

PERCURSO E QUIASMAS

Betânia Silveira*

“Enquanto caminho sobre o gelo piso
relâmpago: a luz da minha lanterna.”
(Jugo apud SCHMIDT, 2006, p. 54)

RESUMO

Este texto apresenta o conceito de quiasma como suporte para o desenvolvimento de um processo criativo que culmina numa exposição de artes visuais. O trabalho consiste em uma complexa interrelação de visualidades criadas a partir do entrelaçamento de interesses artísticos com experiências existenciais pessoais. Tem por objetivo seguir os passos deste percurso artístico na construção da referida obra plástica visual de forma reflexiva, contribuindo para melhor compreensão do funcionamento de um pensamento artístico e de um processo criativo, de seus encaminhamentos e entrecruzamentos de mídias e sentidos. São abordados três aspectos que fundamentam seu desenvolvimento, o conceitual, a pesquisa matérica e as implicações de ordem psicológica.

Palavras-chave: Processo criativo. Entrelaçamentos. Quiasma.

ABSTRACT

This text presents the concept of the Chiasm as support of the development of a creative process that culminates in the exhibition of visual art. This art work has been a complex interrelationship of visuality created from the intertwining of artistic interests and personal experiences stocks. It has as objective to follow the steps of this artistic process of the related art work with reflexive way, contributing for better understanding of the functioning of an artistic thought and a creative process, its methods and its intersection or interlacements of

*Possui mestrado em Poéticas Visuais pela ECA - USP/SP (2007), especialização em Cerâmica pela Universidade de Passo Fundo, RS (1997) e graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1982). É artista plástica e professora de cerâmica. Atua como professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina nos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Plásticas e Visuais, em Florianópolis. Atuou por doze anos como orientadora da oficina de cerâmica do Departamento Artístico Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, em cursos de extensão, e de 1992 a 2009, como orientadora da oficina de cerâmica do Centro Integrado de Cultura, nesta mesma cidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em escultura, atuando principalmente nos seguintes temas: cerâmica, escultura, arte contemporânea, instalação e multimídia.

medias and meanings. It approaches three fundamental aspects for its construction, the conceptual one, the material research and the implications of psychological order.

Palavras Chaves: Creative process. Intertwining. Chiasm.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar o conceito de Quiasma sob o viés de Merleau-Ponty, apoiado pelos pensamentos filosóficos de Pierre Levy e Gaston Bachelard, para assim apresentar a construção de um processo criativo como um intrincado de entrecruzamentos ao longo do desenvolvimento de sua expressão visual plástica. Para isso, em um segundo momento, o texto desenvolve-se como um relato reflexivo de experiência e enfoca o caminho trilhado no processo de criação do trabalho artístico, explicitando questões que estão por detrás da obra de arte e mostrando como os vestígios da existência entram no mundo ficcional e aí se transformam. No texto de Cecília de Almeida Salles, *O gesto inacabado*, encontrou-se apoio para esta reflexão.

Busca-se discorrer sobre três aspectos fundamentais: o entendimento conceitual, a pesquisa matérica e os elementos subjetivos e psicológicos que permearam o processo e interferiram sobremaneira nos encaminhamentos formais e captações de sentido.

A obra que ora se aborda, intitulada Quiasma, consiste em uma exposição de artes visuais realizada em 2009 no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis.



Fig. 1- Uma tomada geral vista da entrada da exposição.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

O trabalho tem como primeira matéria a ser transformada o barro ou argila, que, depois da queima, vai entrecruzar-se a outros elementos e construir novas imagens tridimensionais. Então, o resultado poético ao qual se refere foi composto por diversos materiais tais como a cerâmica associada à fotografia, luz, espelho, texto, vidro, sementes, plantas vivas e mortas.

Ao mesmo, tempo a exposição “Quiasma” apresenta-se como fruto de uma complexa interrelação de visualidades criadas a partir do entrelaçamento de interesses e pesquisas artísticas com experiências existenciais pessoais. E, da mesma maneira, do entrecruzamento de mídias, imagens, efeitos e sentidos.



Fig. 2 - Cerâmica esmaltada Q. e. 1050 C. Imagem plotada e imagem virtual.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

2 QUIASMA: CONCEITO E DESDOBRAMENTOS

O conceito de Quiasma diz respeito às interseções ou entrecruzamentos de duas ou mais linhas, um entrelaçamento no entendimento de Merleau-Ponty (1992, p. 127 - 150.) que indaga onde colocar o limite do corpo e do mundo, e com isso põe em pauta a ideia do entrelaçamento dos corpos.

