - para destacar inúmeros casos em que o pesquisador procurava uma coisa e, sensível ao estímulo das descobertas, desviou-se do caminho para chegar a áreas desconhecidas. Foi assim, por exemplo, que Alexander Fleming descobriu a penicilina. Ele pesquisava a gripe quando percebeu que se desenvolvera mofo numa cultura de estafilococos e que o mofo criara um círculo livre de bactérias. Abandonou a pesquisa inicial e se dedicou à cultura líquida do mofo, a penicilina.

Lugar com Arco é o início desse processo, desse progresso. É uma estrutura dividida em seis partes que se encaixam, até formar um todo (*foto 46*). O conceito das partes que formam o todo tem inúmeros recursos práticos. Possibilita o desenvolvimento de grandes volumes sem o inconveniente de lidar com grandes pesos, podendo, dessa

maneira, ser manipulada mais facilmente em todas as etapas: da modelagem à queima, do transporte à montagem (*fotos 47 e 48*). É também um recurso que permite múltiplas soluções construtivas, até com os mesmos elementos, um verdadeiro quebra-cabeça aberto, de várias possibilidades formais. Em alguns momentos, as partes podem se encaixar e formar uma nova escultura, uma nova possibilidade de composição. Em outros, podem se transformar nos componentes de uma cidade. Para mim, as partes passam a existir como formas autônomas, com inteireza própria, o que



49



50

contraria Arnheim, para quem, ao se referir aos fragmentos de estatuária antiga, “nenhuma porção de uma obra de arte é absolutamente auto-suficiente”¹⁰.

Logicamente, parece-me que a parte não é o todo, embora possa ser avaliada como um todo, ainda mais quando não se tem conhecimento do conjunto. É o que acontece com os fragmentos de velhas estátuas (*fotos 49 e 50*), muitas vezes apreciados pelo que são, sem que saibamos como teria sido a obra completa. Há um acomodamento do olhar ao que se tem diante dos olhos, que passa a ter a configuração de um todo. Assim, nada falta a estátuas célebres, e mutiladas, como a “Vênus do Milo” (*foto 51*) ou “A Vitória de Samotrácia” (*foto 52*), protótipos da beleza clássica. Às vezes, alguém se arrisca a desenhar os braços da “Vênus” ou a cabeça da “Vitória”, e o resultado é desolador, quando não constrangedor. Pode-se especular que, encontradas as partes originais, ainda assim o resultado, a “Vênus” com seus braços e a “Vitória” com sua cabeça, seria desconfortável.



51

Para Arnheim, que dá razão à frase “o todo é maior que a soma de suas partes”, a parte sempre revela uma espécie de saudade do todo. “Bons fragmentos não são nem surpreendentemente completos nem lastimavelmente incompletos; têm a graça particular de revelar méritos inesperados de partes, enquanto, ao mesmo tempo, indicam uma entidade perdida além deles próprios.”¹¹ Ele deixa o território da arte para encontrar argumentos no território da ciência, invocando o geneticista Conrad Hal Waddington, para quem os esqueletos inteiros possuem uma “qualidade de inteireza” que resiste a adições ou omissões, enquanto os ossos separados têm apenas “um certo grau de inteireza”. Em suma, acredita, as partes isoladas se assemelham a uma melodia interrompida pela metade.



52



53

7. DO ARCO ROMANO

“Uma recente invenção romana”, comentou o escritor latino Plínio, o Moço, sobre o arco. Então, corria o primeiro século da Roma imperial, mas o arco, um dos mais conhecidos elementos da história da arquitetura, tinha origens mais remotas e já fora empregado pelas antigas civilizações que se desenvolveram entre os rios Tigre e Eufrates. Da Mesopotâmia, chegou à Grécia asiática, em cujas cidades, nas portas de acesso, já se viam estruturas que antecipavam o arco de triunfo romano. Provenientes da Ásia, os etruscos ocuparam a península itálica e usaram amplamente o arco, substituindo a arquitrave dos gregos (*foto 53*), como ainda se vê nas milenares portas de pedra de Perúgia (*foto 54*) e Volterra. O austero, compacto e imponente arco de Perúgia, o principal monumento da cidade, era a principal entrada para o centro etrusco e, nos séculos seguintes, foi incorporado a construções estilisticamente diversas, como um *loggiato* renascentista.

Os romanos herdaram o arco dos etruscos e pela sua compulsão pelas suas formas geométricas e simples o elevaram à máxima potência, usando-o, e a seus derivados, como a abóbada e a cúpula (*foto 55*), para atender, estética e estruturalmente, às mais diversas exigências arquitetônicas. Do anfiteatro Coliseu à ponte de Alcântara,



54



55

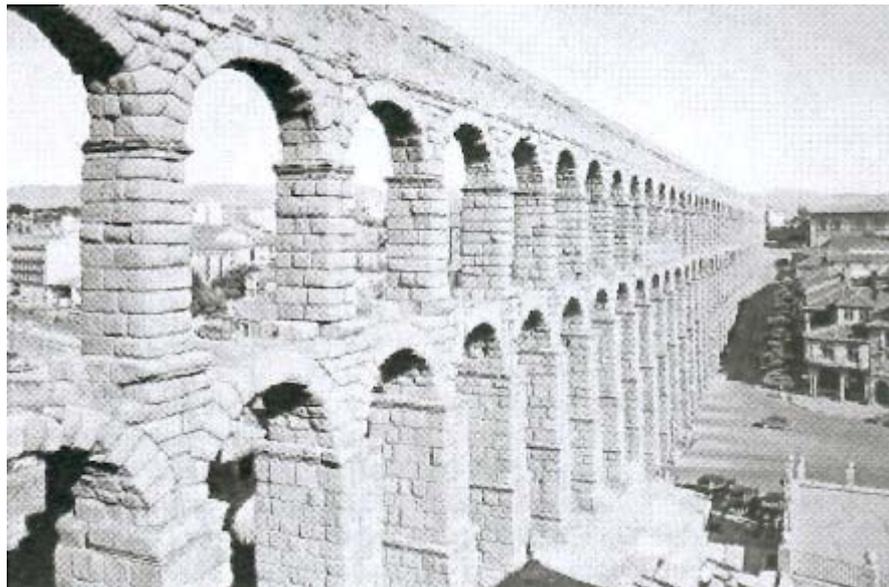
do aqueduto de Segóvia à porta de Treves (*fotos 56, 57 e 58*), construções que ainda surpreendem pelas dimensões e ousadia, os engenheiros romanos se valeram do arco para superar gigantescos desafios, provando a versatilidade desse elemento. O arco ficou como um dos símbolos da civilização romana e do mundo clássico, perenizando-se. Um elemento de tamanha força que muitas vezes a forma de um arco caracteriza um estilo de arquitetura. Hoje, continua a imprimir uma feição clássica às estruturas e, para alguns, usado à exaustão em projetos pós-modernos, chega a anunciar o fim da modernidade.

O arco romano é um arco entre os arcos e se compõe de vários blocos de pedra sobrepostos e justapostos, as aduelas, formando um semicírculo (*foto 61*). Por se tratar de uma estrutura autoportante, precisa ter cortes em locais

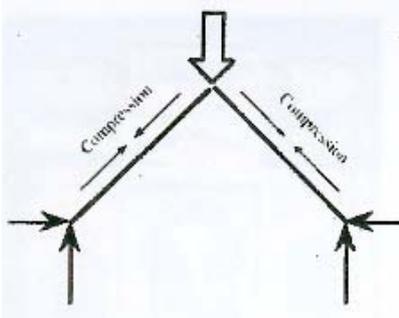
apropriados, número de partes ímpar e partes simétricas duas a duas, com um elemento ímpar colocado no centro e no ápice, a pedra angular, imprimindo a tensão necessária para mantê-lo firme (*foto 62*), dando-lhe uma estabilidade que desafia os séculos. O arco é uma estrutura curva com a qual se vence um vão. O vão, ou luz, determina a distância entre os pontos de apoio do arco, as impostas, nos muros, ou pilares, de sustentação, os



57



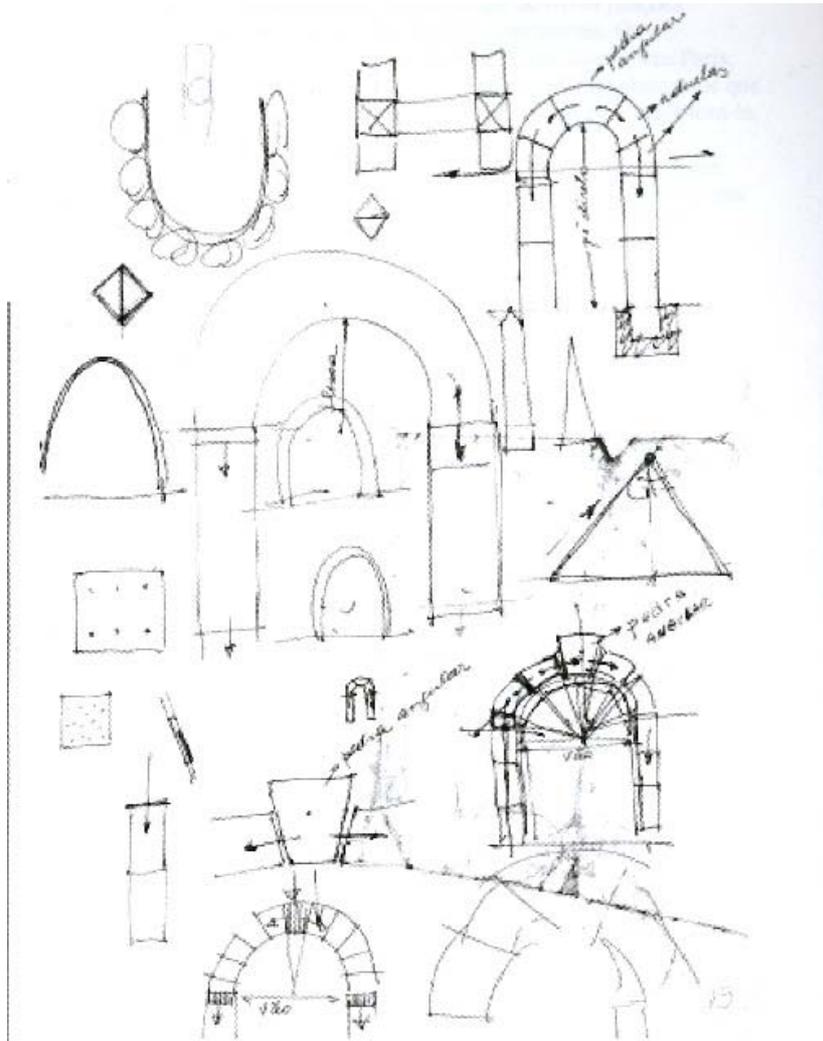
58



62



63
Arcobotantes da Catedral de Estrasburgo



61

pés-direitos. A flecha é a distância entre o vão e o lado interior do arco, medida no ponto em que se encontra a pedra angular. Os arcos eram erguidos em pedras talhadas, tijolos ou argamassa. Às vezes, os materiais eram combinados, alternando-se pedras e tijolos.

Além da abóbada e da cúpula, recursos que fizeram a grandeza da arquitetura romana, do arco deriva o arbotante, um arco ou porção de arco em declive, mantido apoiado num muro, que contrabalança o empuxo dos arcos internos e serve de sustentáculo para abóbadas. As catedrais góticas só alcançaram a verticalidade que apresentam em parte pelo uso de arbotantes (*foto 63*), elementos que podem ser

símbolo tão difuso, que ainda subsistem cerca de cem arcos triunfais romanos.

Posteriormente, apesar da decadência do império, arcos de triunfo continuaram a ser erguidos na Idade Média, para alcançar maior alcance nos períodos que evocavam os ideais da civilização greco-romana. Na Itália renascentista e na França neoclássica, ergueram-se arcos em profusão, a exemplo do mais conhecido deles, o Arco do Triunfo (*foto 65*), em Paris. A construção do arco monumental - 50 metros de altura x 45 metros de largura - foi ordenada por Napoleão 1º em 1805, após a batalha de Austerlitz, para celebrar seus feitos militares. Quando foi concluído, em 1836, o imperador já tinha morrido e o eco de suas vitórias não se fazia sentir na nova ordem européia.

Concebidos para enaltecer, os arcos triunfais podem humilhar seus construtores. São as contradições implícitas na frágil dimensão humana, como a pequena figura que se revela um gigante ou o libertador que guarda em si um tirano, a exemplo do que foi o próprio Napoleão. Em 1919, as tropas aliadas desfilaram através do Arco do Triunfo e festejaram a vitória sobre a Alemanha. Humilhava-se o adversário derrotado. Em 1940, ao invadir a França, para ocupar metade do território e instalar um governo colaboracionista na outra metade, foi a vez de os alemães desfilar, dobrando o orgulho nacional francês. Arcos triunfais, sim. Mas triunfo de quem? Triunfo a que custo? Triunfo até quando? Ou alguém olha para o arco de Constantino (*foto 66*), em Roma, e se lembra de sua vitória sobre o co-imperador Maxêncio? Frágil dimensão humana.

8. ARQUITETURA OU NÃO

Elemento arquitetônico de forma curva... Bruno Zevi nem permitia que se completasse a definição, pois considerava que o arco não pertencia ao território da arquitetura, pois não há arquitetura sem espaço interno. “Um obelisco, uma fonte, um monumento, mesmo que de enormes proporções, um pórtico, um arco de triunfo... não são arquitetura (...)”¹² E mais: “O juízo arquitetônico é fundamentalmente um juízo sobre o espaço interno dos edifícios. Se esse juízo não pode ser dado pela falta do espaço interno... foge da história da arquitetura e é da competência da história do urbanismo e, como valor intrínseco, da história da escultura.”¹³ Uma afirmação radical, destaca Dorfles, que tira do terreno da arquitetura até edifícios como o Partenon, em Atenas, que dessa maneira se vincularia ao terreno da escultura.

Para Rosalind Krauss, que parece dar razão a Zevi, a escultura moderna, e determinados arcos, é antes escultura que arquitetura, define-se por uma lógica inversa, pela combinação de exclusões, caracterizando-se não pelo que é, já que pode ser quase tudo, mas por não se inserir neste ou naquele território. “Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*. O limite da escultura modernista, a soma do nem/nenhum, pode ser representado em forma de diagrama: não-paisagem/não-arquitetura=escultura.”¹⁴ Segundo Rosalind, essa lógica de exclusões refletiria uma preocupação



68

recente dos escultores, que opõem o construído ao não-construído, o cultural ao natural.

Quando se diz arco, deve-se pensar em arcos. O arco romano, ou arco pleno ou semicircular, é o mais conhecido, mas existem outros tipos, dezenas, alguns alheios à associação com o semicírculo, como o arco angular ou quebrado, duas linhas retas com uma aresta no fecho, ou sua variação, o arco infletido, duas linhas curvas. Há arcos que remetem ao arco romano, como o abatido, o abaulado, o alteado, o elíptico e o montante, e arcos de linhagem diversa, como o campanulado, o duplo, o lanceolado, o mourisco, o múltiplo, o ogival, o trilobado e o Tudor (*foto 67*). Estruturas como o Grande Arco (*foto 68*) construído em La Défense, em Paris, mais uma arquitrave do que um arco, uma gigantesca moldura quadrada envolvendo o espaço, faz lembrar o escritor Mário de Andrade ao se referir à amplitude do conto como gênero literário. Ele dizia que conto era tudo aquilo que chamamos conto. Da mesma forma, não exagera quem diz que arco é tudo aquilo que chamamos arco. É assim com o Grande Arco, uma construção arquitetônica que, pelas dimensões e simbolismo, assume ares de monumento, foi concebido como um cubo aberto, como uma janela que se abre sobre o futuro.

A partir do arco romano, fiz o arco seccionado (*foto 69*). Dessa maneira, com diversas sobreposições ou montagens, obtive uma dinâmica construtiva lúdica, afastando-se da simetria do arco romano. Na execução, vali-me de um molde de madeira de formato semicircular (*foto 70*), com o acréscimo recomendado para as bases, de um décimo da medida do comprimento do semicírculo. Essa estrutura permitiu-me modelar o arco em

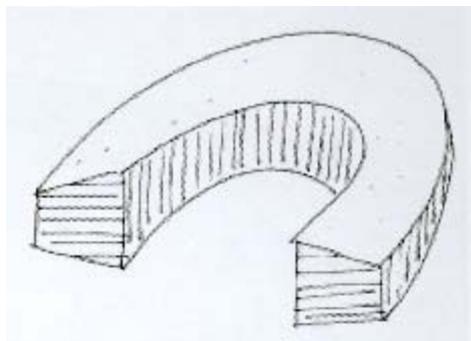


argila maciça chamotada, composta de massas cerâmicas queimadas e trituradas em diversas granulometrias. Para salientar a irregularidade, dar mais dinamismo e uma sensação visual de desequilíbrio, pigmentei dois módulos, deixando os demais na cor natural da argila branca. A partir de **Lugar com Arco** quis, como formulado, criar arcos em dimensões maiores, chegar à escala humana, colocando-os no espaço público. O espectador estabelecerá uma relação participativa com o arco, que por sua vez estabelecerá uma relação participativa com o meio.