O corpo humano então é compreendido como um ser de duas faces: por um lado é coisa entre as coisas e por outro lado é aquilo que as vê e toca. Assim, tocamos e sentimos o mundo e, ao mesmo tempo, somos tocados e percebidos como uma presença ou como outro objeto no meio de todas as coisas visíveis e invisíveis desse mesmo mundo.

Na interligação entre as coisas do mundo objetivo e do mundo subjetivo, encontra-se o mundo perceptivo que diz respeito ao sujeito que percebe. O corpo entendido como mais um objeto do mundo é decisivo para a origem do mundo objetivo, mas também, como objeto que age sobre receptores, dá lugar à consciência de si mesmo e conduzirá os fios intencionais que revelam o sujeito que percebe como o próprio mundo perceptivo.

Merleau-Ponty afirma que nossa pertinência às duas ordens, a do objeto e a do sujeito, revela-nos relações muito inesperadas. “Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende este corpo visível e todos os visíveis com ele. Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 135).

Portanto, na rede que tece a vida tudo está em conexão, os seres vivos - animais e vegetais - o reino mineral, e até mesmo o mundo dos objetos artificiais, criados pelo homem.

Como bem declara Lévy (2001), as partículas elementares que vibram em nossos corpos aparecem nos primeiros momentos do universo e se originaram da mesma fonte de energia, da mesma grande explosão responsável pela criação. Quanto à vida no planeta, afirma: “Sabe-se que todos os seres vivos, micróbios, plantas e animais têm uma origem comum. É de um DNA inicial que derivam todos os DNAs” (LEVY, 1992, p. 177). Para esse pensador francês da contemporaneidade, o entrelaçamento que há entre todas as coisas que nos rodeiam se estende, inclusive, para além das coincidências físicas ou coisas visíveis, como denominaria Merleau-Ponty (1992):

Reconhecemos a existência de uma grande natureza física onde – obedecendo às mesmas leis – interagem todas as massas e todas as energias. Da mesma forma, deveríamos reconhecer a existência de um vasto espírito, no interior da qual (queiramos ou não, saibamos ou não) partilhamos não somente informações e idéias, mas também maneiras de ser, campos de ação, mundos subjetivos, emoções, energias vitais, e até intenções transpessoais que viajam de um espírito a outro (LÉVY, 2001, p. 165).

Bachelard (1993) define o homem como um ser entreaberto onde interior e exterior estão sempre em comunicação. Neste sentido, é preciso sair de nós mesmos para vasculhar e conhecer o mundo e assim trazê-lo para dentro de nós, absorvendo-o de forma muito pessoal, compreendendo-o muitas vezes, indagando-o sem respostas outras tantas vezes. Nesse processo, construímos o que se denomina “EU”. Portanto, estamos no mundo e ao mesmo tempo o mundo está em nós, fazendo parte daquilo que somos dando corpo a um entrelaçamento que gera o grande tecido universal. Com isso concorda Lévy (2001, p. 166),

quando afirma: “O interior e o exterior trocam continuamente seus lugares na dialética da experiência pessoal e da consciência coletiva”.

Nesse entrelaçamento de sentidos entre todas as coisas do mundo visível e invisível, dá-se a construção de uma grande trama que estrutura nosso ser-estar no mundo. Nessa rede em que tudo se interconecta, como aborda Levy (2001), não há sujeito nem objeto, o que realmente conta é o grande tecido da experiência que se desdobra continuamente.

O que significa que cada visão monocular, cada palpação de uma única mão, embora tenha seu visível e seu tangível, está ligada à outra visão, à outra palpação, de modo a realizar com elas a experiência de um único mundo, graças a uma possibilidade de reversão, de reconversão de sua linguagem na delas, possibilidade de reportar e de revirar segundo a qual o pequeno mundo privado de cada um, não se justapõe àquele de todos os outros, mas é por ele envolvido, colhido dele, constituindo, todos juntos um sentiente em geral, diante de um sensível em geral (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 138).

Somos assim mais um nó da grande rede universal, estamos no seu rizoma, isto é, fazemos parte de seus desdobramentos, somos mais uma de suas linhas do meio onde tudo o que nos perpassa nos constitui e permanece aberto, como meio, a novas e infindáveis alianças, interconexões para novos fenômenos, afetos e perceptos. Rizoma é um termo emprestado da botânica que se refere aos bulbos e tubérculos, órgãos geradores de outras plantas e que, quando apropriado por Deleuze e Guatari (2000), diz respeito ao que se conecta por todos os lados e faz alianças, como uma linha do meio.

Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, lingüísticos, mas também, perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos [...] (DELEUZE; GUATARI, 2000, p. 16).

Com esses conceitos como eixo é que se passa à reflexão sobre o tema central deste artigo, o percurso artístico/criativo na construção da obra plástica “Quiasma”.