69

9. Arcos de papel

Por esse tempo, tempo do *intervallum* pessoal, fiz o curso de gravura avançada já citado e apliquei técnicas de impressão, utilizando-as no projeto acadêmico que desenvolvia. Primeiramente, as esculturas-arcos que tinha desenvolvido até a época, foram registradas em desenho. Por sua vez, os desenhos foram recortados e

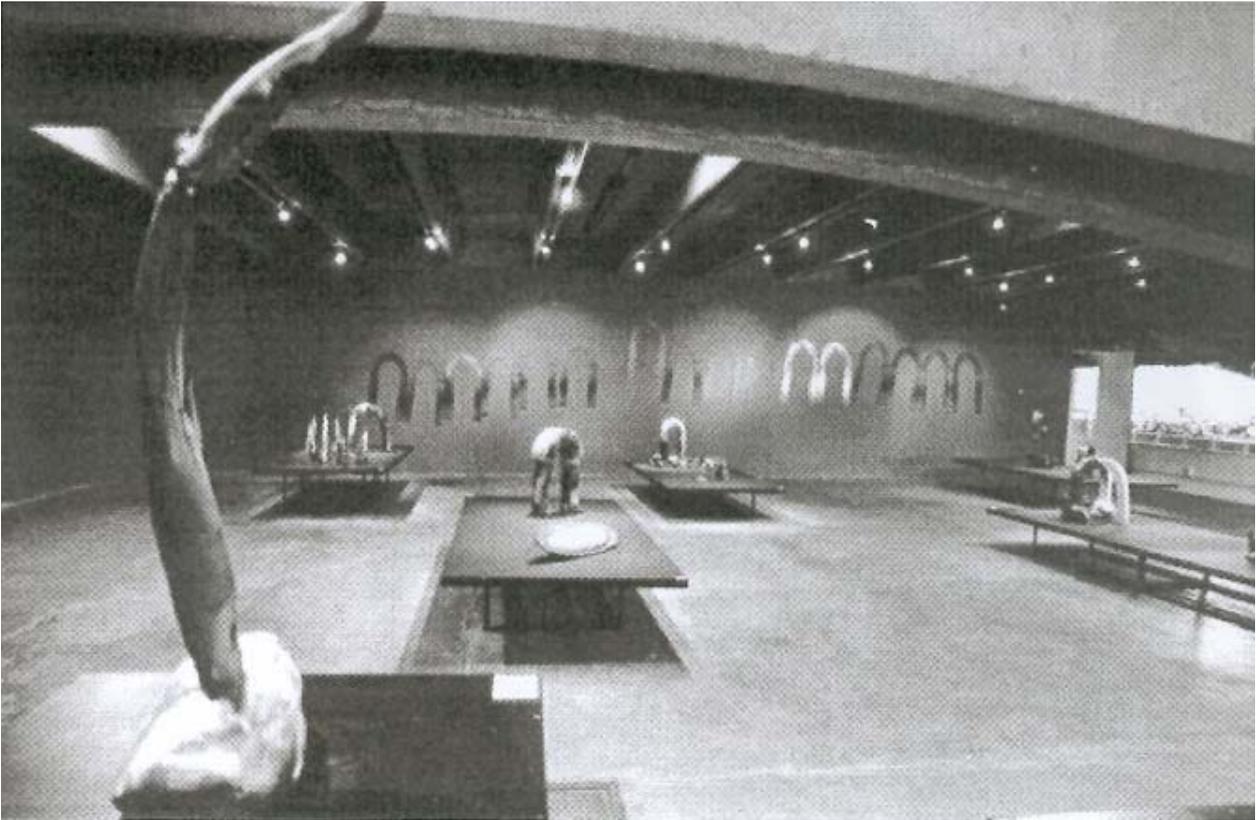


70

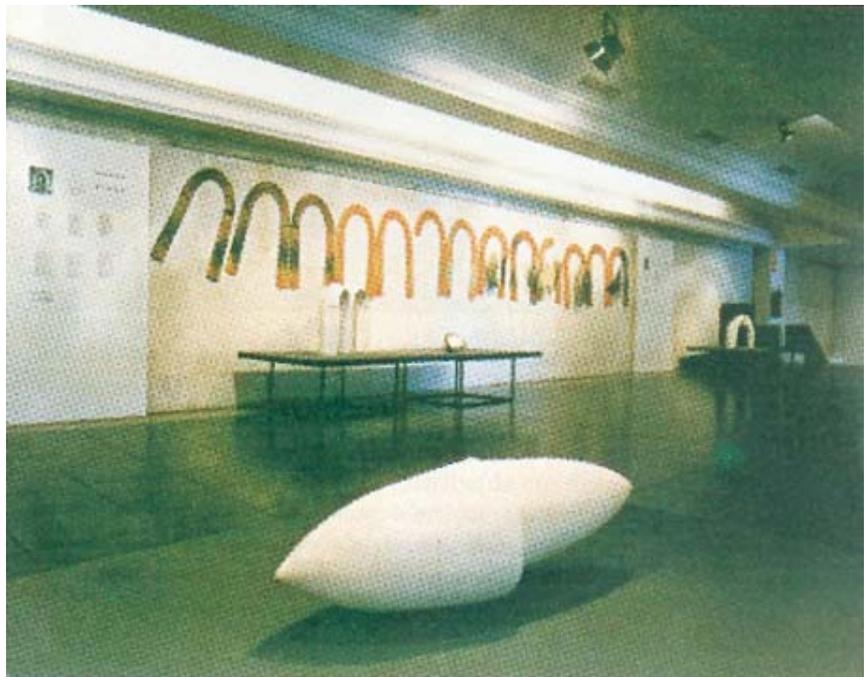
decompostos em um número mínimo de partes, obtendo-se alguns módulos que multipliquei em recortes de papéis de alta gramatura (papel cartão) e PH neutro previamente impressos em serigrafia, transformando-os em gravuras-objetos. As impressões foram feitas com uma textura proveniente da flotação de um papel vegetal sobre um vidro especialmente jateado. Cada folha de papel cartão foi impressa duas vezes com cores em tonalidades distintas e com registros deslocados, processo que resultou, a meu ver, numa superfície com maior volume virtual. Estas impressões e recortes foram feitos e os arcos de papel, diretamente derivados de uma ação tridimensional, foram apresentados na exposição “Esculturas Recentes”, na Galeria de Arte da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 1995 (*fotos 71, 72 e 73*). Reapresentei-os posteriormente na exposição “Arcos”, na Galeria de Artes da “A Hebraica”, em São Paulo, juntamente com o desenvolvimento de outras formas de arcos e as “capsellas”, formas criadas a partir da rotação de arcos ogivais, que criam espaços encapsulados (*foto 74*). Entre outras preocupações, abordava a possibilidade da representação virtual e das diferenças de suportes, estimulando aberturas para novas possibilidades plásticas e poéticas.

Por meio do desenho e do recorte, as formas tridimensionais dos arcos se projetaram num espaço bidimensional. Eu queria estabelecer uma relação lúdica com os volumes dos arcos tridimensionais, cerâmicos, mas sem ter de lidar com os obstáculos impostos por sua própria natureza. Eu queria também refletir sobre as razões da escultura, como volume tridimensional, real, e da gravura, como registro bidimensional, virtual. Na escultura, lida-se com a matéria, seu volume, seu peso. Na gravura, com a imaterialidade, sua falta de volume, sua leveza. Ao contrário dos arcos moldados em argila, os arcos recortados de papel podiam flutuar nas paredes, ser colocados em posições que desafiavam a lei da gravidade, gerando uma nova leitura da temática que desenvolvia naquele momento.

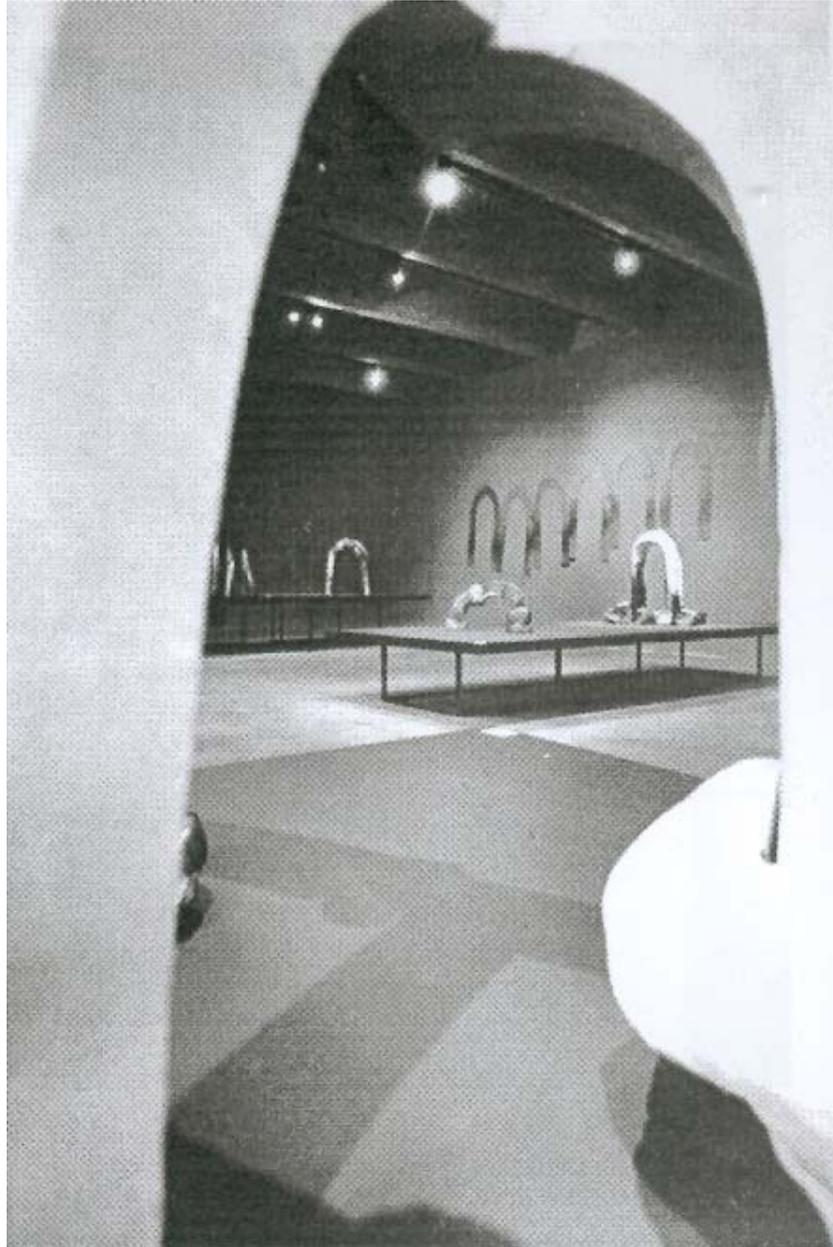
Escultura ou gravura, impunha-se ainda a questão da reprodutibilidade técnica, tão profundamente abordada por Walter Benjamin, característica dessas duas linguagens. Ao realizar peças que podem ser multiplicadas ao infinito, colocando em causa a obra única e, em consequência, a sacralidade da obra de arte, o artista também coloca em causa o papel que o artista-criador assumiu nos últimos séculos. Hoje, desconhecemos o nome de quem ergueu as catedrais



71

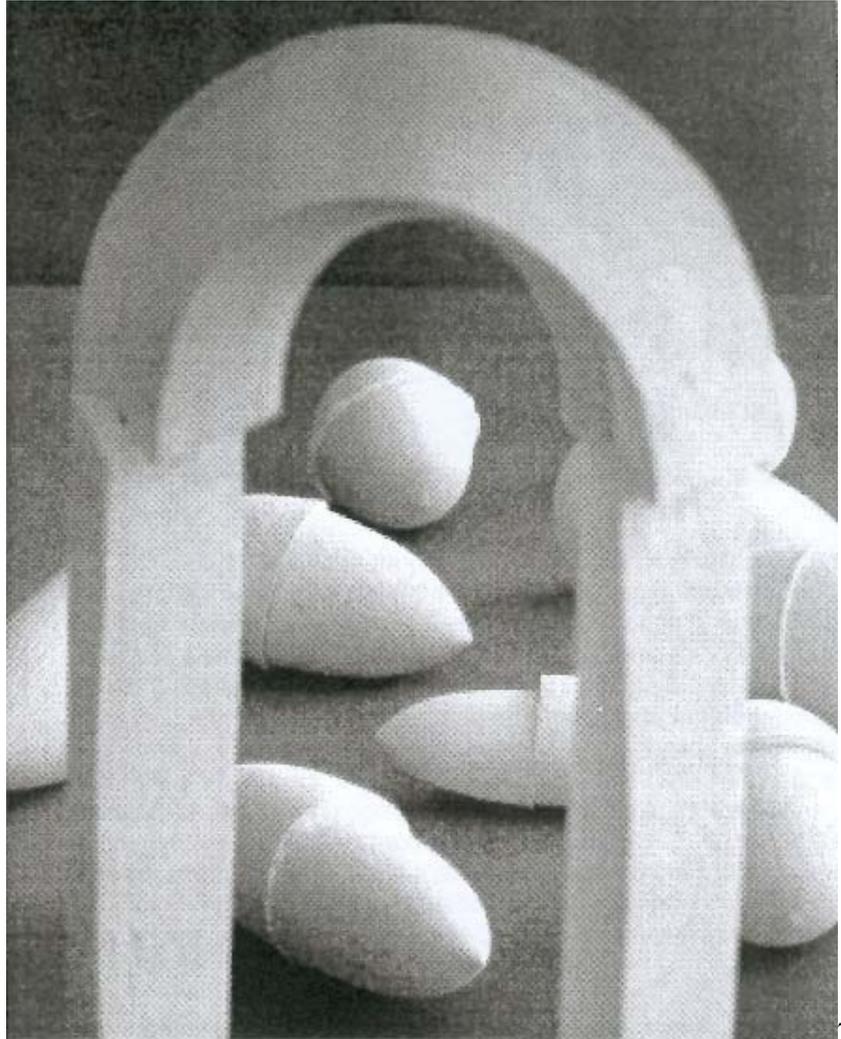


72



73

medievais, mas sabemos tudo sobre quem fez o impressionismo, o cubismo, o surrealismo... Chegamos a minúcias, como as de saber se o artista era casado ou tinha filhos, como pintou determinado quadro, se era alegre ou triste. O status do artista mudou, sacralizou-se. À medida em que se dessacraliza a arte, distribuída em dezenas de cópias, exposta em espaços públicos, o artista também será dessacralizado? As últimas tendências, a revisão de conceitos, como o da visibilidade do artista, parecem confirmar essa suposição.



74

Na mostra “Trabalhos Recentes”, na galeria da Unicamp, solicitei a um fotógrafo profissional que registrasse as obras da seguinte maneira: ele se colocaria atrás de um arco e com o olhar voltado para o vazio interno de seu contorno procuraria outro arco, distante do primeiro e também exposto. Focalizando outro arco a partir de um dos arcos, o fotógrafo conseguiu imagens de arcos contendo arcos. Em primeiro plano, desfocado, o arco desde o qual se viam outros arcos favorecia uma ilusória escala monumental, mesmo que não houvesse qualquer dimensão real de monumentalidade nos trabalhos fotografados (*fotos 75, 76, 77 e 78*). As fotografias dos arcos perspectivados, lembrando certas sucessões de arcos islâmicos (*fotos 79 e 80*), fizeram com que novas possibilidades fossem visualizadas, enfatizando e tornando mais claras as dimensões físicas que o trabalho poderia tomar, chegando à escala humana e, portanto, à almejada relação participativa entre espectador, obra e entorno.



75

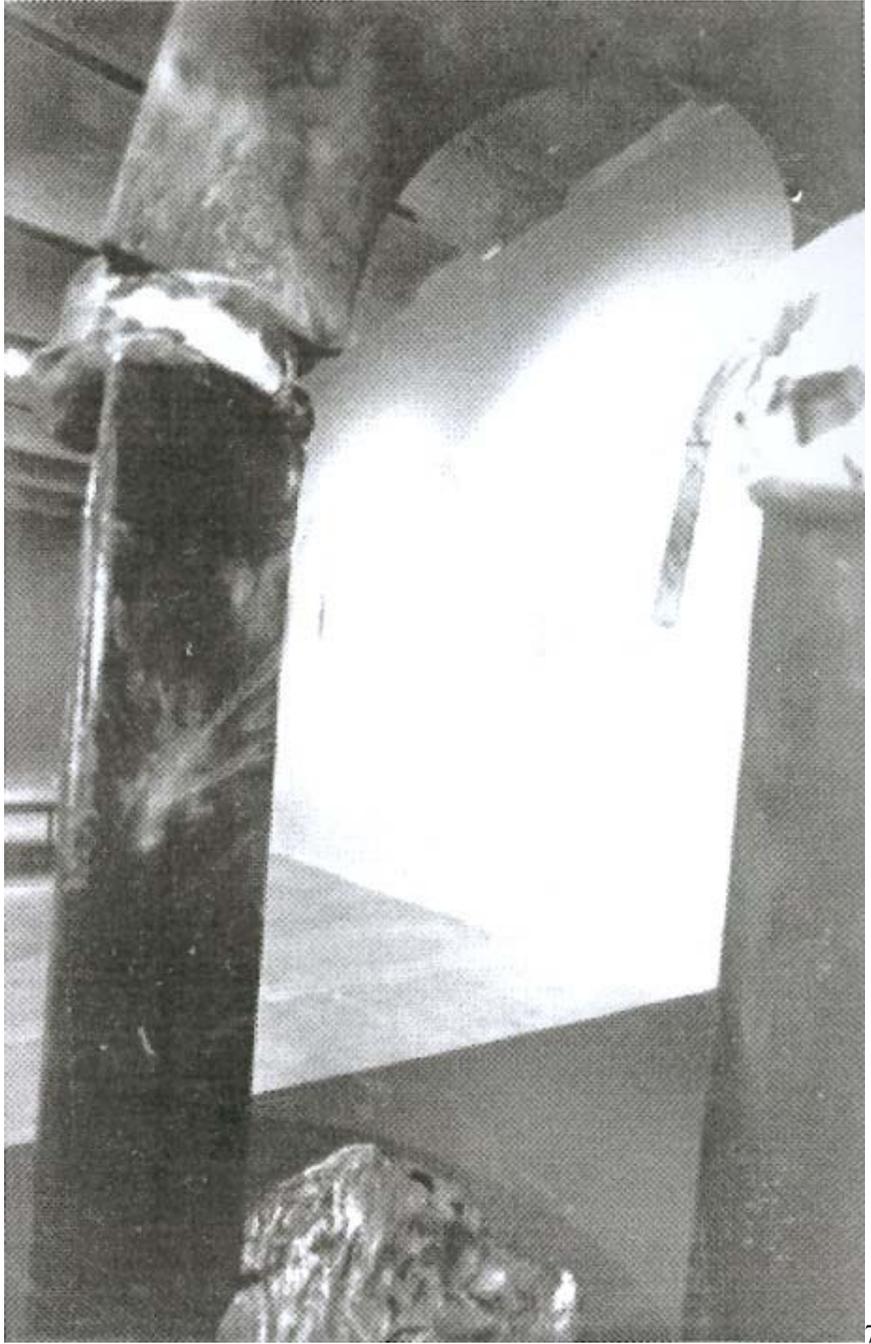
O espaço da galeria proporcionou uma montagem que favorecia essa percepção e revelou as dimensões físicas que o trabalho poderia ter. O que significa “o espaço da galeria proporcionou”? Significa que expor não é simplesmente dispor de qualquer jeito as obras numa sala e esperar que atinjam o público ou alcancem a integridade de suas intenções. Assim como é importante esboçar a obra, moldá-la, queimá-la, é importante apresentá-la - apresentá-la bem. A cada exposição feita (*fotos 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87 e 88*), fica mais evidente a constatação de que o espaço físico pode determinar um tipo de montagem particular. O espaço implica uma discussão sobre a maneira de mostrar uma obra e coloca a questão da montagem propriamente dita. Por outro lado, existem ocasiões em que o próprio trabalho determina o espaço que quer ocupar. Expor é um desdobramento da atividade do ateliê e, sempre, um desafio.

A boa apresentação não qualifica o trabalho, mas pode favorecê-lo. Um dos fatores que mais me atraem numa montagem é a possibilidade de outros *insights*, como aconteceu na galeria da Unicamp. Como mostra minha experiência, os *insights* contribuem para alargar o caminho principal, quando não para alterá-lo profundamente. A boa apresentação favorece uma espécie de *bricolage*, conceito que, explica Alfredo Bosi, “vem repropor uma concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos”¹⁵. É na visão do conjunto que o artista pode avaliar a produção, perceber lacunas, fazer leituras.