2.1 A CERÂMICA COMO QUIASMA

A cerâmica é em si o resultado matérico de uma rede tramada no tear da ação humana com os elementos naturais, diversos materiais e técnicas.

Os registros históricos deixados por nossos antepassados evidenciam que, desde o período neolítico, a cerâmica é uma atividade em constante desenvolvimento. Em sua história, segundo consta em Cooper (1987), de início, a cerâmica caracterizou-se como um artefato a serviço da sobrevivência e da manifestação da interioridade e crenças dos povos primevos.

Mas ao longo dos tempos, vem açambarcando uma série extensa de itens desenvolvidos pelas necessidades e ações humanas. Assim, essa versatilidade da cerâmica manifesta-se também sob outro viés, o da arte, mediante inúmeras esculturas e amuletos, potes, muros e murais que o homem deixou.

Na contemporaneidade a cerâmica é utilizada, de forma diversificada, do piso ao teto, de dentes a facas, de louças a fios condutores de eletricidade, do utilitário ao artístico. Portanto, a cerâmica expressa, fortemente, a passagem e o estar do homem no mundo, seu percurso civilizatório, sua evolução.

Mediante os descobrimentos arqueológicos, pode-se observar o quanto a cerâmica e seus registros nos auxiliam a adquirir conhecimentos sobre os diversos povos e suas culturas, em diferentes épocas. Isto é, a desvendar e compreender melhor a história da humanidade e, portanto, a refletir sobre esse trajeto.

Em seu processo constitutivo, transformações físico-químicas realizam uma nova matéria que não se desfaz com a água e resiste à ação do tempo. O ser humano participa ativamente do desenrolar dessas transformações, é motor e mediador da combinação dos elementos naturais que fazem parte da realização da matéria em questão. Transformar a argila em cerâmica para materializar objetos que não apenas garantam nosso conforto ou expressem nosso lado sensível, mas que sem dúvida, representam o registro da diversificada atividade humana, é também repetir o ato da natureza ao criar rochas e minerais.

A cerâmica envolve-nos num fazer cujo processo nos coloca em contato direto com a natureza, seus elementos minerais, geográficos e climáticos, assim como nos faz participar do mundo dos objetos produzidos pelo desenvolvimento industrial e tecnológico. Portanto exige que, paradoxalmente, estejamos conectados a uma espécie de retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a um distanciamento dela.

Embora sua existência preceda ao evento do pensamento científico, a cerâmica tem se desenvolvido sobremaneira com as contribuições próprias do progresso da ciência, tornando-se material para tecnologia de ponta. Embarca nos foguetes rumo à conquista sideral; como material bioativo tem sido pesquisada para substituir ossos humanos (Jornal O Estado de Minas, 2003) e favorece com o silício (um dos elementos básicos da argila, sua matéria-prima) a existência do mundo virtual nos computadores.

Da trama de elementos que a produz às funções que pode desempenhar, a cerâmica parece comportar-se como um rizoma que se desdobra infinitamente, estendendo suas ramificações para onde cada novo entrecruzamento gera novas possibilidades de ser. Com isso observa-se que já na produção desse novo material, o conceito de quiasma está embutido.

2.2 TECENDO A POÉTICA COM BARRO, MATERIAIS DIVERSOS E SENTIDOS EXISTENCIAIS

O conceito de quiasma sustenta então a pesquisa que se inicia com a busca de novas materialidades possíveis da argila transformada pela queima. O interesse definia-se por conseguir entrecruzamentos que produzissem tramas com a argila e com ela criar novas cerâmicas.

É relevante lembrar que todo processo artístico, por mais que parta de um desejo consciente, terá apenas um elemento indicador para o começo de uma aventura, pois no caminho que se inicia há sempre um véu que cobre as certezas do que virá. São a disponibilidade e curiosidade do artista seus elementos mais consistentes nesse momento.

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus processos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, a criação seria assim, um processo puramente mecânico. Há sim uma sensação de aventura [...] A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação (SALLES, 1998, p. 39-40).

Segundo Salles (1998, p. 28), todo processo criador segue uma tendência, que não apresenta em si mesma a resolução do problema, mas indica uma direção como se, embora através de uma bruma, soubéssemos o rumo a seguir.

Dando início à reflexão sobre o processo específico da obra Quiasma, parte-se do pensar sobre a trama. Como se pode avaliar, a trama é sempre construtiva, estrutural, formadora de tecidos que podem constituir formas e texturas variadas. Uma trama sempre consolida uma história, quando nas mãos de um escritor; um ninho, quando construída pela natureza de um pássaro ou de um inseto em reprodução; um tecido quando nas mãos de

Penélopes e Aracnes; uma rede quando nos reportamos à organização social e às formas de comunicação dos seres humanos, a realidade dos computadores e da hipermídia.