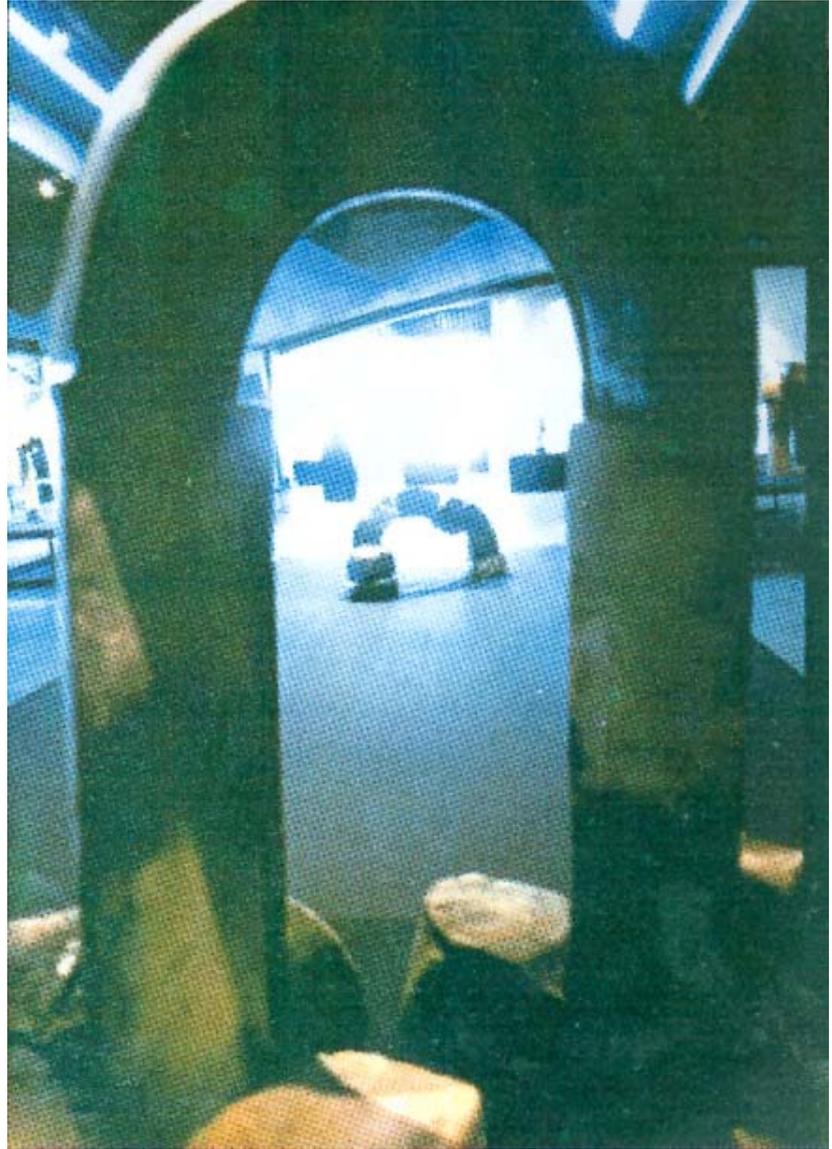


10. POR QUE O ARCO?

Por que o arco, e não a árvore, o telhado, a torre? O nada, o tudo? Quando reflito sobre o surgimento e a fixação desse motivo, evoco em primeiro lugar a incorporação natural do tema ao trabalho que desenvolvo, como expus até aqui. O ato de passar, que era a razão de ser de “Intervallum”, o arco que estava presente no habitat dos humanóides, o arco que aludia a uma paisagem pedregosa ou nebulosa, o arco de partes irregulares... A capacidade de olhar com vagar, prestar atenção, funciona como uma lente de aumento e, assim,



77



78



79



80



81



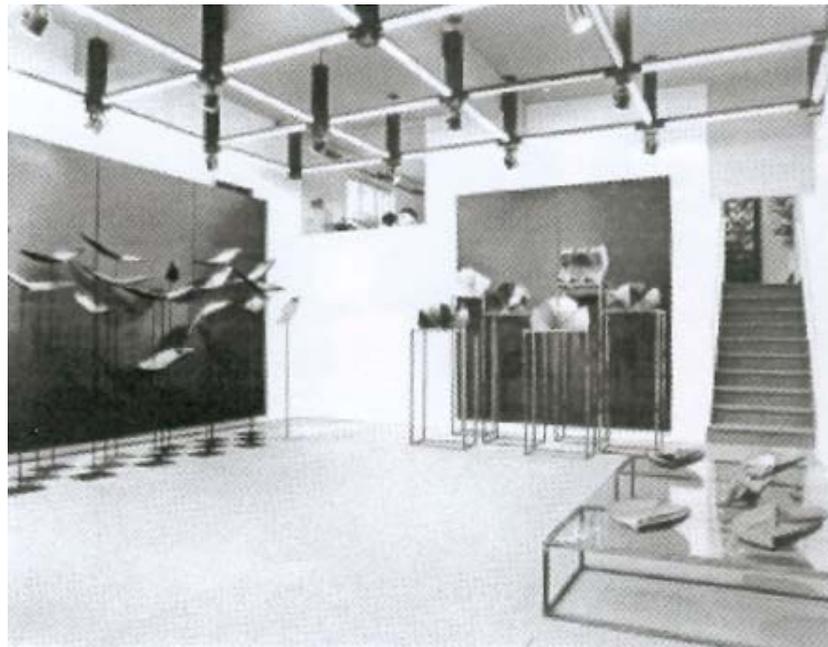
83



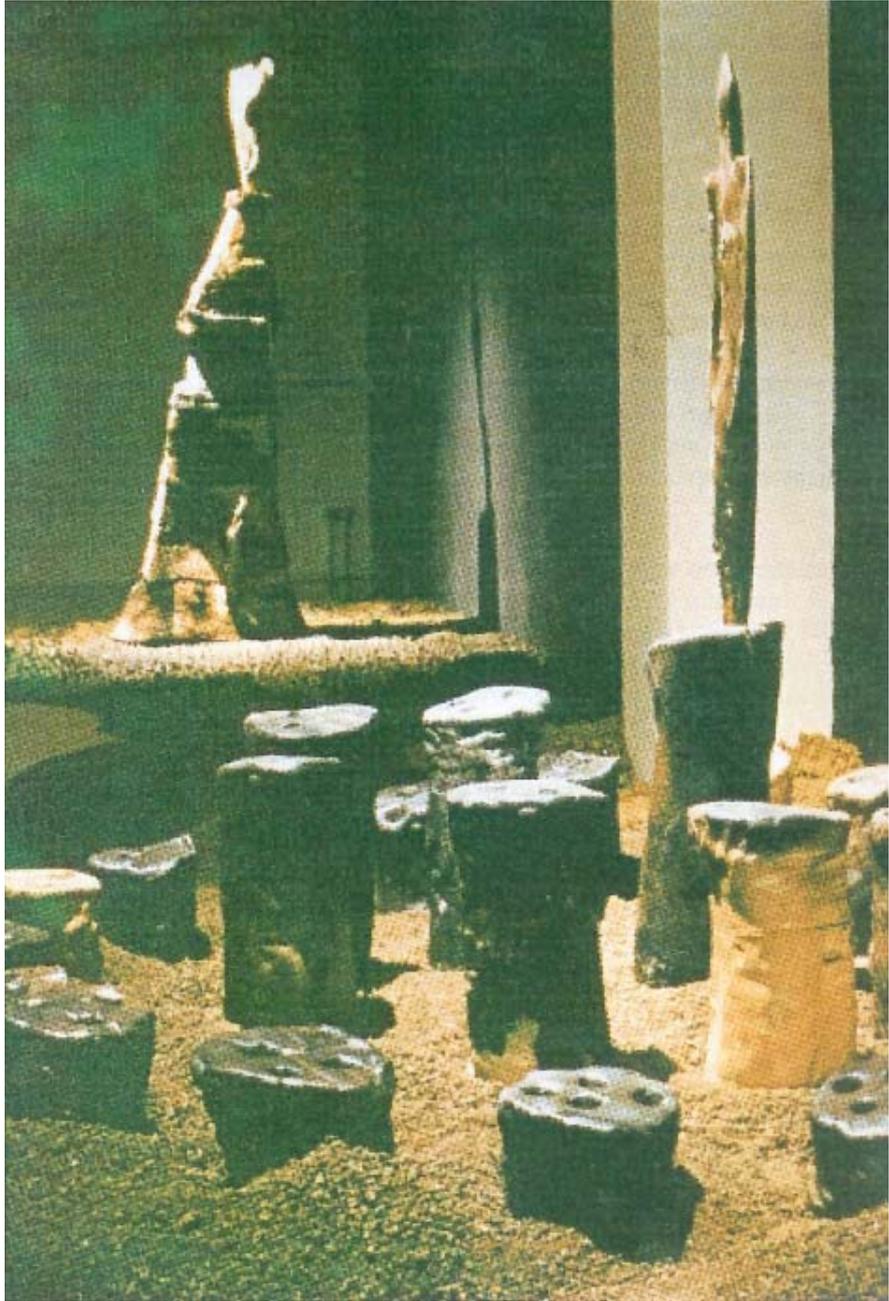
82



84



85



86

gradativamente, esse elemento arquitetônico se transformou de pormenor de uma obra na própria obra. Mas havia também, de uma maneira não consciente, a escolha de um signo da cultura ocidental, signo de glória, signo de poder, signo de união. Para alguns, o arco é o signo dos tempos em mutação.

Como signo de poder, o arco foi adotado pelos grandes conglomerados econômicos, que erguem majestosas sedes e, quase inevitavelmente, colocam um pórtico em forma de arco na entrada. Um arco de triunfo para efeito privado e público, referendando um status. Signo de poder criado pelos romanos, mesmo que tenham tomado a estrutura básica dos etruscos, o arco marcou, como elemento de engenharia ou elemento de simbologia, o apogeu do maior império da Antigüidade. Nestes tempos globalizantes, quando os impérios econômicos alcançam territórios ainda mais vastos que os compreendidos no império romano, nada mais natural que o arquétipo arco tenha sido apropriado por tais grupos.

Qual é o atributo de um arco? O muro ou pilar que mantém de pé a estrutura, as aduelas que são dispostas em torno da moldura semicircular de madeira, a pedra angular que trava o conjunto? Numa livre associação, ao sabor da espontaneidade e da fluência verbal, defini o arco de diversas maneiras e procurei saber qual sua importância. Se é um signo, o que significa? Anotei que o arco é...

- ... a passagem
- ... o elemento que se projeta no espaço
- ... o ninho
- ... o apoio
- ... o lugar do arco
- ... aquele lugar da cidade
- ... a passagem
- ... aquele ponto de encontro
- ... o lugar com arco
- ... o elemento arquitetônico
- ... o elemento escultórico
- ... a referência
- ... a passagem
- ... a referência na cidade
- ... a referência do lugar
- ... o elemento simbólico
- ... o símbolo do poder
- ... a comemoração
- ... a passagem
- ... o abrigo
- ... a homenagem
- ... o teto
- ... o encontro
- ... a homenagem ao caminho do caminhante.

11. ELEMENTO DE PASSAGEM

Ficou claro que, segundo uma visão pessoal, o arco é sobretudo um elemento de passagem, uma forma escultórica-arquitetônica que liga, ou separa, um lado do outro, um momento do outro. É o intervalo encimado por uma seção de círculo, o vão sob uma massa de forma curva, o vazio. Um definição estranha, pois seria o mesmo que dizer que um copo não é a



87

casca de vidro, mas a quantidade de ar que a casca contém. De outro lado, não há arco sem a área vazia que sua estrutura delimita, o que justifica a afirmação de que o arco é o vazio, é a passagem. É uma porta aberta que, como todas as portas, separa anseios, mundos, situações. Arnold van Gennep reconhece que pode haver uma identidade entre a passagem material e a passagem através das diversas situações sociais:



88

É por isso que com tanta freqüência passar de uma idade, de uma classe etc. a outras exprime-se ritualmente pela passagem por baixo de um pórtico ou pela abertura das portas. Só raramente trata-se neste caso de um símbolo, sendo a passagem ideal para os semicivilizados propriamente uma passagem material. Com efeito, entre os semicivilizados, conforme a organização social geral, há a separação material dos grupos especiais. As crianças até determinada idade vivem com as mulheres. Os rapazes e as moças vivem afastados das pessoas casadas, às vezes em uma casa especial ou em um bairro ou kraal especiais...¹⁶

O arco, a porta, o vão. Para Van Gennep, são limites entre o mundo estrangeiro e o mundo doméstico, numa habitação comum, entre o mundo profano e o mundo sagrado, num templo. “Assim, atravessar a soleira significa ingressar em um mundo novo. Tal é o motivo que confere a esse ato grande importância nas cerimônias do casamento, da adoção, da ordenação e dos funerais.”¹⁷ Aos poucos, o rito de

passagem material tornou-se um rito de passagem espiritual. Van Gepp lembra o que fazia um cidadão da Roma Antiga para entrar, física e espiritualmente, na cidade: “O iniciado, primeiramente, graças a uma série de ritos, separava-se do mundo inimigo para poder voltar, ao passar por baixo do arco, para o mundo romano, sendo neste caso o rito de agregação e sacrifício a Júpiter Capitolino e às divindades protetoras da cidade”.¹⁸

A noção do *intervallum*, o vazio que separa a muralha da cidade, o vazio que rasga a terra argilosa, tão associada ao arco, também se aplica aos ritos de passagem. Van Gepp usa a palavra margem para definir a situação de qualquer pessoa que esteja entre dois mundos, numa faixa neutra como aquela que separava os países na Antigüidade, transformada em lugar do mercado ou de combate. Para Van Gepp, o período em que duas pessoas se preparam para o casamento é uma margem, um intervalo entre duas etapas da vida. “Esta margem, simultaneamente ideal e material, encontra-se, mais ou menos pronunciada, em todas as cerimônias que acompanham a passagem de uma situação mágico-religiosa ou social para outra.”¹⁹

Arco é uma palavra polissêmica, pode ter muitas significações. É o segmento de uma curva, a medida linear de um segmento de curva, a curvatura de uma abóbada, a arma com a qual se atiram flechas, a cinta de madeira ou metal que segura as aduelas de um barril, o semicírculo do parêntese, a descarga elétrica obtida entre dois eletrodos metálicos ou de carvão, a linha ou quadro do gol, a vara com a qual se toca o violino, um defeito da composição linotípica, um potente refletor usado para filmagens etc. Apenas alguns dos conceitos definidos pela palavra isolada - logicamente, arco também é o elemento arquitetônico de pedra ou tijolo empregado para vencer vãos de portas, janelas e demais aberturas.

Apoiada num complemento, a palavra define dezenas de outros conceitos. Por exemplo: arco coronal é a matéria ejetada pela fotosfera solar na forma de um arco que se estende até a coroa; arco secante, seno e tangente são funções matemáticas; arco senil é uma opacificação esbranquiçada e circular na periferia da córnea etc. Se a palavra arco se presta a vários conceitos, a simbologia do arco também é vasta, ultrapassa a área dos ritos de passagem e chega ao terreno espiritual. O arco-íris é o fenômeno ótico da dispersão da luz solar, mas também é um “caminho” entre a terra e o céu. É o arco-da-aliança, o arco-de-deus. Através do arco, passa-se da terra ao céu - os antigos colocavam os sarcófagos em arcos escavados na terra -, do estado humano ao estado supra-humano, do mundo sensível ao mundo supra-sensível.



89

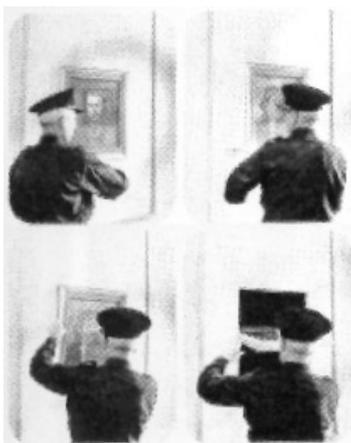
Quando o arco se transforma em ponte (*foto 89*), permitindo que se passe de uma margem a outra, configura um dos símbolos mais difundidos universalmente. Fábulas e lendas falam de pontes que podem variar segundo quem a atravessa, de passagem fácil, larga, para os justos; de passagem difícil, estreita como uma lâmina, para os ímpios. Da mesma forma, a viagem iniciatória das sociedades secretas chinesas inclui a passagem de pontes. É preciso ultrapassar a ponte, seja ela de ouro, representada por uma tira de pano branco, seja ela de cobre e ferro, uma reminiscência alquímica. Ferro e cobre correspondem ao negro e ao vermelho, à água e ao fogo, ao norte e ao sul, ao yin e ao yang. Não surpreende que a entrada de lugares santos, como os antigos conjuntos paroquiais da Bretanha, na França, sejam marcadas por arcos.

12. ARCO É MOLDURA

Ao circunscrever uma paisagem, o arco molda um mundo. Espaço cheio que delimita o espaço vazio, tem a função de uma moldura, divisa que aprisiona um trecho do horizonte e favorece uma perspectiva do olhar. Segundo G.K. Chesterton, uma paisagem sem moldura não significa praticamente nada, mas é suficiente colocar-se uma fronteira qualquer (um caixilho, uma janela, um arco) e ela passa a ser percebida como representação. B.A. Uspênski complementa: “Para se ver o mundo sob a forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação”.²⁰ E enfatiza que, em certas línguas, a palavra “representar” se encontra etimologicamente ligada à palavra “limitar”.

Um arco é um quadro mutável, depende do lado e do ângulo em que se encontra o espectador. De um lado, vê-se um fundo. Do outro, um fundo diferente, como se fosse um quadro pintado nas duas faces da mesma tela. É famosa a tela de Paul Gauguin (*foto 90*), hoje no Museu d’Orsay, em Paris, que exhibe um auto-retrato numa superfície e um retrato na outra. Sempre às voltas com problemas econômicos, e conseqüentemente com dificuldades para obter material, foi a maneira que o artista encontrou para, num determinado dia de sua vida, trabalhar. Quando a tela se encontrava no Jeu de Paume, o antigo museu dos impressionistas, ficava embutida numa parede oca, apoiada num eixo central, e era virada, mostrando uma face ou outra, periodicamente pelos funcionários.

Um arco é ainda um quadro dentro do quadro, já que o conjunto determina uma visão e a abertura, outra. Na peça arquitetônica, o espectador tem diante de si o trabalho do arquiteto, responsável pela conformação geral da estrutura, e dos escultores, autores dos relevos que eventualmente exhibe. É como olhar para o Arco do Triunfo, em Paris, abarcar o conjunto neoclássico concebido por Jean-François Chalgrin, com sua monumental massa retangular e, ao centro, o arco pleno, e se estender aos detalhes, como o alto-relevo “A Partida dos Voluntários de 1792” ou “A Marselhesa”, de François Rude. É um dos “quadros” que o arco napoleônico oferece.



90

Mas há outra visão, outro “quadro”, que é ver através do arco, conforme a fachada que se tomar como referência, a perspectiva majestosa da avenida des Champs-Élysées, conduzindo até o Jardin des Tuileries, ou a avenida de La Grande Armée, que chega ao Bois de Boulogne. Das aberturas laterais do arco, mais perspectivas, como as da avenida de Wagram ou, do lado oposto, da avenida Kleber. Visões menos solenes e apoteóticas que aquelas proporcionadas pela estrutura arquitetônica e pelas esculturas. Visões animadas, vivas, palpitantes. É a cidade que pulsa dentro da moldura. Por sua vez, o conjunto, o arco arquitetônico e o arco paisagístico, formam um terceiro arco, talvez aquele que mais diga respeito à natureza dos arcos, que não separam arte e natureza, e sim as conjugam.