Até mesmo a produção de uma obra de arte, segundo Salles (1998, p. 36), resulta da construção de “uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam”.

Na trama da vida estabelecem-se relações e deslocamentos, possibilidades de trânsito, de cruzamentos de sentidos, sonhos e realidades factuais, de trocas de ideias, conhecimentos, sentimentos. Tratando especificamente dos sentimentos humanos, acrescenta Levy (2001, p. 169), “na grande rede dos espíritos interconectados, o medo, o ódio, o amor, a alegria, a beleza e a feiúra circulam e se propagam por todos os atos visíveis ou invisíveis que perfazemos”.

Na busca do desenvolvimento e expressão de uma poética, com fios de barro, produziu-se um tipo de trama, tecido que se petrificou com a ação das queimas, resultando em frágeis estruturas de cerâmica branca. No nosso entender, essa imagem cerâmica alude não só as interconexões, mas também aos seus rompimentos, como na vida, tecido cujos fios podem se romper em um simples trocar de minutos.

O trabalho plástico estruturado sob a ideia de que seres, objetos, pensamentos, perceptos e afetos estão interconectados como uma grande rede universal expressa, da mesma forma, que se encontram interligadas a arte, a vida e a morte. Portanto o conceito de quiasma pode ser encontrado ao longo de todo esse processo artístico em que as materialidades são recriadas e o mundo é captado por um olhar existencial que elabora e comunica ideias e procura o entendimento de sua própria realidade afetiva-emocional.

A pesquisa de materialidades desenvolvida no universo da cerâmica e sua *assemblage* com outros materiais começa durante o período de Mestrado em Poéticas Visuais na Universidade de São Paulo, realizado entre os anos de 2004 e 2007.

No princípio dessa investigação poética e matérica questionava-se como seria possível construir tramas estruturais de cerâmica e com elas criar novas formas, estruturas escultóricas onde o ar se constituísse como elemento positivo em seu desenvolvimento formal e que, conseqüentemente, resultasse em uma produção de cerâmicas mais leves. Indagando como tramar com o barro, deu-se início, então, a uma rica experimentação com a argila líquida. O processo demonstrou exigir um limite de tensão do material para realizar a construção das novas possibilidades de formas e texturas que, posteriormente, consolidaram-se em um corpo cerâmico branco, frágil e curioso.

Num primeiro momento da pesquisa, buscou-se associar o barro a diversos materiais tais como: telas metálicas, fios de aço, fibras vegetais, cordão de algodão e ninhos estruturados por pássaros, pequenos objetos *trouvées* dos caminhos cotidianos. Obtendo resultados satisfatórios com os três últimos, deu-se prosseguimento ao trabalho.

O processo constituiu-se, primeiramente, em embeber na argila líquida e densa, a qual se dá o nome de barbotina, o cordão de algodão, as fibras vegetais (sisal, palha e rama de coqueiro), assim como os ninhos que foram encontrados abandonados. Em seguida, para o caso dos fios e fibras, utilizou-se estruturas feitas com papel jornal, placas e moldes de gesso, para produzir volumes e texturas com o ziguezaguear das linhas, que se entrecruzavam caoticamente, dando vazão ao gesto construtivo e, conseqüentemente, a uma trama nada regular, nem um pouco racional, caracterizando uma “escritura” pessoal.

Depois dessa etapa, era necessário, deixando agir o tempo, secar um pouco a argila para que fosse possível aplicar, com pincel grosso, outras demãos da barbotina sobre a trama que se estruturava em objetos volumétricos ou outras vezes laminares, como palimpsesto cuja seqüência de camadas recobertas esconde e engrossa a anterior. É possível também traçar um paralelo desse procedimento técnico que ora se descobria com a própria compreensão do que seja o processo criativo na forma que se pode encontrar em Salles (1998, p. 32), quando afirma que “o tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”.

Pesquisou-se, portanto, os resultados pós-queima dessas diversas qualidades de fibras vegetais misturadas e recobertas por esse tipo especial de densa argila líquida, que, depois da transformação ocorrida no forno, resultou em tramas terrosas construídas em diferentes formatos e dimensões.

O interesse por objetos casuais encontrados no cotidiano leva à observação da existência de outros tipos de tramas, o que determinou que os ninhos de pássaros caídos no caminho, como estruturas vegetais tramadas e prontas que são, passassem a integrar os objetivos da pesquisa e também fossem recobertos de argila.

A propósito, de acordo com Bachelard (1993) em “A Poética do Espaço”, o ninho é o sonho do pássaro. Ao encontrar esses ninhos, deu-se um mágico momento em que se entrecruzaram o sonho do pássaro com os devaneios desta artista. “Recolhido na sebe como uma flor morta, o ninho não é mais que uma ‘coisa’. Tenho o direito de tomá-lo nas mãos, de desmanchá-lo.” (BACHELARD, 1998, p. 71).

Para o autor, o ninho entra então na categoria de objeto e cabe à artista o processo de (re) criação. Interligando o ninho objetivo ao ninho subjetivo, mediante o sujeito que o

percebe (artista) dá-se a “inserção e entrelaçamento de um no outro”, como apontou Merleau-Ponty (1992, p. 135). É a poética definindo-se ao longo do percurso criativo e trazendo à vida o ninho, agora arte. Isto é, em si mesmo, quiasma.



Fig. 3 - Ninhos de pássaros recobertos por barbotina.cerâmica esmaltada, Q. e. 1050 C.

Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Da combinação das fibras vegetais com a argila, solidificaram-se formas realmente interessantes, mas também, da mesma maneira, constituíram-se frágeis cerâmicas que, frequentemente, partiam-se com muita facilidade. Em vista desse resultado processual, deu-se, por meio do reaproveitamento dos fragmentos, um ciclo incansável de construção e reconstrução, resultando em diferentes formas e estruturas. Isso quer dizer que o próprio desenrolar do processo impôs um contato estreito com os limites do material, com uma tensão contida nas estruturas fragilmente criadas, e, inclusive, com o próprio limite para lidar com essa fragilidade, com as rupturas, os fragmentos e as reconstruções intermináveis. Dos muitos fios que se romperam surgiram outras construções que exigiam constante exercício de muita paciência e perseverança por tratar-se de uma remontagem sem fim em busca de novos resultados. É sempre bom lembrar que na cerâmica, a exemplo da natureza, também é possível que nada se perca, tudo pode ser transformado.



Fig. 4 - Fragmentos de cerâmica esmaltada recompostos em novas estruturas, Q. gás 1200.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Evidencia-se nesse fato um estreito relacionar-se com o acaso. Abarcar o acaso na produção de obras de arte é bastante recorrente e comum ao percurso de todo artista. Como aborda Pareyson (1993) uma obra de arte é feita pelo artista em diálogo com a matéria, esta também indica caminhos a seguir.

Assim, pode-se mesmo dizer que o processo artístico é aquele em que o intuito de quem o faz é pôr-se no ponto de vista da obra que ele vai fazendo, e só se ele consegue colocar-se nesse ponto de vista é que a obra vai bem e termina com sucesso (PAREYSON, 1993, p. 79).

Arché (2001) comenta que a atitude de absorver o acaso nas obras de arte não só reflete uma herança do Dadaísmo, mas indica também o reconhecimento de que na vida as coisas simplesmente acontecem. Para Ostrower (1987), pela liberdade que temos ao longo do nosso processo de criação utilizamos os acasos e os convertemos em nossos, isto é, fazemos com que deixem de ser acasos para tornarem-se escolhas conscientes, assim, pertencendo-nos passam a ser novas possibilidades de expressão, transformação e utilização da matéria.

Existe um termo oriundo da língua inglesa, *serendity*, serendipidade, em português, que diz respeito ao dom ou aptidão para atrair o acontecimento de coisas felizes ou úteis ou, mesmo, de descobri-las por acaso. Essa característica envolve de forma decisiva a produção do trabalho que ganhou o nome de “Ítalo, Valeska, o Pássaro e Eu” (selecionado em 2006 para o Salão Nacional de Cerâmica em Curitiba, PR).