13. FAZER CONSTANTE

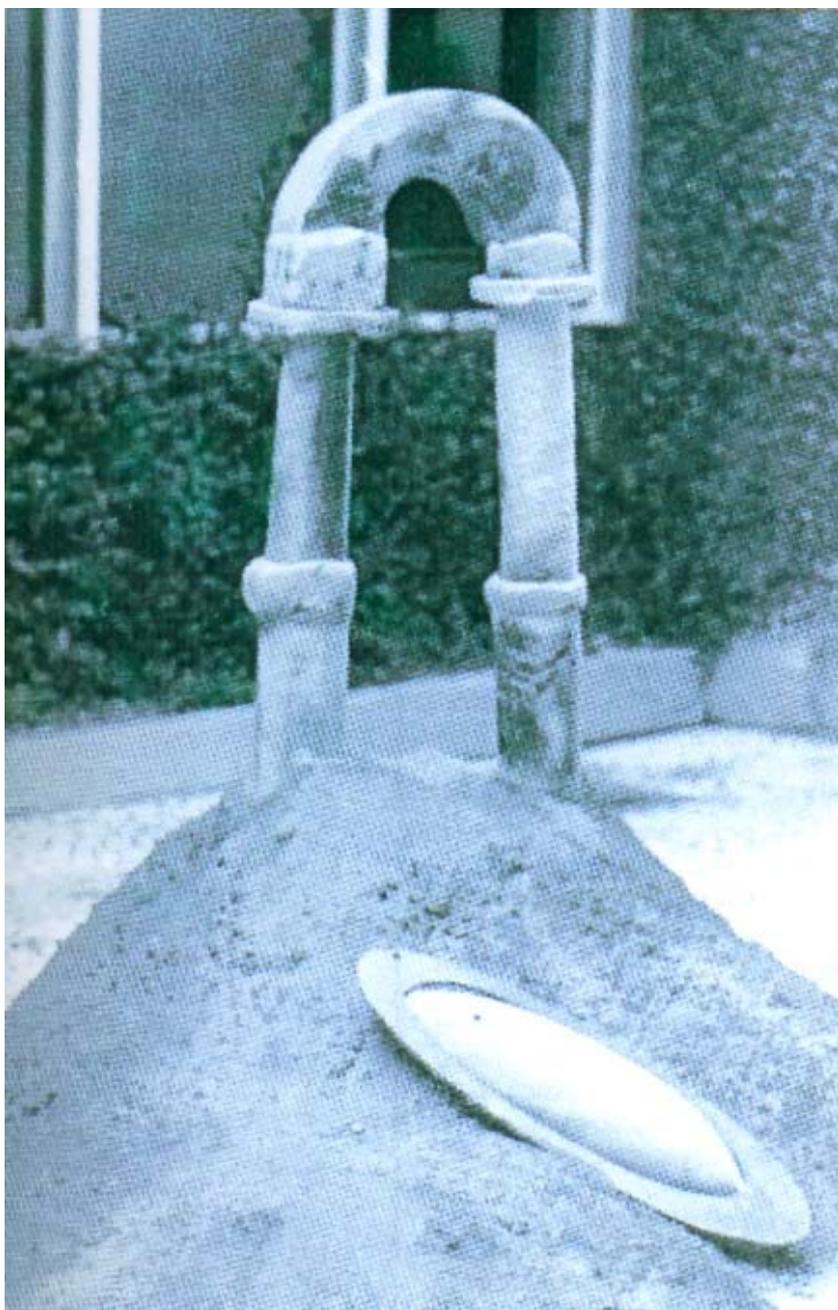
As articulações múltiplas dos elementos decompostos de cada escultura, as partes que formam o todo, guardam possibilidades não visualizadas antes. É um processo lúdico, o caso em que o acaso se torna participante do processo criativo, em que a atenção e o olhar devem estar preparados para encontrar outras vertentes. É um processo que abre campos de percepção, implica estudo e uma compreensão mais abrangente da criatividade humana. Nas funções didáticas, observo, as propostas sugeridas pelo professor se desenvolvem de uma maneira particular junto a cada aluno. Cada um reage à sua maneira, pois são infinitos os modos de reagir a estímulos. Algumas estratégias podem ser aplicadas, por meio de exercícios, para dinamizar e mobilizar o ato de criar e fazer, ou os atos de criar e fazer, provocando maior número de *insights*.

A arte é um fazer constante, sugere Bosi, lembrando que a palavra latina *ars*, matriz da palavra “arte”, está na raiz do verbo “articular”, ou seja, a ação de juntar as partes de um todo. “A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. Para Platão, exerce a arte tanto o músico encordoando a sua lira quanto o político manejando os cordéis do poder...”²¹ É uma definição abrangente, que rompe com a idéia do artista como um ser mítico, ungido pelos deuses. Arte é trabalho, é a prática de ateliê, é o espaço - o intervalo - entre a idéia e sua concretização, como se a massa descansasse antes de ir ao forno.

A arte é um fazer, concordo, mas um fazer diverso do fazer industrial, que fabrica peças em série, todas iguais, monotonamente iguais. Às vezes, o fazer artístico significa idéias que envolvem mudanças acentuadas de caminho, mudanças que não têm um prazo para acontecer, simplesmente acontecem. O artista é um ser do mundo, que deve atender - e responder - às suas exigências pessoais e, ao mesmo tempo, às exigências do mundo em que vive. Para Maurice Merleau-Ponty, o pensamento operacional reivindica, sob o nome de psicologia, o domínio do contato consigo mesmo e com o mundo

existente. Cabe ao artista encontrar um ponto médio entre as determinações da arte e as determinações do meio, uma interação que tem seus códigos.

Códigos que, quando ainda não decodificados, revelam-se assustadores. O desafio do artista continua a ser o bloco de argila, a página em branco...



91

Na seqüência da mostra de esculturas e gravuras que ocupou a galeria da Unicamp, apresentei trabalhos, como artista convidada, nos espaços interno e externo, o pátio da instituição, do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba. A exposição aconteceu no âmbito do Salão de Cerâmica, realizado bienalmente. As dificuldades de transporte, um obstáculo com o qual os escultores freqüentemente se vêm às voltas, obrigaram a realizar no ateliê do próprio museu partes do projeto que pretendia mostrar, com massas especiais que endurecem com o ar e resistem à umidade (*foto 91*). Esses elementos especialmente feitos se articularam com os já existentes por meio de junções. Com a montagem, ganharam dimensões maiores em comparação com os trabalhos que vinha realizando até então. Uma preparação para o arco em escala monumental?

Sobre as massas empregadas para a execução no próprio museu, vale um parêntese. São massas argilosas, mas não são consideradas materiais cerâmicos. São argamassas de solo-cimento, mesclas que envolvem terra e um aglutinante que reage quimicamente com a umidade, solidificando-se ao ar livre e ficando resistente à

umidade sem passar pela queima. Realizei várias experiências, mesclando argilas brancas e vermelhas mais ou menos plásticas com areia e cimento em diversas medidas, até obter a massa que me pareceu ideal, na seguinte proporção: argila vermelha plástica 3, areia fina e peneirada 4, cimento 3. Os materiais, totalmente secos, devem ser mesclados e depois receber a água, vagarosamente, obtendo-se a mistura. A secagem da massa é de aproximadamente dois dias e sua retração final gira por

volta de 3%. Seca e dura, é irreversível à umidade. Ou seja, mesmo com o acréscimo de água, não se torna mais plástica. Esta massa me entusiasmou e comecei a pensar na possibilidade de construir, com esse material, o arco monumental.

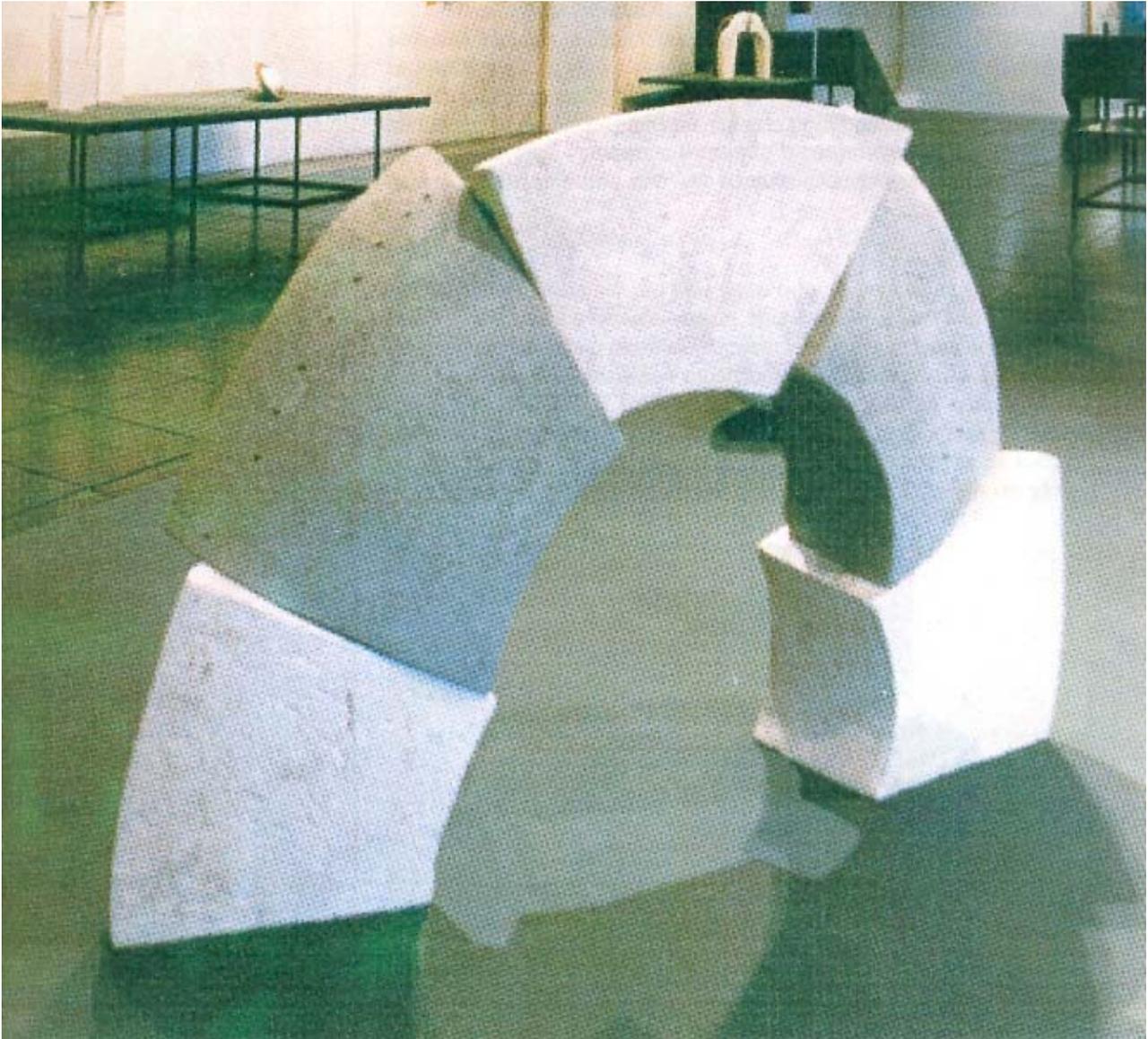
14. MAIORES DIMENSÕES

Após a experiência do museu paranaense, parti para a modelagem de arcos de maiores dimensões. No início, um arco propriamente dito, uma seção do círculo. Para resolver questões técnicas consultei arquitetos, que me orientaram sobre a construção de arcos na história da arquitetura. Por se tratar de estruturas que se auto-sustentam, os arcos precisam de pressão para mantê-las tensionadas e fixas. Num arco de configuração clássica, as unidades se somam para configurar o todo curvo. Também foi preparada uma massa cerâmica com especificações próprias para dimensões amplas, que implicam maior peso e encaixes diversos.

Na composição da massa entram minerais plásticos (argilas e caulins), aplásticos (feldspato potássico, feldspato sódico, quartzo, talco, rutilo etc.), chamotes (massas cerâmicas queimadas e trituradas em diversas granulometrias) e materiais que resistem a altas temperaturas de queima. Esses materiais ocupam espaço físico na massa, conferindo-lhes um peso inferior, comparando-se com outros minerais utilizados em cerâmica. As porcentagens aplicadas para a produção dessa massa cerâmica variam em torno de 60% de materiais plásticos e 40% de materiais aplásticos. Os chamotes, fibras ou outras cargas entram na média de 10% do total, dependendo das características de textura e peso que se pretenda obter.

Depois, construí um arco em maiores dimensões, maciço, que decompus nos elementos clássicos (pedra angular e aduelas). Por motivos técnicos, relacionados à modelagem, queima e transporte, como já mencionei anteriormente. Pensava recompô-lo posteriormente na mesma forma semi-circular clássica, mas, ao fazer isso, percebi a possibilidade de deslocar os elementos entre si. Esta movimentação trazia outras formas visuais, que me inquietaram, por serem muito mais interessantes do que a simples recomposição do semicírculo, inserindo um elemento sensorial novo: a instabilidade (*foto 92*).

O arco é integrado por várias partes e ao manipular essas partes, não de maneira intensa, pois antes da queima são frágeis, visualizei possibilidades estimulantes, já que se antepunham à rigidez dos arcos clássicos. Um arco se compõe basicamente de um contorno que compreende um espaço, a passagem, o intervalo. Uma seção de círculo superposta a um retângulo ou quadrado. Mas se resumia a isso o arco com o qual eu queria dar andamento ao trabalho? Não. Vários arcos foram criados para se chegar ao arco escolhido para a construção em escala monumental, com diferenças formais quanto à configuração externa, à abertura, às dimensões. Quanto à configuração externa, primeiramente reproduzi vários elementos do arco (junções, raios, o semicírculo, pilares etc.) e os combinei entre si de várias formas,



92

criando diferentes arcos, que não se remetiam aos arcos clássicos já existentes. Para dar mais agilidade ao processo, comecei a substituir os encaixes cerâmicas por junções simples, por colagem, utilizando silicone, que dá maior flexibilidade às peças e maiores possibilidades construtivas (*fotos 93 e 94*). A questão era a espacialidade conquistada e a passagem, que se transformava num elemento de referência, de um lugar com arco.

Nesta experiência vivenciei o poder da pedra angular que, sozinha, estabiliza todo o conjunto. Ela permite que um arco maciço seja montado a seco, sem a ajuda de nenhuma argamassa ou silicone, totalmente sem encaixes. A única coisa que une os diferentes elementos é a compressão provocada pela pedra angular, que anula os diversos esforços atuantes, tornando o conjunto estático. Essa

experiência, riquíssima, não teve continuidade naquele momento.

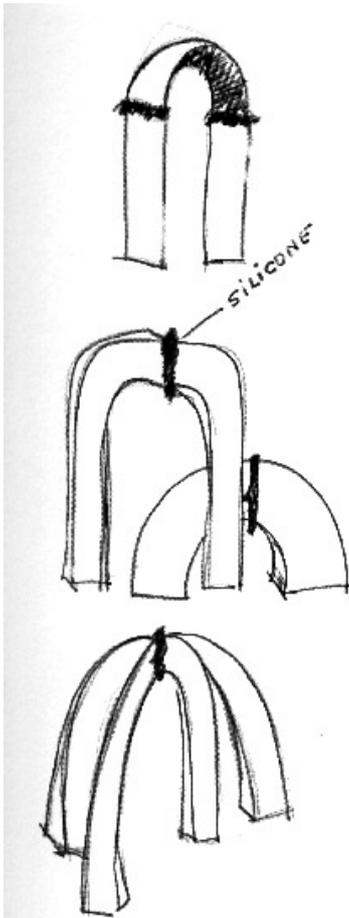
15. O LADO DE DENTRO

O arco pode ser um elemento que mais oculta que revela, como a porta que guarda o desconhecido, que evoca os mistérios do lado de dentro, que separa o claro do escuro. Em 1987, expus aquarelas no Paço das Artes e intitulei a mostra de “O Escuro do Lado de Dentro” (*fotos 95, 96 e 97*). Como se vê, nada é fortuito na criação do nosso trabalho. Bachelard se perguntava: “Como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo?”²² Mesmo o detalhe que passa despercebido ou se apresenta sem uma explicação palpável pode se vincular, em algum lugar do espaço e do tempo, a experiências e fatos. O lado de dentro também é a paisagem incógnita da mente humana, essa bússola desorientada que deveria estar sempre apontada para o norte, os valores positivos da humanidade - e quais seriam os valores positivos, pode-se indagar -, mas que muitas vezes aponta para qualquer lado.

No escuro do lado de dentro estão histórias que talvez nunca sejam reveladas, suposições fundadas ou infundadas, enigmas dos quais



93



não sabemos sequer a extensão, quanto mais as razões. Penso no filme “Passagem para a Índia”, de David Lean, inspirado em romance de E.M. Forster, sobre uma jovem inglesa que, nos anos 20, diz ter sido estuprada durante um passeio turístico numa caverna - o escuro do lado de dentro. Aconteceu? Não aconteceu? Nada fica claro, pois ao escuro da caverna se juntam o escuro da condição humana, seus anseios e medos, suas limitações e preconceitos. O estuprador, segundo a moça, seria um amigo, um jovem indiano, que nega tudo. Junto com a caverna, o lado de dentro, também é escuro o lado de fora, a Índia subjugada pela Inglaterra.

Buñuel em “O Anjo Exterminador mostra como é difícil se liberar do escuro do lado de dentro, dos elementos - a biografia emocional de cada um - que constituem uma psique ou uma situação existencial. Num suntuoso palácio, chega para criar um grupo de pessoas da alta burguesia mexicana. Reunidas num salão, elas percebem que não podem sair de lá, ainda que nada as impeça. Reclusas por horas que se transformam em dias, deixam o verniz social de lado para mostrar a verdadeira face, tornam-se egoístas e mesquinhas, degradam-se a olhos vistos, quase chegando ao sacrifício humano. De repente, como se nada tivesse acontecido, libertam-se do lado de dentro e logo, prevê-se, estarão novamente assumindo seus papéis sociais. Papéis que ignoram o escuro do lado de dentro.

Para Bachelard, o lado de dentro e o lado de fora não podem ser vistos como elementos que se opõem. “O exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide.

94

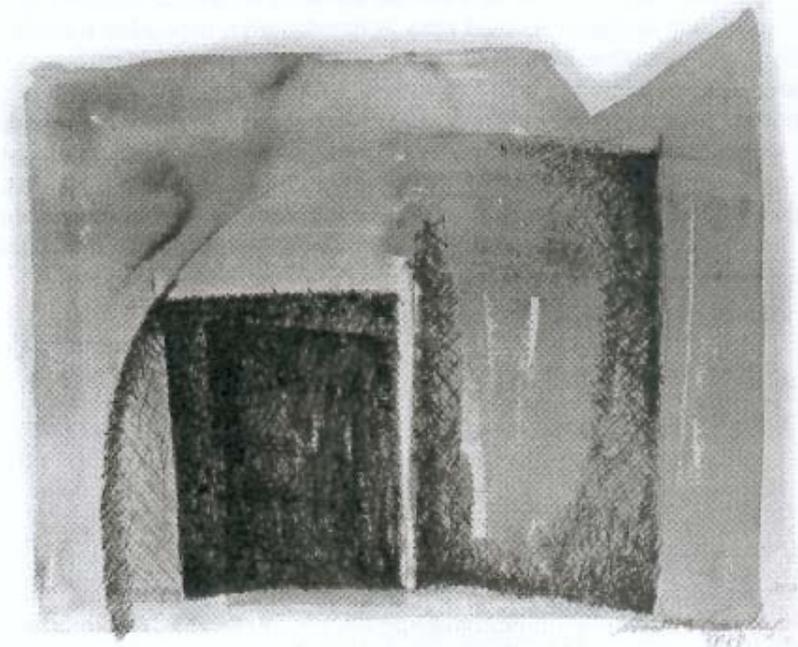
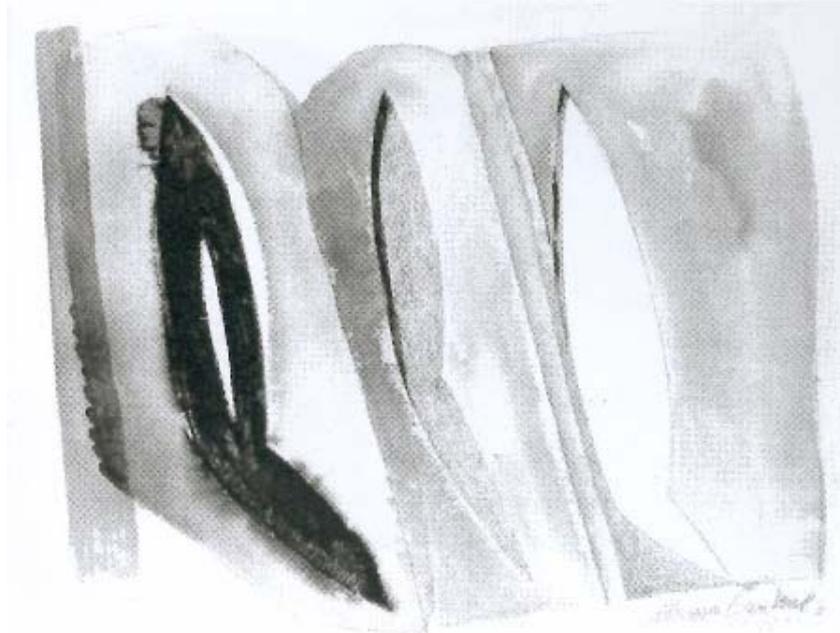


foto 95

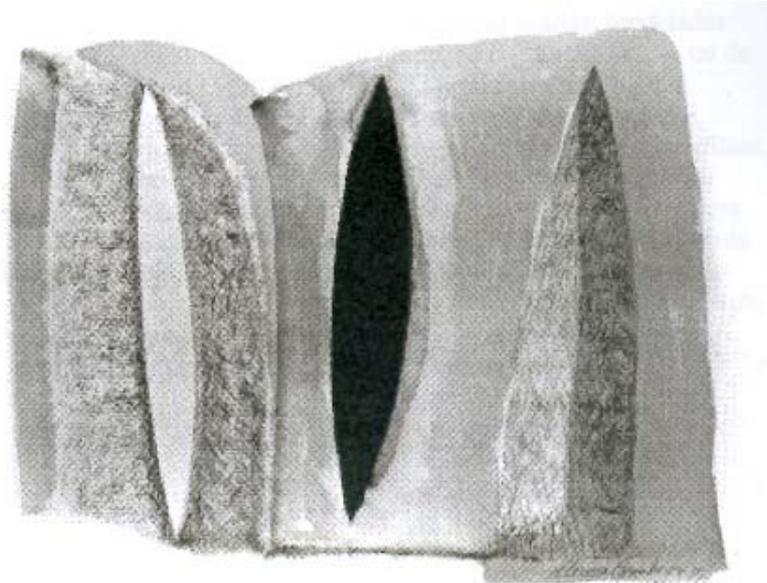


96

Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo.”²³ Igualmente, o aquém e o além, noções que também estão implícitas no arco como um elemento de referência espacial, diz Bachelard, repetem a dialética do interior e do exterior. “Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada. Muitas metafísicas exigiram uma cartografia.”²⁴

16. A DEFINIÇÃO

Como andamento do trabalho, desenvolvi uma pesquisa em diversas bibliotecas, nas quais tomei contato com novos arcos, passagens e intervalos, conscientizando-me de que o que mais me interessava era a questão espacial e temporal da passagem em si. Comecei a pensar como poderia transportar essa questão para o trabalho de ateliê, até descobrir que o arco com uma passagem perspectivada era o mais indicado.