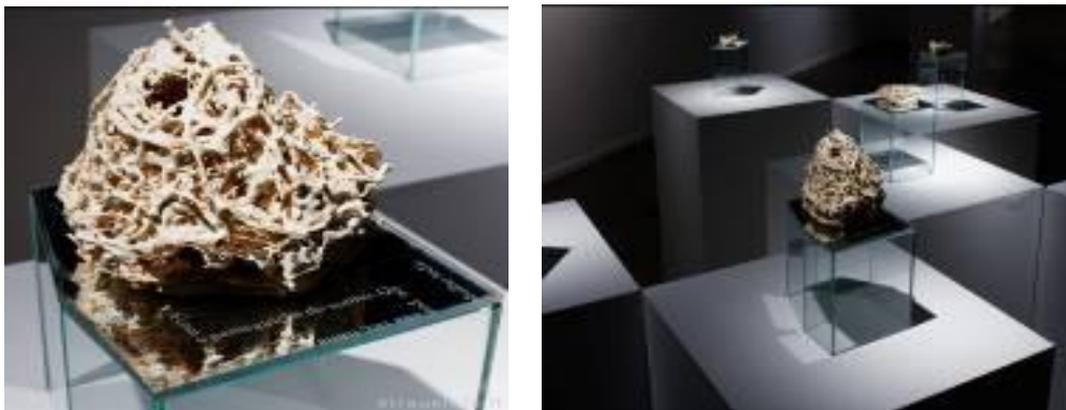


Fig. 5 - “Ítalo, Valeska, O Pássaro e Eu”. Cerâmica, vidro, espelho e texto.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Particularmente, nessa série fez-se uso de muitos materiais diferentes e efeitos especiais advindos do entrecruzamento da luz sobre os objetos e de sua reflexão sobre espelhos e vidros gerando imagens virtuais que se sobrepunham e se entrecruzavam às imagens concretas das cerâmicas e textos. Nesse caso, algumas partes do texto do livro “As cidades invisíveis” de Ítalo Calvino, já anteriormente impressas sobre superfície de espelho em um trabalho de Valeska Soares, o qual se partiu acidentalmente, e foi então, para algumas das peças, aqui reaproveitado.

Desses fragmentos de espelho com texto selecionaram-se algumas partes que contivessem a palavra sonho e que pudessem então servir ao diálogo com os ninhos de cerâmica. No entrecruzamento dos sonhos de todos esses autores, inaugura-se um trabalho no qual pode-se observar a diluição de autoria, característica tão presente na contemporaneidade.

Todos esses elementos interconectados formam no seu todo, outro tipo de quiasma. De pura serendipidade foi o encontro dos ninhos de pássaros tramados com gravetos que, mais tarde, foram transformados em cerâmica. Acaso que nos remete a Celeida Tostes, artista plástica carioca, atuante até a década de noventa, que, ao encontrar um ninho de João de Barro, deu início a um longo trajeto poético e plástico com o barro, para falar do homem, suas formas de organização social, suas habitações.

Na continuidade da pesquisa plástica decidiu-se, posteriormente, usar puros fios de argila obtidos apenas com a extrusão do barro por meio de uma ferramenta própria, parecida com os amassadores de alho ou batatas, usados na cozinha. Deixou-se que esses fios se acumulassem para que, em seguida, fossem pressionados levemente, no sentido de se obter pequenas esferas do tamanho de bolas de tênis. Esses volumes foram recortados para revelar seu interior, repleto de labirintos e produzir com sua fatias objetos lúdicos que podem ser montados e desmontados. Assim, com eles, propor a interação do fruidor, convidando-o a

participar e construir novas possibilidades para a obra. Por último, com essa mesma técnica, criou-se outro objeto que não recebeu nenhum tipo de pressão, mantendo os fios conforme iam depositando-se e, desta forma, explorar os comportamentos processuais da matéria.



Fig. 6 - Cerâmica Q. e. 1150 C. Imagem plotada. Objeto interativo.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Os trabalhos foram queimados, em sua maioria, em forno elétrico a 1050°C, mas também se pôde experimentar pela queima a gás de alta temperatura, 1200°C, a produção de corpos compactos e autovitrificáveis.

A série das caixinhas, construídas com o material resultante das quebras as quais se referiu anteriormente, tiveram fragmentos geométricos de espelho colados em sua parede de fundo. Nesse caso, interessam as imagens captadas para dentro dos objetos, fazendo-os mutantes, quando dinâmicos em sua transformação pela presença do reflexo do entorno e do olhar de quem com eles se relaciona.



Fig. 7 - Cerâmica e espelho. Q. gás. 1200 C.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.



Fig. 8 - Cerâmica e espelho. Q. e. 1050 C.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Nesse meio tempo, e por razões de perdas afetivas contundentes, esses fragmentos, trazidos a princípio pelo acaso e pelos limites processuais da matéria em transformação, passaram a ter outros sentidos, agora ligados à dor e à necessidade de autorreconstrução. O processo artístico é então duramente entrecruzado por questões da existência, isto é, expressões artísticas e existenciais estão, nesse momento, interligadas – quiasma. Arte e vida: não haverá entre essas duas diferenciadas esferas um campo de interseção? É possível separá-las? Discussão reincidente!!... O trabalho em questão mostra que nesse lugar comum de dois é coerente pensar que a vida ensina a arte e a arte ensina a viver, e, portanto, uma interfere na outra. Encontrar novas soluções para o trabalho permitiu encontrar caminhos para sobreviver à dor.



Fig. 9 - Cerâmica e vidro espelhado. Q. e. 1050 C.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Na sequência, pequenas plantas que crescem nas brechas de muros ou entre fendas do chão coberto de asfalto e mesmo as anteriormente já cultivadas, em seus ciclos de floração, passaram a captar o olhar contemplativo que pergunta. Registros fotográficos diários e testes de sobrevivência com essas plantas dão prosseguimento à pesquisa. Com elas pôde-se sentir a força intensa da vida que, dialeticamente, por sua profunda fragilidade, perde-se em fração de segundos. O processo de luto entra no processo de criação e se expressa. Eis aí o aspecto psicológico do trabalho.

O homem, concretamente tomado, não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem se entrelaçar porque ele não é um único movimento num corpo vivo que seja um acaso absoluto com relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu gérmen ou seu desenho geral nas disposições fisiológicas (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 101).

Comenta Salles (1998, p. 104) que é na natureza das experiências existenciais e no modo como são concretizadas essas combinações perceptivas que encontramos a unicidade das obras e a singularidade do artista.

No andamento do processo as formas da cerâmica retomam suas inteirezas e ganham funções utilitárias para refazer seu reencontro com a agricultura, sua irmã em tempos primevos, e cultivar plantas. Empreendeu-se novas experiências que buscavam testar sua resistência às diversas condições inóspitas de vida. As plantas passam a ser também material de investigação plástica e suas formas e cores, elementos compositivos esculturais e pictóricos.



Fig. 10 – Cerâmicas, plantas. Imagem plotada. Objeto interativo
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

O registro fotográfico que surge na pesquisa é usado para produzir outras possibilidades de entrecruzamentos. As imagens digitais, virtuais e objetuais conectam-se e compõem o todo auxiliando na construção dos sentidos da obra ao apontar para interconexões e ciclos de vida e morte.



Fig. 11 - Imagem plotada do ciclo de floração do Amárlis. Cerâmica, sementes.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Assim, esta exposição mostra um caminho percorrido através da vida e, paralelamente, uma pesquisa em arte cujo processo se entrelaçou às questões subjetivas e pessoais.



Fig. 12 - Cerâmica branca 1050 C Q. e. Flores mortas, receptáculos e sementes.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

Por essa razão, os materiais vão compondo a cena e deixando a pesquisa à medida que o curso dos acontecimentos determina suas inclusões e exclusões. Salles, (1998, p. 104) define que “os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são modos de expressão ou formas de ação que envolve manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria.” Assim se processou a construção das peças artísticas sem priorizar nem a unidade formal nem a de materialidade, mas sim a multiplicidade de soluções e mídias que atendeu à ideia central de quiasma e as ideias subsequentes de rede e trama, rizoma, labirinto, brechas ou fendas e ciclo de vida e morte, que permeiam todo esse discurso plástico. Seguimos desse modo a trilha de Calvino (1990, p. 138) que defende que,

quanto mais a obra tende para a multiplicidade, menos ela se distancia daquele self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, quem somos nós senão uma combinatória de experiências de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis’ (Calvino apud SALLES, 1998, p. 103).

Por outro lado, é relevante considerar que o momento da montagem do trabalho no espaço expositivo é tão importante para sua completude como obra poética e plástica quanto qualquer outro momento anterior do processo de criação. As questões espaciais que tangem o trabalho durante seu processo de montagem estão carregadas de sentido e buscam fazer relações que permitam reconhecer os conceitos de interconexão, entrelaçamento e brechas – fisicamente a inserção de espaços abertos ou canais de ar - característicos de toda trama ou rede foram recursos praticados nesta montagem específica. Considera-se que a obra se realiza

com o espaço e não, somente, no espaço. As peças são colocadas de forma a ganharem, além de seus sentidos individuais, relações de contiguidade e encadeamentos formando sentidos, uma espécie de texto não verbal construído mediante uma trama de ideias em movimento e modificação. Desta forma constrói-se na montagem um lugar.

De acordo com Tuan (1983, p. 6) “‘espaço’ é mais abstrato que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. Assim, procura-se estabelecer um diálogo entre os objetos e o espaço com a intenção de fazer surgir um ambiente que possibilite uma nova experiência afetiva, motora, cognitiva. O novo lugar, que pretende dar visibilidade às experiências íntimas, será ressignificado por cada um de acordo com seus conhecimentos e experiências socioafetivas e culturais, pois estes afetam a percepção e conseqüentemente vão influenciar as possíveis leituras. De acordo com esse autor (1983, p. 20) “um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva” e lugar é um tipo de objeto e lugares e objetos são núcleos de valor.

Interrelacionar os objetos de cerâmica com a luz, as imagens virtuais, as imagens fotográficas, as plantas e o espaço, faz valer a mesma importância que há em cada um desses elementos para o resultado final da obra. Com eles é possível criar quiasmas e um ambiente que deflagre o diálogo entre fruidor/participante e obra. É neste momento que se pode enriquecer de sentido as relações possíveis e trabalhar com a possibilidade de construir um lugar especial, um centro de significados que inclua o espaço expositivo e arquitetônico como elemento pontual do trabalho, onde as pessoas poderão sentir, através da matéria, algo de espiritual, local este onde os objetos inaugurem como um todo sentidos plurais que possam reverberar diferentemente dentro de cada indivíduo. Para Tuan (1983, p. 184), a arte assim como a arquitetura “são tentativas de dar forma sensível aos estados de espírito, sentimentos, e ritmos da vida diária”.