97

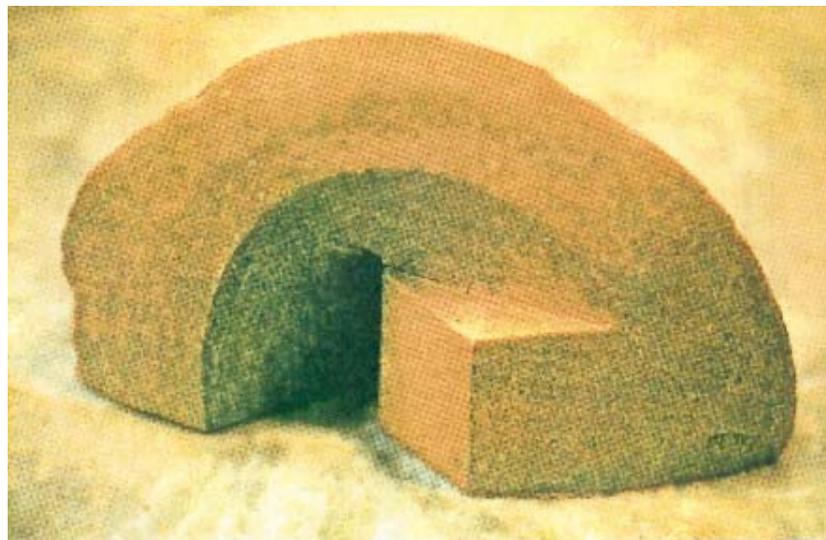
Em meio a essas reflexões, a produção de ateliê se desenvolveu. Modelei várias peças em pequena escala (fotos 98, 99, 100, 101, 102, 103 e 104), procurando soluções formais que tivessem uma ligação cada vez maior com a simbologia do arco, como a questão da passagem, do claro e do escuro. A pequena escala me proporcionou maior agilidade formal e pude trabalhar com diferentes acabamentos, enfatizando a matéria modelada.

As maquetes foram realizadas em diversas argilas, modeladas por diferentes meios - modelagem de bloco, de cordas, de placas ou de torno - e queimadas de várias maneiras. O arco escolhido para o trabalho final foi modelado com argila vermelha. Sobre a argila foi aplicada, quando a massa estava úmida, uma camada de *terra sigillata*, engobe que lhe deu um aspecto acetinado e sem porosidade, e uma interessante reflexão de luz - a queima se fez até 900°C em atmosfera oxidante. Uma das maquetes foi feita com argila contendo filito, polida com um objeto de plástico rígido e queimada a 1200°C em atmosfera redutora. Essa queima lhe proporcionou um aspecto pigmentado, devido

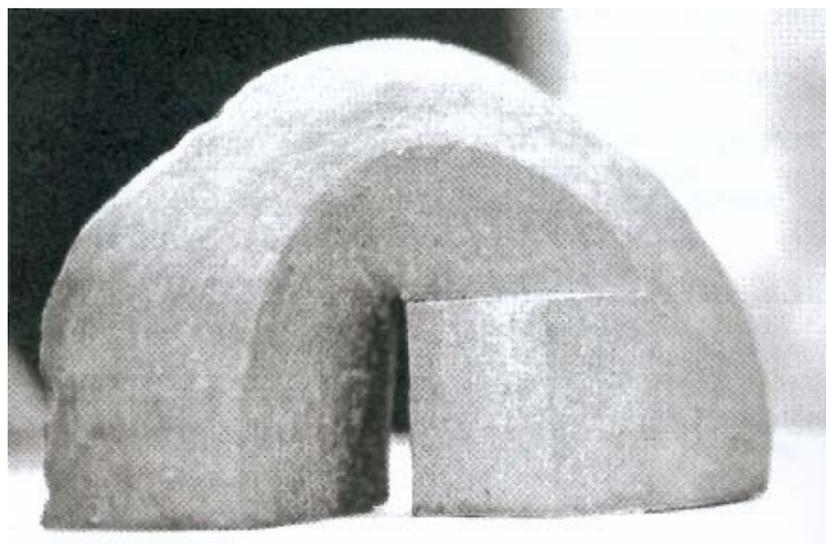
ao filito, e uma cor de terra tostada. Outra maquete foi feita com diversas massas e queimada a 1200°C em atmosfera redutora, o que lhe conferiu um aspecto de superfície contínua com diversas texturas e cores que vão do branco ao preto, passando pelas variações de cores terra.

17. *TERRA SIGILLATA*

Pasta líquida muito fina e defloculada, a *terra sigillata* é obtida pela suspensão de partículas de argila em grande quantidade de água. É usada como engobe, uma capa líquida que contém argila, fundente e geralmente corantes minerais, para revestir superfícies, mudando sua cor ou textura. Sua origem se perde nos tempos, mas foi na Grécia Antiga, em ânforas decoradas com cenas mitológicas ou de época, nas cores preto e vermelho, que teve sua mais requintada aplicação. Nas ânforas gregas, é a aplicação da *terra sigillata*, com sinterizações



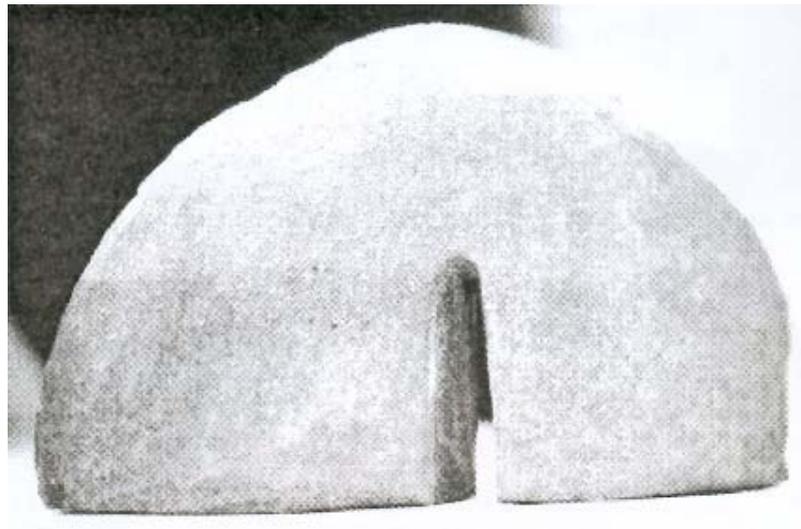
98



99

distintas e queimas redutoras e oxidantes, que garante sua textura e seu brilho acetinado. Além da Grécia, existem amostras exemplares dessa técnica, executadas em fornos dos mais diferentes tipos e com características estéticas próprias, provenientes de antigas civilizações da Ásia, África e América.

A preparação da *terra sigillata* obedece a etapas que podem variar de artista para artista. No meu caso, coloco num recipiente três litros de água e três punhados de argila seca moída, nas cores vermelha



100

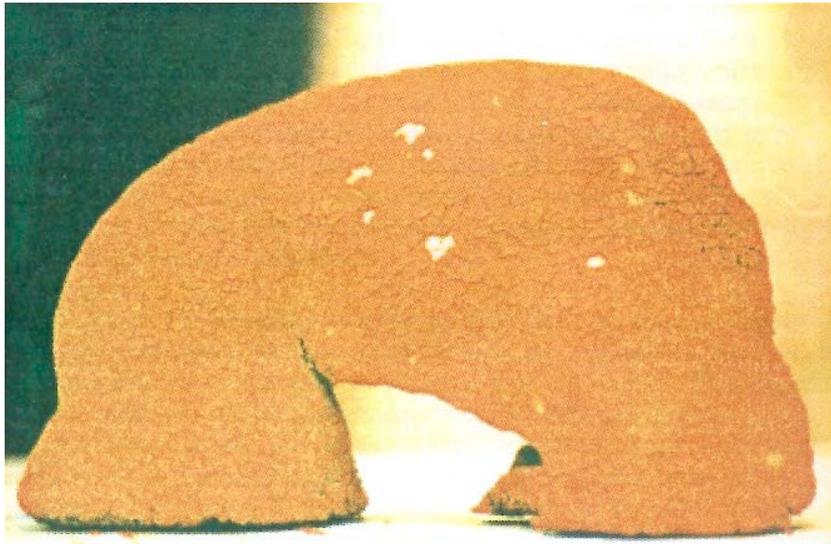


101

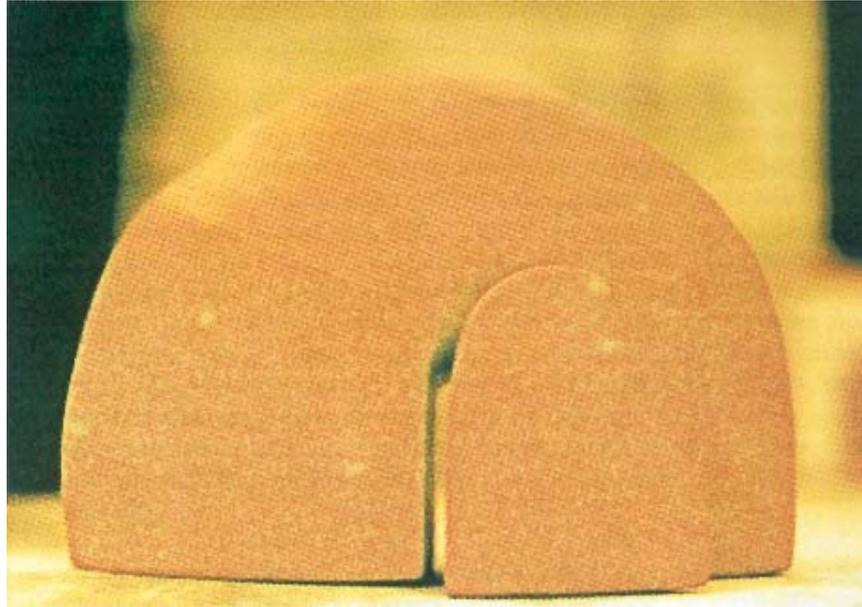
ou branca - na construção do arco monumental, será empregada argila vermelha. Tudo misturado, acrescento de 0,5 a 1% de silicato de sódio alcalino, um defloculante enérgico, e volto a misturar, deixando que a solução descanse por uma hora. Após esse tempo, despejo o material em suspensão, que virá a se transformar na *terra sigillata*, em outro recipiente. Tal resultado, que terá a densidade de uma barbotina, será obtido após uma secagem lenta e gradativa da solução na sombra. Não se recomenda a secagem na estufa ou no sol, pois o material sofre alterações.



102



103



104

Às vezes são necessários meses para que o material obtenha uma boa densidade. Por isso, recomenda-se que várias soluções, em períodos diferentes, estejam ao mesmo tempo em preparo. Prontas, são armazenadas em recipientes transparentes e vedados. Quando a superfície do trabalho estiver quase seca, procede-se à aplicação da *terra sigillata*, bem agitada, com pincéis macios ou esponjas, em movimentos enérgicos e contínuos. Quando seca, a superfície recebe uma polida suave, com tecido macio, processo que contribuirá para, após a queima, manter um discreto brilho acetinado. O brilho pode ser intensificado com o emprego de graxas e produtos oleosos, posteriormente polidos. É preciso tato na hora da aplicação da *terra sigillata*, bem como testes para se reconhecer a densidade ideal e a umidade adequada da superfície sobre a qual será aplicada.

18. ABERTURA ASSIMÉTRICA

O arco que melhor respondia às indagações visualizadas ao longo do estudo, a melhor resolução formal e aquele mais adequado ao trabalho final, em escala, tem uma curva de contorno próxima a um semicírculo, com raios de dimensões diferentes (*foto 105*). Visto de frente, sua base é o diâmetro do círculo deslocado para baixo, criando assim uma altura maior do que a medida do raio.

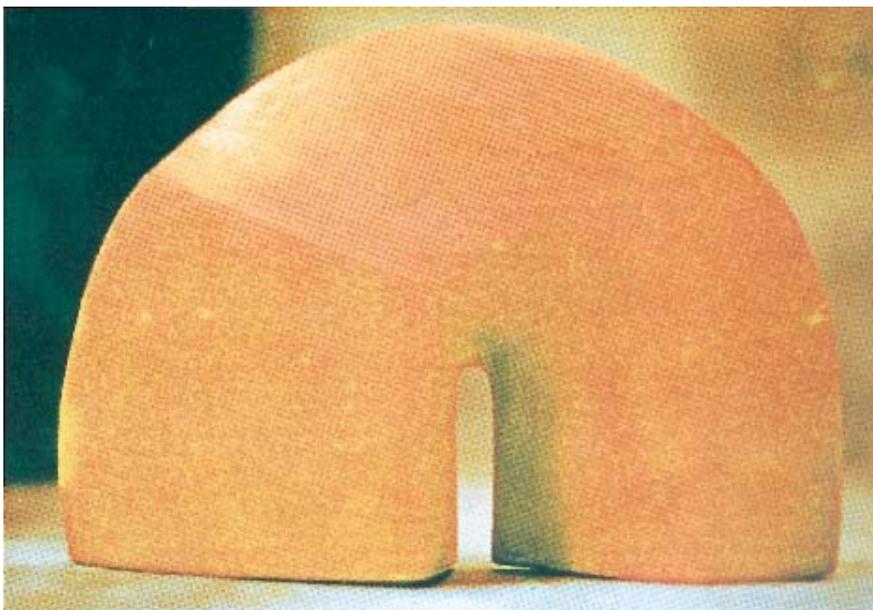
Numa projeção horizontal, o apoio é uma elipse interceptada por duas linhas colocadas em ângulo, que divergem a partir de um dos lados, o frontal posterior, para se distanciarem ao máximo quando chegam na parede frontal anterior. Uma das linhas fica perpendicular às paredes e a outra fica na diagonal, criando uma passagem em triângulo retângulo. A linha transversal é inclinada e cria um comprimento maior,

bem maior, do que a largura do arco. Estas duas linhas formam uma passagem que, tridimensionalizada como base de um arco, desenha um arco perspectivado, caracterizado pela assimetria. A entrada e a saída do arco são paralelas entre si, mas não têm as mesmas dimensões, nem o mesmo formato, e uma não está centralizada com a outra. Para quem passa pelo arco, o caminho está em diagonal, abrindo-se ou fechando-se cada vez mais de acordo com o ponto de partida. (*Detalhes na sequência A*)

O arco compreende um semicírculo compacto, com uma abertura central em forma de arco perspectivado. Na verdade, envolve três arcos, pois a abertura, por ser afunilada, tanto na largura quanto na altura, começa com um arco largo e se fecha num arco estreito. Só a massa, nada mais que a massa. Com exceção da abertura, sem a qual um arco não é um arco, ou ao menos não é um arco clássico, nenhum ornamento. Como a dar razão ao arquiteto austríaco Adolf Loos, um dos arautos do funcionalismo, que apregoava, irritado com o que lhe parecia exageros da art nouveau: “Quanto mais baixo é o nível do povo mais exuberante é a ornamentação. A aspiração da humanidade é, pelo contrário, descobrir a beleza nas formas, em vez de a fazer depender da ornamentação”²⁵.

Nas maquetes que realizei no ateliê, as aberturas eram variações de uma preocupação comum que implicavam a mesma situação psicológica: desenvolver o outro lado, a passagem. Eram aberturas que não desvendavam claramente o outro lado, mas queriam surpreender e provocar um estado de questionamento temporal e espacial.

A abertura que adotei para o trabalho final são muito importantes,



105



Sequência A – foto 1 e 2



Sequência A – foto 3 e 4

principalmente sob o ponto de vista simbólico. Ela forma um túnel assimétrico. De uma das frentes, vê-se uma abertura estreita e simétrica, que comporta um transeunte por vez. Do outro lado, vê-se uma abertura bem mais larga, que vai se estreitando de maneira irregular, formando uma passagem irregular em diagonal, a passagem do arco. Uma abertura que, de repente, poderá ser cancelada, já que a passagem do arco pode ser interrompida por um encaixe que a veda. O encaixe surgiu durante a modelagem, como uma possibilidade de ocultar a passagem sem, na verdade, ocultá-la, já que deixa à vista o contorno da abertura nas duas faces da escultura. Tornou-se um elemento lúdico na dimensão da maquete. Por problemas de ordem técnica, tais como a mobilidade do encaixe - como fechá-lo, como abri-lo, se não é exatamente uma porta? -, a peça não integrará o arco monumental.

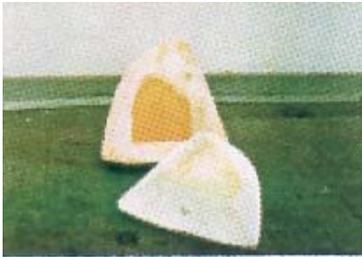
19. ESCALA MONUMENTAL

Uma escultura não ganha escala monumental por acaso. Há peças com centímetros de altura, e é bom que fiquem assim, se preenchem suas especificações e propósitos. E há esculturas que, ou por estarem previstas para o espaço público – uma escultura com centímetros de altura pode simplesmente se perder em vastos espaços e não se fazer “ouvir”- ou por serem carregadas de teor apologético ou cívico – certas obras grandiloquentes, que apelam ao sentido coletivo de uma comunidade -, podem a escala monumental. Entre outros fatores, Lugar com Arco pede tal escala porque se espera uma interação com o público, que seja uma reflexão ao alcance de qualquer pessoa, com todo o simbolismo, como a noção do intervalo, a questão do cheio e do vazio, do lado de dentro e do lado de fora, de que está carregado. Como se fosse uma esfinge a questionar o caminhante.