Finalmente, torna-se crucial lembrar as qualidades interativas de algumas peças. Há aí outra forma de quiasma: o corpo humano e suas ações conectando e interagindo, no espaço, com o trabalho. Assim, os fruidores e participantes vêm para completar, desdobrar os sentidos da obra e como atores que são de seus próprios caminhos, fazê-la pulsar como criação artística e vida.



Fig. 13 - Cerâmica Q. e. 1050 C. Plantas. Imagem plotada. Objeto interativo.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O relato de processo e a interpretação de uma obra de arte são apenas algumas das formas possíveis de compreendê-la e analisá-la. Cabe ressaltar a posição de que todo trabalho de arte vai além das razões que o geraram, como os seres humanos que em seu processo de desenvolvimento e individuação extrapolam aquilo que um dia foi a realização do desejo de seus pais.

Os registros que deixam transparecer um modo pessoal e particular de vivenciar o mundo, à medida que “passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza original” (SALLES, 1998, p. 102). A autora, ao apontar para a natureza original que ganham os elementos do processo, indica que o objeto ficcional construído passa a ter sua própria realidade. Uma realidade que contém suas leis próprias, aquela que a obra de arte nos dá.

Por outro lado, o ponto de vista do artista que vivencia a criação da obra e está com ela interconectado é, por isso, capaz de nos dizer das razões e das maneiras mediante as quais esse processo criativo se enunciou, desenvolveu-se e concluiu-se. Assim também apresentamos os conhecimentos e reflexões advindos de si e mostra que, para o artista, o pensamento está ligado ao fazer, a reflexão está contida na práxis. Esse percurso, trilhado no desenvolvimento de uma obra de arte, revela diversos instantes cognitivos para os quais diferentes gestos são empreendidos no sentido de alcançar o conhecimento.

Mediante a reflexão sobre o processo criativo e suas relações com os elementos compositivos da obra, ata-se o “laço que une a realidade externa à obra e à realidade da obra em construção” (SALLES, 1998, p. 103). Pois, concorda-se com Salles (1998) quando esta afirma que o mundo desejado e ficcional é construído por apreensões que o artista faz da sua realidade existencial e que está nessa apreensão a possibilidade de o artista estabelecer originais e novas conexões com seu mundo.

Ao acompanhar os passos dessa construção poética visual pode-se perceber a intrincada trama de motivos e ações que envolvem essa experimentação. Mas assim como a obra não se esgota nas intenções de quem a produz, o processo criativo não se desvela completamente em seu relato, seus vestígios e memória. Ele é uma vivência que só pode ser apreendido na íntegra por quem o experienciou.

Assim a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. [...] Experienciar é vencer os perigos. A palavra “experiência” provém da mesma raiz latina (*per*) de “experimento”, “experto” e perigoso. Para experimentar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se a enfrentar os perigos do novo (TUAN, 1983, p. 10).

Ao podermos ampliar nossa leitura sobre os vestígios ou rastros que o artista nos apresenta no percurso criativo e construtivo de sua obra, ganhamos elementos para uma compreensão mais ampla do que seja o funcionamento de seu pensamento criativo e conseqüentemente do processo artístico, seus encaminhamentos e resultados como obra em si.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pode estabelecer generalizações sobre o fazer artístico, a caminho de uma teorização (SALLES, 1998, p. 21).

É última ambição deste texto apontar para a amplitude do termo *quiasma*, sustentador desta prática artística, e relacioná-lo ao processo de criação em si.



Fig. 14 - Cerâmica e espelho. Q. e. 1050 C.
Fonte: Fotografia de Eduardo Trauer e Betânia Silveira.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título original: Art Since.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a relação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

COOPER, Emmanuel. *Historia de la cerâmica*. Barcelona: Ceac, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo: Ed. 34, 2000.

ENCUENTROS CONTEMPORÁNEOS: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofia Imber: núcleo1. In: Bienal do Barro de América, 2., [1995], Caracas. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1995.

LAGE, Otacílio. Minas domina os bioativos. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 jan. 2003.

LÉVY, Pierre. *A Conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência e o mundo entrelaçados*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O entrelaçamento: o quiasma*. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S. A., 1971.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

_____. *O Entrelaçamento: o quiasma*. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127 – 150.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, 1998.

SCHMIDT, Jayro. *Paulo Leminski: do carvão da vida o diamante do signo*. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

TOSTES, Celeida. *Arte do fogo, do sal e da paixão*. Rio de Janeiro: Fund. Cultural Banco do Brasil, 2003. Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Olívia Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.