Enfim definido o arco que ganhará escala humana, tirei o molde para que possa ser reproduzido (*fotos 106 e 107*). A partir do múltiplo, nas medidas 15 cm de altura, 21 cm de base e 5 cm de largura, se fará a planta na escala final. O múltiplo favorece uma dimensão lúdica e demonstra total coerência com um processo que, no meu caso particular, marca as obras anteriores. Determinadas formas, alongadas, achatadas, decompostas, compostas, “descansam” por um período e voltam a operar, a ser utilizadas, mesmo de maneira inconsciente, proporcionando continuidade entre o que veio antes, o que está sendo feito e o que se segue. É como se fosse uma manifestação feita de obsessão e paixão. Um lastro que caracteriza e dá unidade ao trabalho, uma espécie de código genético.

Escolher um trabalho tendo por referência trabalhos já realizados é uma conduta profissional e pessoal que adoto. São tantas as ofertas que se apresentam. Como escolher entre elas? Escolhemos entre as que se mostram à frente e que passam a determinar os caminhos que serão trilhados. Mas há um risco implícito. Escolhidas, resultarão em escolhas adequadas ou inadequadas? Haveria um caminho a seguir que eliminasse o risco? Perguntas que surgem e que me faço continuamente. Como princípio, porém, parece ser um critério válido, pois um trabalho chama outro e, quando este é interrompido, deixa uma semente para a possível retomada a qualquer instante. Além do mais,

todo o trabalho está em desenvolvimento, toda a obra está em movimento.



Na seqüência, explorando a temática (*fotos 108, 109, 110 e 111*) no ateliê, em argila e barras de secção circular de metal, abordei sobretudo a questão da abertura do arco. A abertura é o elemento principal de um arco e, no meu trabalho, possui uma intensa carga simbólica. O arco monumental apresenta uma proposta de abertura perspectivada, mas constato que existem outras possibilidades de construção plástica, porém sempre atentas às minhas preocupações iniciais, tais como o deslocamento da abertura em perspectiva e a passagem transversal. Por outro lado, no momento da construção dos novos trabalhos, construídos por meio do processo de placas de argila, percebi também que era possível fugir ao contorno externo inicial.

De forma contrária, segundo a idéia de que a experimentação pode conduzir a novos caminhos e abrir novos espaços, enfatizei a questão do contorno do arco nas maquetes executadas com barras de secção circular de metal (*sequência B*). Nessas peças, preocupei-me principalmente com a linha-limite, o contorno, do arco escolhido para ser construído na escala humana. Era como se o projeto arquitetônico do arco saísse do papel e ganhasse tridimensionalidade. Nessas maquetes, inteiramente vazadas, só a linha que se desloca no espaço, em várias direções, dá forma e sugere volume.

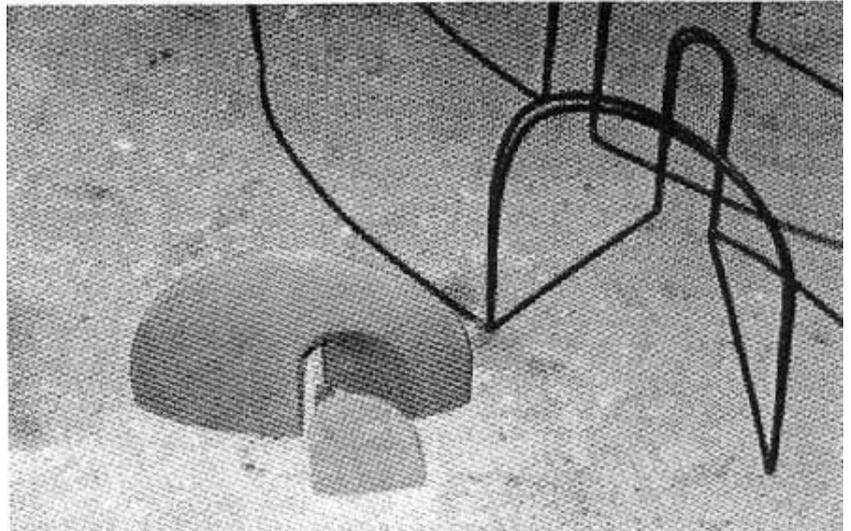
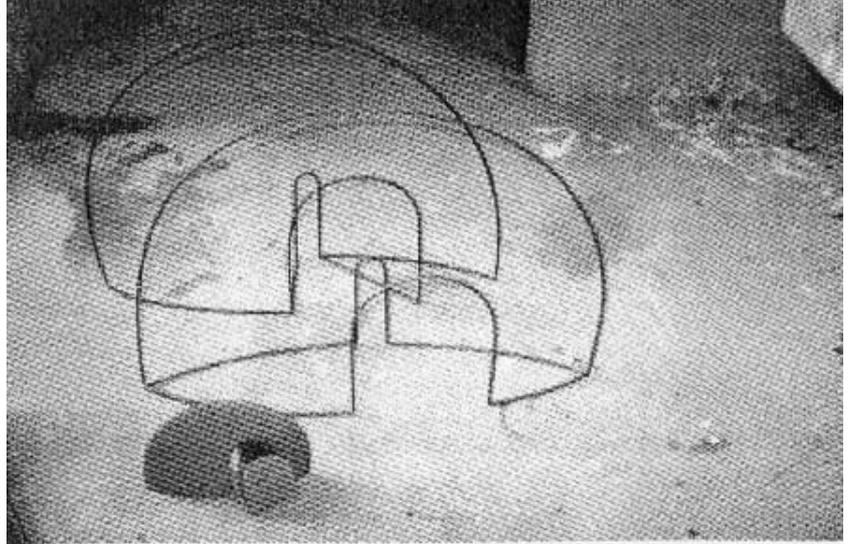
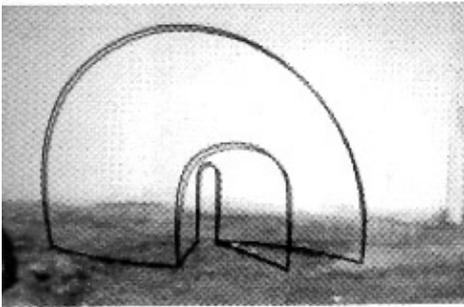
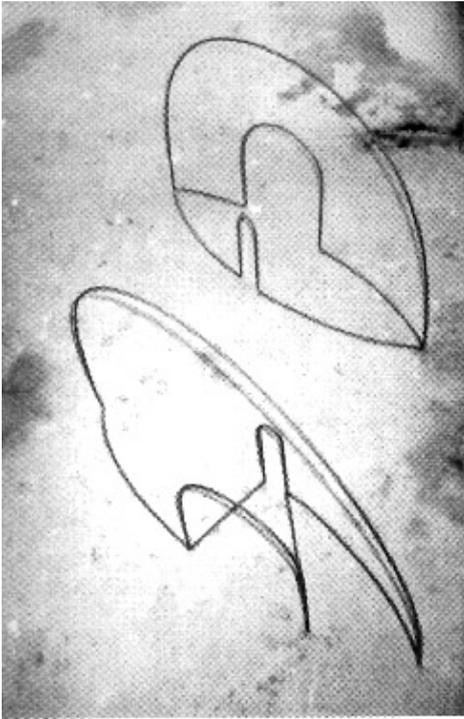
Nas peças em metal, o volume é sugerido sobretudo pela base, duas elipses que se entrecortam e que, projetadas verticalmente, se encontram numa curva maior, uma secção de círculo, o arco. Além da questão do volume, surge a da transparência, linhas que se confundem e geram mais tramas espaciais, conforme a posição do espectador em relação à obra. Surge ainda, de modo diferente ao do arco em cerâmica, a questão do cheio e do vazio. No arco em cerâmica, a oposição cheio/vazio se dá pela própria natureza do arco, massa que delimita um espaço. No arco em metal, vazio cria-se um diálogo com o arco em cerâmica, cheio. As peças em metal, diagramas que ganharam tridimensionalidade, mostram a essência do arco.

Prova de que a arte é resultado que conduz a outros resultados, tais trabalhos podem estar na origem de novos trabalhos. Prova do que podem os “jogos” de ateliê.

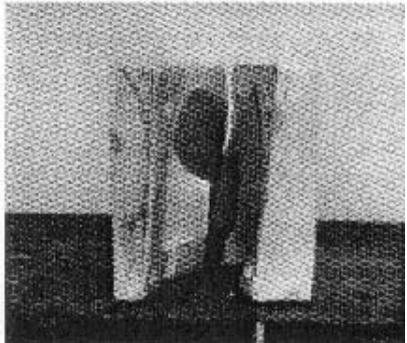
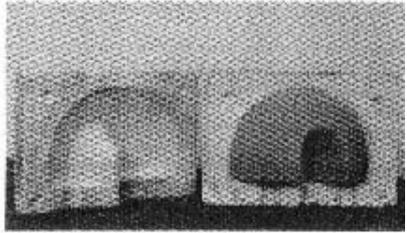
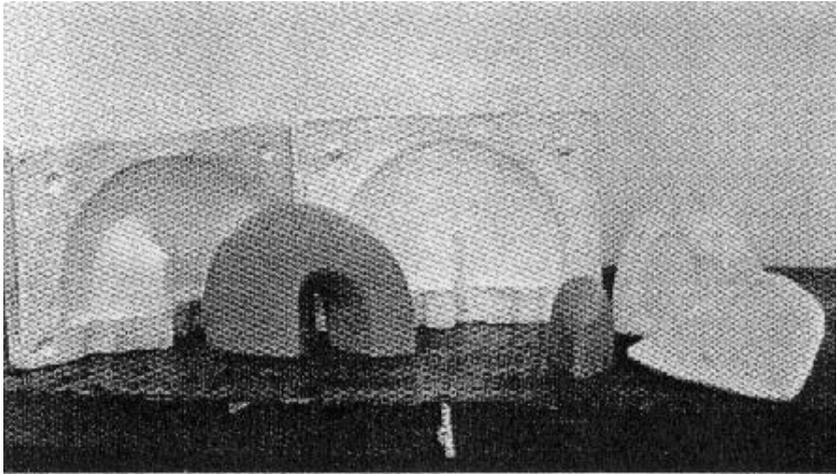
106

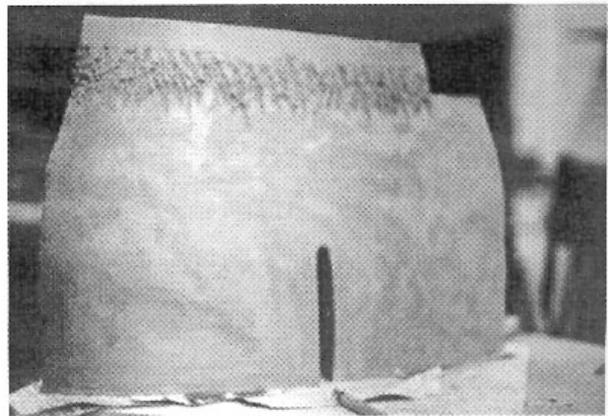
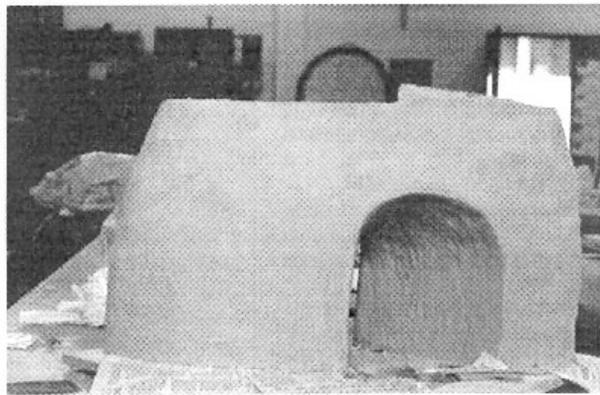
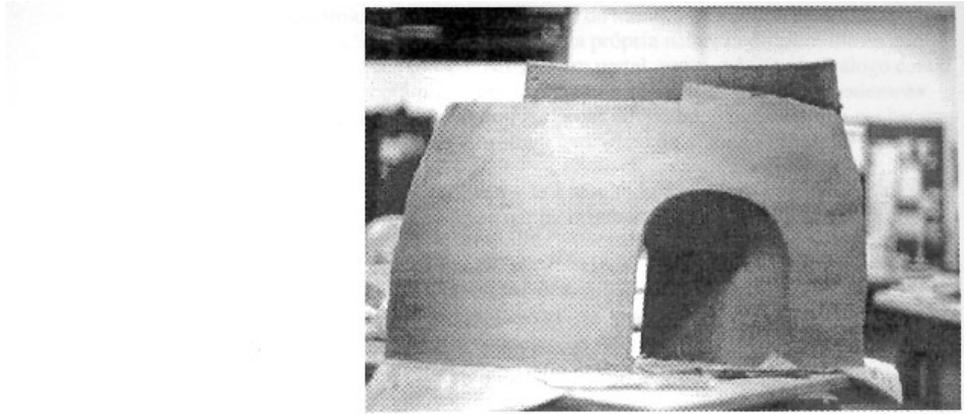
20. AQUI E ALI

O arco é um elemento de referência espacial, como outro fator distintivo no ambiente. Como uma árvore em plena paisagem de concreto, uma casa azul cercada pelo casario cinzento ou uma rua de terra em meio a vias asfaltadas, o arco é um ponto diferencial e, como tal, um sinal que colabora para o funcionamento da vida social. É possível marcar um encontro nos arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, mas é impossível tentar achar quem quer que seja num bar igual a tantos, com seu



Sequência B- fotos 1, 2, 3, 4 e 5





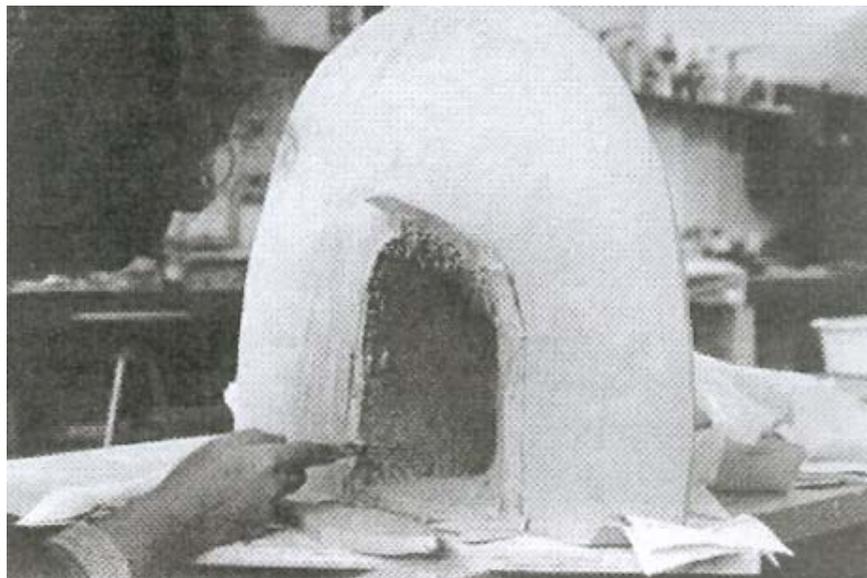
108

balcão e suas mesas. O arco é, o bar está. Alguém combina ver alguém às 10 horas no arco. Alguém topa com alguém no arco. Alguém vê um acidente no arco. Alguém comunica que a festa vai ser no arco...

Mas alguém pode se referir a um ponto que fica além do arco, estabelecendo a dialética do *aqui* e do *aí* a que se refere Bachelard. O arco passa a dividir o espaço em antes e depois, é um elemento, como uma estação, um museu ou uma ponte, de orientação urbana. Alguém diz a alguém que a avenida fica depois do arco. Alguém justifica seu atraso a alguém por morar antes do arco. Alguém critica alguém por instalar tal coisa logo depois do arco. O arco quase acaba por assumir um juízo de valor. Pode ser bom ou mau morar perto do arco. Segundo Bachelard, “queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades”²⁶.

21. CAMINHO DO CAMINHANTE

Um arco implica a idéia de um caminho que o cruza. É uma estrutura para ser atravessada, a abertura que permite ultrapassar a massa compacta. Nesse sentido, um arco também fala do caminho que o atravessa e acaba por homenagear a trilha, como lembrei ao evocá-lo, em livre associação, com o caminho feito naturalmente pelo caminhante. É o caminhar que faz seu próprio caminho, como disse o poeta chileno Pablo Neruda, encurtando as vias principais, projetadas pela razão, sob o comando de um sentido de ordem social. Mas o



109

homem segue razões de outra ordem para riscar os descampados e ultrapassar as matas, rasgar os gramados e transgredir os jardins. Mais que ferir o ambiente, numa atitude consciente e daninha, ele atende às exigências de seu sentido de orientação e, o mais das vezes, quer realizar a premissa que diz ser a reta a menor distância entre dois pontos. O homem encurta o caminho, ou pensa encurtar o caminho, para atingir o que deseja.

Uma antiga estrada romana, a via Emília, saía de Rimini, no mar Adriático, e chegava a Roma, quase no mar Tirreno. Hoje, 2 mil anos depois, com todos os avanços da engenharia e maiores conhecimentos da topografia, o trajeto da via Emília continua praticamente o mesmo. Por sinal, um arco, o arco de Augusto (*foto 112*), datado de 27 a.C. e um dos mais antigos arcos romanos conhecidos, assinala uma das extremidades da estrada, em Rimini. Isso talvez signifique que a via Emília seja uma espécie de “caminho do caminhante”, o caminho eleito por aqueles que trafegam, o caminho adotado pelos séculos.

O “caminho do caminhante” é o traçado que não se atém a fatores como conveniência ou estética, surge na contramão, na diagonal, como se o homem fizesse questão de que prevalecesse a sua vontade individual, como se dissesse: “É por aqui! Por que não?” É uma questão de autodeterminação e tanto fala da liberdade de ir e vir quanto da liberdade de expressão. Caminhos espontâneos que às vezes negam caminhos “oficiais” e podem até mesmo, mais um sinal de que existem lógicas e lógicas, riscar a terra paralelamente aos caminhos “oficiais”. Um caminho de terra e um caminho de cimento correndo lado a lado no





111

gramado, incomunicáveis, negando-se e, paradoxalmente, complementando-se. As duas faces de uma solução.

22. LUGAR DO ARCO

Definido o modelo do arco monumental, surgiu o problema de onde colocá-lo. Vali-me novamente da livre associação e anotei que colocaria o arco...

- ... numa pastagem
- ... num campo
- ... numa montanha
- ... na beira do mar
- ... num mirante da montanha
- ... na beira de um lago
- ... nas dunas
- ... no jardim
- ... na praça
- ... no caminho
- ... no caminho traçado na mesa
- ... no caminho espontaneamente traçado
- ... no caminho feito pelo criador
- ... no caminho do caminhante
- ... sobre o caminho do caminhante
- ... homenageando o caminho do caminhante

Lugar com Arco fará seu próprio caminho. É fácil entender a



112

lógica: o arco deverá ser construído num espaço verde sem caminhos pré-existentes e, em princípio, nenhuma trilha se aproximará da estrutura ou mesmo cruzará sua abertura. Construído, será procurado pelas pessoas, que normalmente se aproximam de fatores desconhecidos, como para romper o distanciamento e estabelecer algum nível de proximidade. Ao se aproximar, pisando o gramado, as pessoas rasgarão o verde e farão o caminho. O caminho não estava lá. Foi feito pela existência do arco, por sua concretude.

Lembro-me de um exercício virtual que trazia à tona a questão da passagem. Ao vislumbrar o campus da Universidade de São Paulo para me “apoderar” de um espaço para fazer uma interferência urbana, o pensamento vai para o bosque, área destinada aos esportes e ao lazer. Na pista de *cooper*, de aproximadamente três quilômetros de extensão, encontra-se um caminho. É uma pista contínua, própria para andar e correr, mas que a cada intervalo oferece uma possibilidade de parada. À esquerda, numa espécie de bolsão, estão dispostos aparelhos para outros tipos de movimentos. Escadas verticais e horizontalizadas, argolas suspensas, bancos etc. O ato de caminhar se realiza por esse caminho delimitado e de tempo em tempo há a solicitação para parar. Por que não criar uma solicitação visual que transforme a parada numa espécie de exercício? Bastaria criar motivações psicológicas para que o caminhante parasse, por meio de faixas de cor e de um material distinto.

Penso num caminho contínuo no qual, de espaço em espaço, é marcada a descontinuidade do piso por meio de faixas coloridas e materiais como o cascalho. A caminhada não é interrompida, mas se criam sensações e até sons, diferentes, estimulantes. Num determinado momento, as faixas se verticalizariam e formariam uma parede que interromperia o caminho. De imediato, surgiria um rasgo central e perpendicular ao chão, como se fosse a passagem de um arco, permitindo novamente a caminhada. Apenas um exercício de imaginação, nada mais que uma cena virtual, mas um aval importante para tornar concreto o projeto do arco. É como se a cena vislumbrada fosse uma espécie de sinal verde para que eu prosseguisse o trabalho.

23. DA CONSTRUÇÃO

O arco monumental terá como matéria-prima a argamassa armada. É um material que, depois de curado, quando o aço, a areia e o cimento formam uma única liga, funciona como uma pedra. Mas, embora uma pedra resista ao peso, à compressão, não resiste a reforços de flexão. É por essa razão que nas construções antigas os vãos eram pequenos em relação ao tamanho da planta e que os templos gregos eram repletos de colunas, reduzindo bastante o espaço de circulação das pessoas. Aliás, foi o desenvolvimento dos arcos pelos engenheiros romanos que veio permitir a ampliação do vão entre uma coluna e outra, permitindo ainda a criação de estruturas independentes e originais.

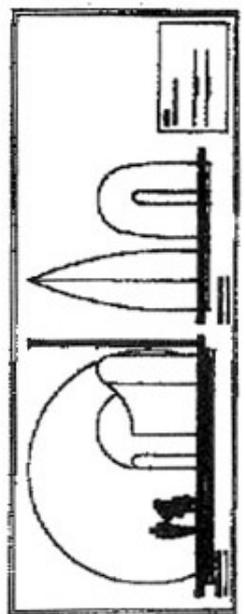
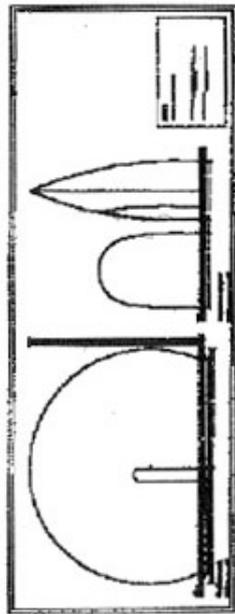
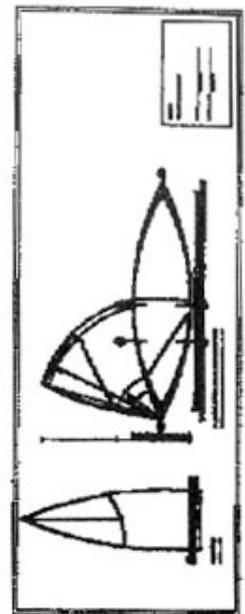
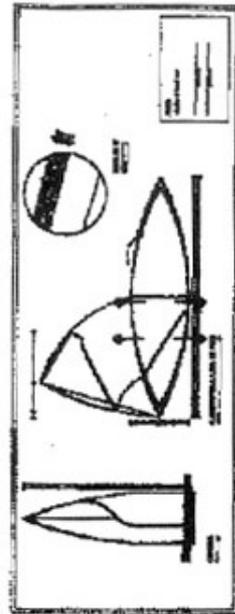
A argamassa armada é um material constituído por argamassa de

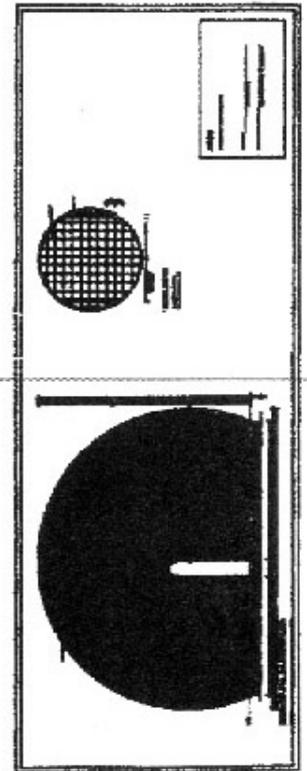
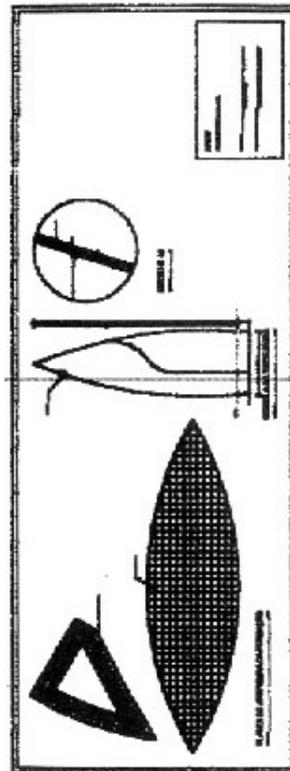
cimento, areia e fios de aço de pequeno diâmetro e pouco espaçados. É um material de grande versatilidade, daí sua escolha, intermediário entre o ferro-cimento e o concreto armado - com melhores condições de elasticidade, deformação de alongamento e fissuração. Ao patentear o ferro-cimento, em 1848, na França, Joseph Louis Lambot o definiu como um “substituto da madeira de construção”, descrevendo-o como um “conjunto de arames e barras metálicas ligados com cimento hidráulico, de tal maneira a formar vigas e pranchas de qualquer tamanho”. A partir de 1930, nos trabalhos de Pier Luigi Nervi, um dos autores do projeto do palácio da Unesco, em Paris, o ferro-cimento se desenvolveu muito. No Brasil, sofreu algumas modificações e passou a ser designado “argamassa armada”.

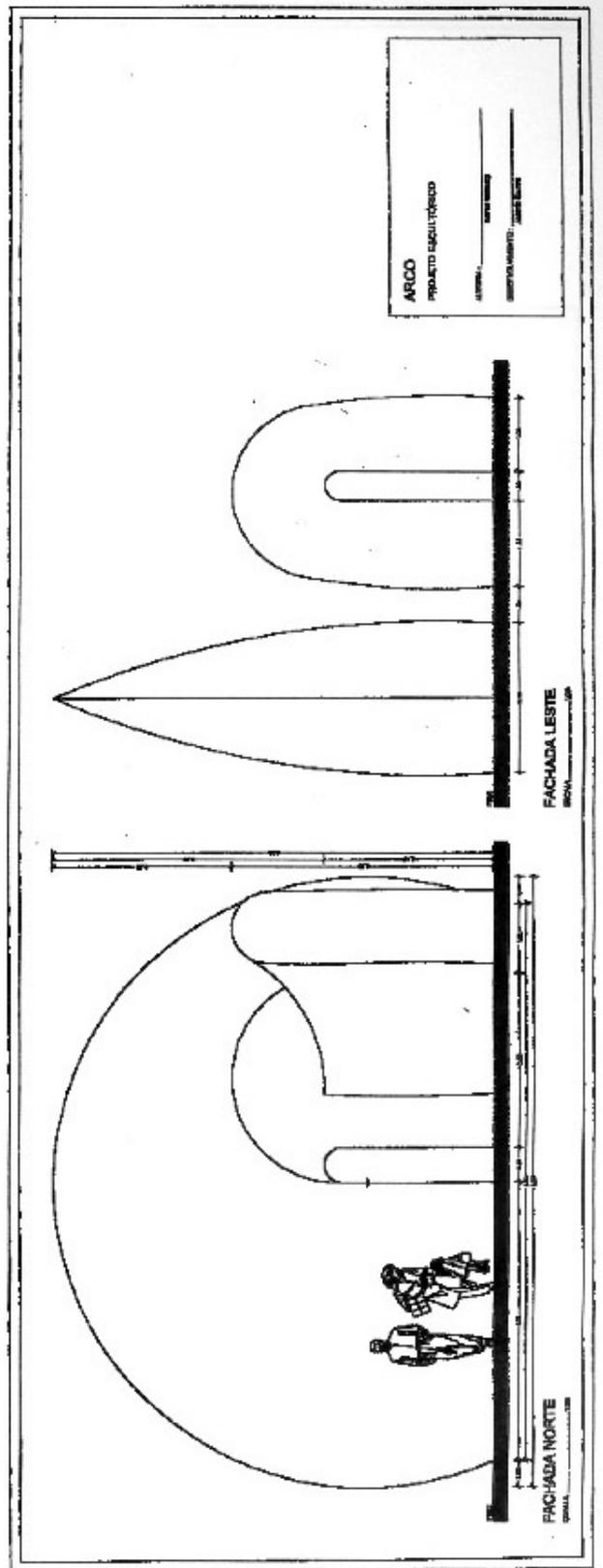
As etapas da construção do arco monumental, que deverá ser construído para o momento da defesa, desde que tenha o suporte financeiro necessário, deverá ser erguido no campus da Universidade de São Paulo, no corredor verde localizado entre a Escola de Comunicações e Artes (ECA), à esquerda, e o Banco do Estado de São Paulo (Banespa), à direita, envolvem o projeto - escultórico, estrutural e executivo - e a construção propriamente dita - forma e cimbramento, armadura, argamassagem e cura, desmoldagem e acabamento. O projeto é a idéia desenvolvida mentalmente e representada verbal, gráfica e espacialmente, por meio de uma maquete ou de um modelo reduzido - a abertura do modelo reduzido, que, em escala, deve tornar possível a passagem de uma pessoa, dimensionou todo o arco monumental.

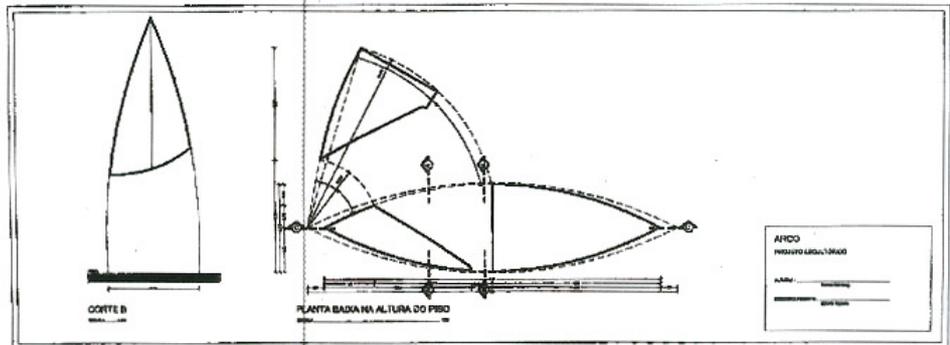
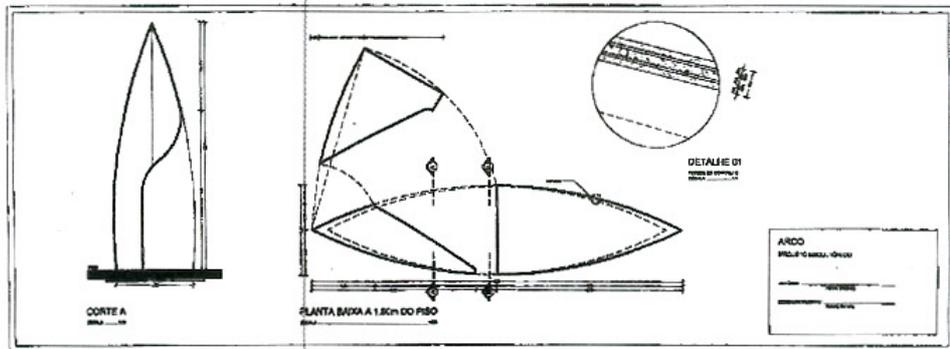
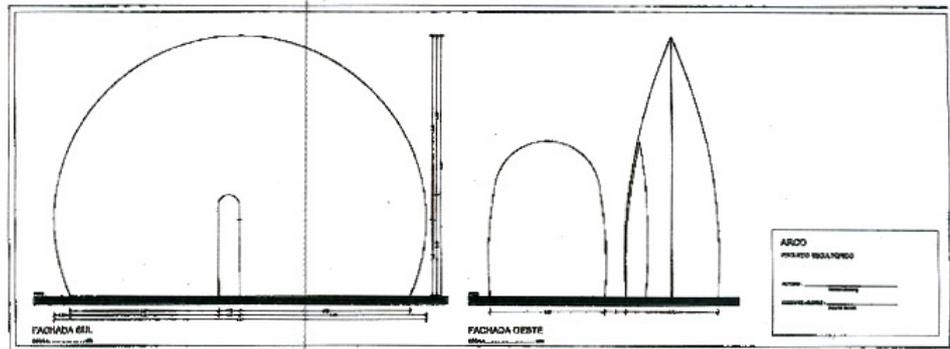
O projeto escultórico fornece as dimensões reais do arco monumental e é representado graficamente em escala, relacionando-se as medidas do desenho às da obra a ser construída. No projeto escultórico, utilizam-se planta de locação, plantas baixas, cortes transversais e longitudinais e elevações. (Sequencia C) O projeto estrutural, composto dos mesmos desenhos do projeto escultórico, antecipa a concepção dos materiais e sua disposição, dando sustentação ao arco monumental. Já o projeto executivo descreve as etapas a serem seguidas para a construção, conciliando a fidelidade à idéia original e as normas técnicas em vigor. Está previsto um tapume - 4,40 metros de largura, 11 metros de comprimento, 4,40 metros de altura - para envolver a escultura e, no alto, uma cobertura de plástico transparente, protegendo-a da chuva e permitindo que passem os raios do sol.

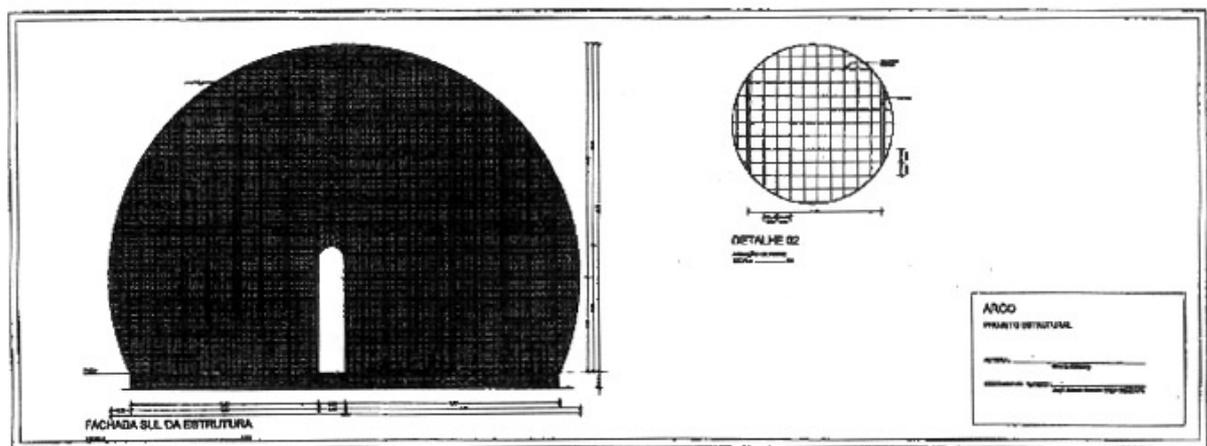
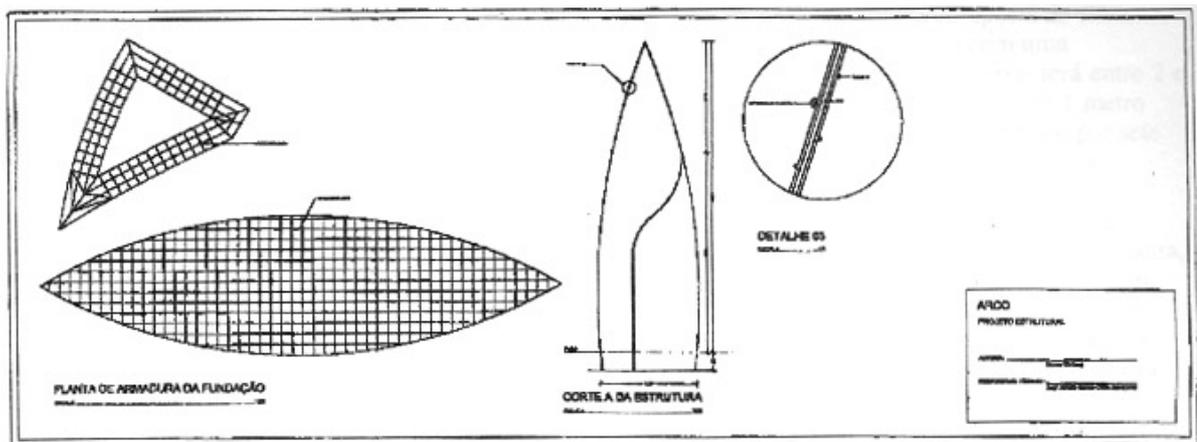
Na construção, materializa-se o arco. Anteparos e gabaritos de compensados de madeira darão a forma, enquanto o cimbramento, composto de escoras de madeira, proporcionará a sustentação das cascas-paredes pelo período em que a argamassa se solidifica. A armadura terá procedimentos diversos para as fundações e as cascas. Nas fundações, dentro de sapata corrida de 0,04 metro x 0,62 metro, terá quatro vergalhões de aço CA-60 com diâmetro de 8 milímetros dispostos longitudinalmente e arames de aço CA-60 com diâmetro de 5 milímetros e comprimento de 0,60 metro dispostos transversalmente a cada 0,20 metro, sobre uma tela EQ-98 de 0,60 metro e com o











comprimento das cascas-paredes. Nelas, serão empregados dois tipos de armadura: a de sustentação ou esqueleto, vergalhões de aço CA-60 com diâmetro de 8 milímetros dispostos horizontal e verticalmente a cada 0,50 metro, e a difusa ou muscular, com tela EQ-98 por fora e por dentro dos vergalhões.

Envolvendo a armadura, uma argamassa composta de cimento, areia e água, no traço de 1 : 2 : 0,45, será aplicada com uma argamassadeira vibratória. A espessura da casca-parede terá entre 2 e 3 centímetros. Após a argamassagem, trechos de cerca de 1 metro quadrado serão cobertos com tecidos umedecidos, mantidos por sete dias, enquanto se dá a cura inicial, evitando-se a fissuração por retração. A cura completa será admitida após o 28º dia. Já a desmoldagem será realizada sete dias após a argamassagem das cascas-paredes, reescoradas a cada metro com pontaletes de madeira, até o 28º dia da argamassagem. Sete dias depois da argamassagem, com lixa para ferro nº 80, são removidos os grãos de areia maiores e, com um aspirador, retirada o pó da lixação.

24. AO AR LIVRE

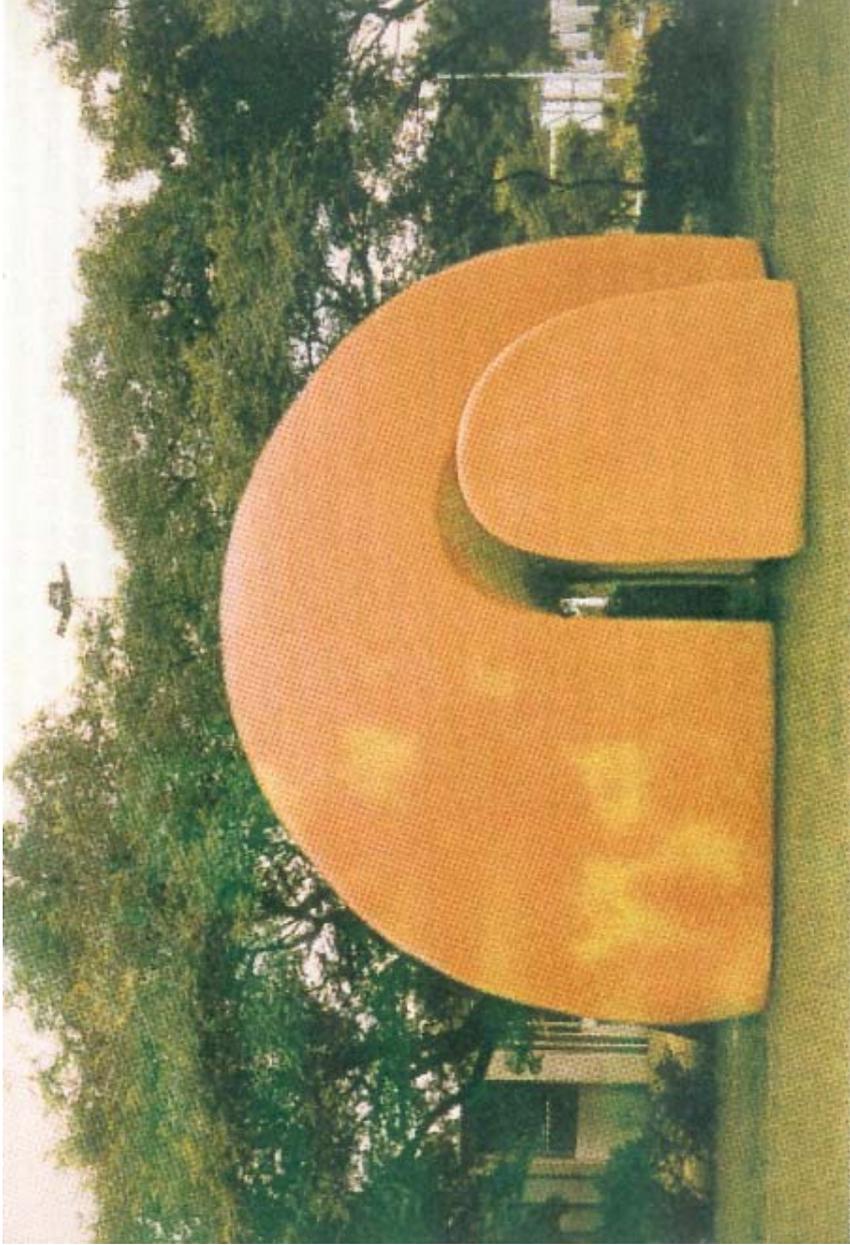
A colocação da escultura no espaço público é objeto de vasta bibliografia. Quando a arte vai à praça, além dos aspectos estéticos-formais simbólicos, destacam-se também os aspectos arte-comunicação que eventualmente comunicam ao público o próprio fazer artístico. Na praça, a arte reforça valores e vínculos, lembra fatos, destaca feitos. Enfim, ressalta Maria Cecília França Lourenço, pode atuar como um elemento de identidade local e revelar o espírito de um grupo social. “O fenômeno da arte tem acompanhado a transformação urbana desde os primórdios e torna-se difícil viajar pelo país ou pelo mundo sem encontrar uma certa intenção harmonizadora, característica da arte, a presidir a construtividade dos edifícios, a solução das formas fixadas nas paredes ou nos singelos bustos das praças. Funcionam como uma identidade local, uma espécie de passado comum memorável, de forma a unir os conterrâneos...”²⁷

Ao levar a escultura à praça, para se obter um resultado tanto quanto possível fiel ao que se planeja é preciso pensar a maquete segundo as dimensões que assumirá, e não segundo suas dimensões reais. A escala é uma unidade de relação, uma ferramenta que permite refletir sobre o que se vai fazer sem necessariamente fazê-lo. Uma maquete antecipa questões estéticas e funcionais, favorecendo a





114



115

construção. Da mesma forma, a maquete escolhida para o arco monumental permitiu a visualização em escala da obra definitiva e impôs a ordem de grandeza que resistará ao confronto com o meio, para que a obra se faça presente na paisagem e se torne significativa.

A maquete permite um domínio que a obra em tamanho natural não permite. No estado de maquete é possível vê-la de todos os ângulos, sob todas as luzes, mudar o enfoque e exercer o direito ao *pentimento* (arrependimento), quando o artista reavalia e altera o que está fazendo. Na obra em tamanho natural, muitas vezes um complexo trabalho de engenharia que envolve uma equipe, bem menos. Então, só cabe a execução de um projeto minucioso, que desce a detalhes como a disposição e a quantidade de ferros dispostos numa determinada área da escultura. Por meio da maquete, complementada por uma maquete do entorno, é possível também estabelecer de antemão o tipo de relação que se estabelecerá entre o monumento e o local no qual será instalado. A maquete evita, mas não completamente, que o fator surpresa se manifeste.

O arco monumental (*foto 113*) terá 9 metros de comprimento, 6,20 metros de altura, 2,16 metros de largura. A abertura larga terá 3 metros de largura e 3,70 metros de altura, enquanto a abertura estreita terá 0,50 metro de largura e 2,40 metros de altura. A área total será de 48,21 metros quadrados. São essas medidas que impedem que seja feita, como a maquete, em material cerâmico. Caso utilizasse material cerâmico, a obra deveria ser totalmente reestudada, criando-se novas estratégias para a sua execução monumental. Sobre a passagem de uma maquete em cerâmica para uma obra em escala feita de argamassa armada, nenhum problema. O projeto deve escolher o meio mais adequado. É comum que utilizemos outros materiais - argila, cera, madeira - para conceber as obras que, depois, faremos em escala. Uso a argila para a modelagem, tanto para trabalhos finais quanto para maquetes ou protótipos, que poderão ser modelados ou fundidos em outros materiais.

Da maquete à obra propriamente dita, não é só a escala que muda. Muda também a postura em relação à obra, não mais sacralizada como nas galerias e museus, protegida por cordas ou envolta em redomas. No museu, mais que uma obra de arte, a obra é uma imagem do sagrado, daquilo que não se pode tocar. Aí se apresenta em toda a inteireza a questão da aura, condição etérea que mais separa que agrega, que faz com que automaticamente gostemos de uma obra menos empenhada de Rodin, ou qualquer artista consagrado - isto é, tornado sagrado -, e que vacilemos em apreciar como se deve uma obra de qualidades de um artista menos conhecido.

No caminho, na praça, na rua, a obra está sujeita, literalmente, ao sol e à chuva. Não mais as preocupações museológicas e sim a sujeição aos fatores climáticos, à interferência das pessoas e dos percalços da vida urbana, com a poluição dessacralizante e os vândalos com seus sprays. Para o público, o fato de a obra estar ali, não como uma pedra no meio do caminho, mas como uma pedra tirada do caminho, possibilita

um diálogo enriquecedor e, muitas vezes, provocador. Fora dos espaços que a sacralizam, ainda assim a obra não perde sua sacralidade, já que pode ser um fator de percepção. Bachelard se refere ao devaneio poético que frui não somente de si próprio, “mas que prepara gozos poéticos para outras almas”²⁷.

No plano social, então, a obra chega a um público que não tem acesso à arte. Não exatamente por questões econômicas, já que muitos museus são gratuitos. Mas por questões de ordem social, devido ao afastamento que a cultura de elite promove, ao intimidação inerente ao aparato museológico, ao sentimento de inferioridade provocado pela baixa escolaridade. Ao ar livre, a escultura pode chegar a todas as classes, assume uma postura mais comunitária e portanto mais humana. É na praça que o povo manifesta suas preferências, acarinha o patrimônio cultural - chama o monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, de “deixa-que-eu-empurro” - e dialoga com o que vê. A praça é do povo. A escultura da praça, também. No século passado, o designer inglês William Morris defendia: “Não quero arte só para alguns, tal como não quero educação ou liberdade só para alguns (...) Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?”²⁸

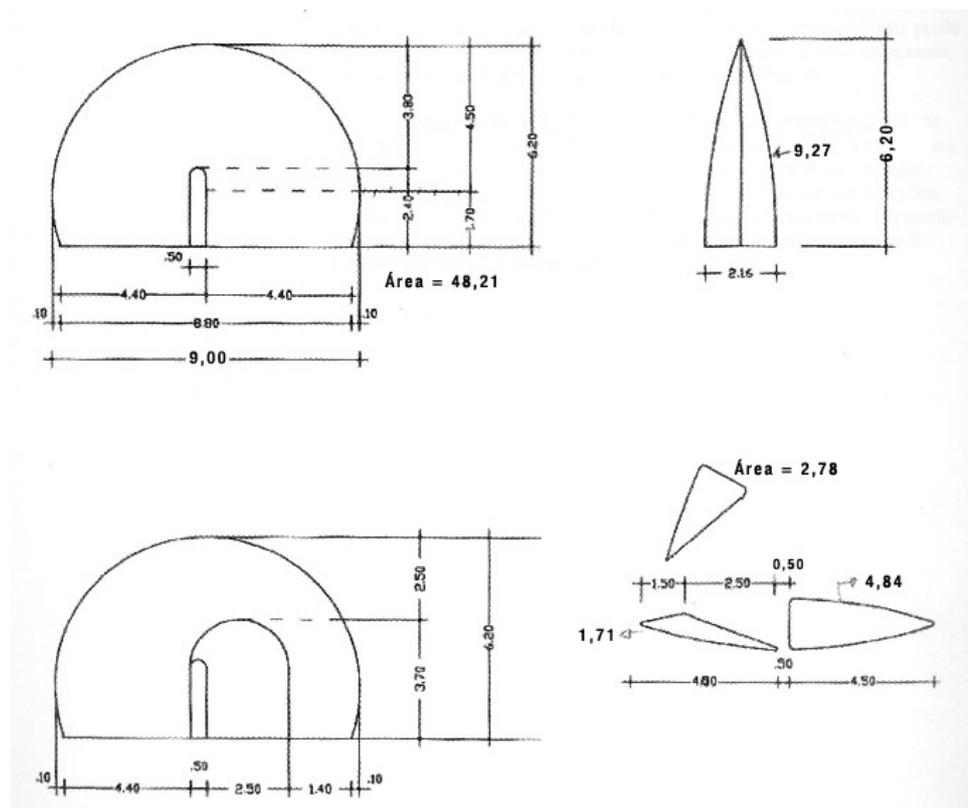
Há quem alegue que é na praça que se dá justamente o contrário, que o povo inculto não só se mostra indiferente à obra como a agride, coloca uma bomba no monumento a Federico García Lorca, de Flávio de Carvalho, ou rouba uma espada ao monumento do Ipiranga, de Ettore Ximenes, ambos em São Paulo. Pode ser, mas dilapidar e roubar não é prerrogativa popular, como se constata com o estado do patrimônio colonial, que vai diretamente das igrejinhas barrocas para os antiquariatos. Depois, como se vê em esculturas como a fonte de Trevi, em Roma, a ação humana pouco significa em confronto com a poluição ambiental. O conjunto de Niccolò Salvi sofre com a poluição, que enegrece as figuras e danifica o mármore, mas pouco sofreu com a interferência direta do homem em mais de dois séculos e meio de exposição ao ar livre. É preciso esclarecer o povo, dar-lhe instrumentos para que usufrua a arte.

Ao sair do interior para o exterior, do espaço contido para o espaço cósmico, da luz artificial do ateliê para a luz natural do sol, um arco cumpre sua vocação. Os arcos existem para unir, são manifestações de um sentido coletivo, social. O arquiteto Walter Gropius dizia: “A melhor luz artificial possível, tentando fazer sobressair todas as vantagens de um objeto exposto, é, contudo, estática, e não muda. A luz natural, à proporção que muda continuamente, é viva e dinâmica. A ocorrência passageira causada pela mudança de luz é justo o que precisamos, pois cada objeto, visto no contraste da luz do dia que se modifica, dá uma impressão diferente a cada vez.”²⁹ É à sombra e à luz natural que a obra se revela por inteiro, amadurece, cria vínculos com o cenário em que está plantada.

O arco é um tema que se desenvolve por meio da cerâmica, material resultante da união dos quatro elementos da ciência antiga, os quatro elementos que constituem a natureza. É a terra aglutinada pela

água, pelo ar e pelo fogo, que se incumbe de consolidar o composto. A terra argilosa, o visgo, em princípio incontrolável, transforma-se em cerâmica pela persistência de quem a faz. Como destaca Bachelard, ao tratar da viscosidade, aproximando-a da imaginação, o desconforto inerente ao visgo muda se o trabalharmos. “Primeiramente, na amassadura, se a massa grudar nos dedos, um punhado de farinha basta para limpar a mão. Domesticamos o viscoso pelo ataque indireto de uma matéria seca. Somos demiurgos perante a masseira. Regulamos o devir das matérias.”³⁰

E assim, como demiurgos que sabem bem seus limites, desde sempre os ceramistas procuram domesticar uma matéria que, acentua Bachelard, apresenta-se em constante cólera. Uma matéria imbuída de uma “melancolia agressiva, uma melancolia no sentido material do termo”³¹. Ao plasmar a maquete do arco em cerâmica e, numa etapa posterior, realizá-lo em escala monumental em argamassa armada, mais



116

Que substituir um material por outro, cada qual com suas possibilidades e impossibilidades, procurei um sentido de continuidade, como a atestar que a matéria cerâmica, domesticada, pode dar vez, sem qualquer perda de conteúdo ou forma, à matéria argamassa armada. Como as pessoas, os materiais “dialogam”, vivem em conflito ou harmonia.

Lugar com Arco é a transformação da transformação, parte da cerâmica, a transformação da terra e da água, e chega à argamassa armada, a transformação da areia, do cimento e do aço. Igualmente, refere-se a antigos paradigmas e alcança novos paradigmas, relações inferências. Como a dizer que o ponto de partida é conhecido e o ponto de chegada, ainda que previsot, pode estar além do ponto imaginado. Quem sabe estará além do arco?

NOTAS

1. BACHELARD, Gaston - *A terra e os devaneios da vontade*, p. 64.
2. FLORÊNSKI, Pável in SCHNAIDERMAN, Bóris – *Semiótica russa*, p. 176.
3. BERGSON, Henri - *Cartas, conferências e outros escritos*, p. 158.
4. READ, Herbert - *As origens da forma na arte*, p. 74 e 75.
5. BERGSON, op. cit., p. 189.
6. *Ib.*, p. 188.
7. BACHELARD, op. cit., p. 69.
8. ARNHEIM, Rudolf - *Arte e percepção*, p. 68.
9. DORFLES, Gillo - *El intervalo perdido*, p. 30 e 31.
10. ARNHEIM, op. cit., p. 69.
11. *Ib.*, p. 69.
12. ZEVI, Bruno - *Saper vedere l'architettura*, p. 28.
13. *Ib.*, p. 32.
14. KRAUSS, Rosalind E. - *Passages in modern sculpture*, p. 90.
15. BOSI, Alfredo - *Reflexões sobre a arte*, p. 17.
16. VAN GENNEP, Arnold - *Os ritos de passagem*, p. xx.
17. *Ib.*, p. 37.
18. *Ib.*, p. 37 e 38.
19. *Ib.*, p. xx.
20. USPÊNSKI, B.A in SCHNAIDERMAN, Bóris – *Semiótica russa*, p. xxx.
21. BOSI, op. cit., p. 13.
22. BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*, p. 3.
23. *Ib.*, p. 215.
24. *Ib.*, p. 216.
25. LOOS, Adolf in PEVSNER, Nikolaus - *Os pioneiros do desenho moderno*, p. 33.
26. BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*, p. 216.
27. LOURENÇO, Maria Cecília França – *Arte pública: sonhos ou pesadelos?* P. 15.
28. BACHELARD, Gaston – *A poética do espaço*, p. 216.
29. MORRIS, William in PEVSNER, Nikolaus - *Os pioneiros do desenho moderno*, p. 25.
30. GROPIUS, Walter in MUMFORD, Lewis - *Arquitetura, construção e urbanismo*, p. 163.
31. BACHELARD, Gaston – *A terra e os devaneios da vontade*, p. 93.
32. *Ib.*, p. 93.

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção*. São Paulo, Pioneira, 1984.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

BARDI, P.M.. *Arte da cerâmica no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo, Abril Cultural, 1984.

BIRKS, Tony. *Hans Coper*. Londres, Marston House, 1991.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1985.

CHIPP, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

CHITI, Jorge Fernandez. *Poemas de um ceramista*. Buenos Aires, Taller Condorhuasi, 1977.

CHITI, Jorge Fernandez. *História de la cerámica*. Buenos Aires, Taller Condorhuasi, 1975.

CHITI, Jorge Fernandez. *Escultura cerámica y mural en la realidad artística de hoy*. Buenos Aires, Taller Condorhuasi, 1989.

CHITI, Jorge Fernandez. *Hornos cerámicos*. Buenos Aires, Taller Condorhuasi, 1992.

COOPER, Emmanuel. *História de la cerámica*. Barcelona, CEAC, 1987.

- DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona, Lumen, 1984.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. São Paulo, Zahar, 1979.
- FLETCHER, Hugo Morley. *Técnica de los grandes maestros de la alfarería y cerâmica*. Madrid, Herman Blume, 1985.
- GABBAI, Miriam B. Birmann. *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo, Callis, 1987.
- GIACOMETTI, Jeanne. *La céramique*. Paris, Flammarion, 1933.
- KENNY, John. *Ceramic sculpture*. London, Pitman, 1953.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Passages in modern sculpture*. Cambridge, MIT, 1983.
- LANGER, K. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- LEACH, Bernard. *Manual del ceramista*. Barcelona, Blume, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LEWENSTEIN, Eileen e COOPER, Emanuel. *New ceramics*. London, Macmillan, 1974.
- LIPPARD, Lucy R. Overlay. *Contemporary art and the art of prehistory*. New York, Pantheon, 1983.
- MARCHAN, S.. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madri, Alberto Corazon, 1972.
- MARSHALL, Richard et al. *Ceramics esculture: six artists*. New York, Whitney Museum of American Art, 1981.
- MATHEOS, José Covedor. *Requien por la ceramica popular española. La cerâmica de Miro Artigas*. Buenos Aires, Castro, 1972.
- MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- MOORE, Henry. *Escultura*. Barcelona, Polígrafa, 1981.
- MUMFORD, Lewis. *Arquitetura, construção e urbanismo*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1965.
- NORTON, F. H.. *Ceramica para el artista alfarero*. México, Continental, 1973.

- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo, Cultrix/Edusp.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa, Ulisséia, s/d.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo, Ática, 1989.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- RHODES, Daniel. *Arcilla y vidrio para el ceramista*. Barcelona, CEAC, 1992.
- SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SMITH, E. Lucie. *Movement in art since 1945*. London, Thames & Hudson, 1969.
- TIANCHOU, Fu. *Wonders from the earth*. San Francisco, China Books, 1989.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo, Cultrix/ Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971.
- ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. Turim, Einaudi, 1948.

ÍNDICE

A – Sumário	4
B – Introdução	5
1 – Abrindo caminhos	7
2 – Objetos de sobrevivência	9
3 – Dos Humanóides	12
4 – Imaterialidade	19
5 – Do intervalo	29
6 – Lugar com arco	32
7 – Do arco romano	38
8 – Arquitetura ou não	42
9 – Arcos de papel	44
10 – Porque o arco ?	49
11 – Elemento de passagem	56
12 – Arco é moldura	59
13 – Fazer constante	60
14 – Maiores dimensões	62
15 – O lado de dentro	64
16 – A definição	66
17 – Terra sigilata	68
18 – Abertura assimétrica	71
19 – Escala monumental	75
20 – Aqui e Ali	76
21 – Caminho do caminhante	80
22- Lugar com arco	82
23 – Da construção	83
24 – Ao ar livre	90
C – Notas	97
D – Bibliografia	98