

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Antônio Carlos Rodrigues Braz

**COM A MÃO NA PALMA DO TEMPO:
AÇÕES PARA ANOITECER FERRAMENTAS E REDESENHAR LIMITES**

**Juiz de Fora
2023**

Antônio Carlos Rodrigues Braz

**COM A MÃO NA PALMA DO TEMPO:
AÇÕES PARA ANOITECER FERRAMENTAS E REDESENHAR LIMITES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Cristofaro

Juiz de Fora

2023

Antônio Carlos Rodrigues Braz

Com a mão na palma do tempo: Ações para anoitecer ferramentas e redesenhar limites

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 08 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gilton Monteiro Santos Junior

Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Gilton Monteiro dos Santos Junior**, Usuário Externo, em 03/04/2024, às 21:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo de Cristofaro**, Professor(a), em 10/04/2024, às 12:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nivalda Assunção de Araujo**, Usuário Externo, em 10/04/2024, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 1766788 e o código CRC FB7C7EBE.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues Braz , Antônio Carlos.

Com a mão na palma do tempo : Ações para anoitecer ferramentas e redesenhar limites / Antônio Carlos Rodrigues Braz . -- 2024.
105 p.

Orientador: Ricardo Cristofaro

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Memória. 2. Ofício. 3. Corpo. 4. Ferro. 5. Fogo. I. Cristofaro, Ricardo, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS.

Primeiramente a minha família, minha mãe Terezinha Rodrigues Braz, por ser a força motivadora de todos os momentos, meu pai Antônio Braz, por sempre estar disponível a ajudar nos momentos conturbados, minhas irmãs Vivian e Patrícia, por me motivarem em minha busca, cada uma a sua maneira. Minha companheira Maria Letícia, pela paciência e incentivo durante essa trajetória e minha filha Luna, por iluminar e fazer meus dias mais felizes.

Agradeço aos amigos pelas trocas, pelo acompanhamento e incentivo em meu percurso artístico, em especial aqueles que se propuseram a escuta durante o processo de produção deste trabalho.

Agradeço ao professor orientador Ricardo Cristofaro pela confiança depositada na empreitada realizada, além do apoio ofertado durante toda trajetória acadêmica até esse momento. Agradeço, também, aos membros da banca professor Gilton Monteiro Santos Junior e a professora Nivalda Assunção de Araújo pelas contribuições realizadas durante o processo de construção deste trabalho.

Por fim, agradeço à toda equipe e direção do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, principalmente pela sensibilidade durante e após a pandemia do Corona Vírus, buscando compreender o momento de instabilidade e vulnerabilidade dos discentes.

Obrigado.

RESUMO

O presente trabalho trata de reflexões e esclarecimentos que acompanham preposições artísticas realizadas entre os anos de 2013 e 2023, elaboradas a partir da memória e história particular de determinados lugares. Esse percurso é realizado com ênfase no ofício do ferreiro na articulação com a prática artística, o tempo, o corpo e o fogo. O texto busca igualmente delinear influências e referências em artistas, bem como pensadores que colaboraram para o aprofundamento de estudos e conceitos.

Palavras-chave: memória, ofício, corpo, ferro, fogo.

ABSTRACT

This work deals with reflections and clarifications that accompany artistic prepositions made between 2013 and 2023, elaborated from the memory and particular history of certain places. This journey is carried out with an emphasis on the craft of blacksmithing as it relates to artistic practice, time, the body and fire. The text also seeks to outline influences and references in modern and contemporary artists, as well as thinkers who have collaborated to deepen studies and concepts.

Key words: memory, craft, body, iron, fire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. OFÍCIO POÉTICO	7
1.1 MEMÓRIAS DO FERRO	7
1.2 ELEMENTOS E CONDUTAS DO FERREIRO: A MÃO, O CORPO E O FOGO	10
1.3 O TEMPO E O FOGO COMO ELEMENTOS PARA TRANSVER	17
2. ANOITECENDO FERRAMENTAS	29
2.1 OBJETO SUJEITO	29
2.2 FERRAMENTAS PARA ANOITECER	41
3. CONDUTAS PARA REMODELAR LIMITES	54
3.1 UM LUGAR EM OUTRO LUGAR	54
3.2 REDESENHANDO O MEDO	66
3.3 SOBRE O ONTEM CAMINHAMOS NO AMANHÃ	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Atualmente a humanidade parece adotar em suas relações uma lógica em que prevalece a “soma” de “unidades de tempo”. Por exemplo, quando necessitamos de alguma prestação de serviço, seja ela qual for, uma das primeiras indagações a ser feita é em relação ao prazo de entrega, ou de realização. Nesse caso, o tempo parece ser “medido” ou, “contado” por “unidades” em frases como: “Quanto tempo falta?” ou, “Quanto tempo vai levar para ser feito?”

No campo das artes visuais, a relação com o tempo tem urgência de divergir da lógica de “medição de unidades”. A maturação de uma ideia ou a concretude de uma proposta, em alguns casos, convém ao seu desapego. Especialmente em produções prevaletentes da manualidade artesanal, a lentidão contrapõe-se à ânsia pelo imediatismo. Somado a isso, tais produções podem alcançar outro nível em nuances além de sua fisicalidade. Quando relacionadas à memória, o tempo se torna tanto um elemento atravessador como também parte da temática. Em relação ao estudo a ser apresentado, o tempo é algo circundante na prática artística.

Situada na linha de poéticas visuais, a pesquisa voltou-se para um conjunto de proposições produzidas entre os anos de 2013 e 2023, realizadas mediante a junção do fazer artesanal de ferreiro com o deslocamento de objetos utilitários. O recorte coloca o tempo como elemento implícito na investigação, pois, na ação de repensar tais produções, outras percepções podem ser agregadas. Assim como mudamos ao longo dos anos, o produzido no passado pode ressurgir sob outra ótica no presente. Novas possibilidades podem abrir outros caminhos a partir da mudança de ideia sobre algo já “concretizado”.

Nesse ponto, abre-se uma questão que pode parecer contraditória. O recorte de dez anos mencionado refere-se a uma produção artística desenvolvida no período delimitado. Porém, minha relação com o fazer artesanal envolvendo o ferro pode ser colocada sob três vieses em tempos diferentes de minha trajetória de vida. O primeiro relaciona-se à ludicidade infantil das brincadeiras; o segundo, ao profissional na produção de utilitários e, por último, a artística, referente à realização de esculturas, objetos e instalações. As divisões feitas são oriundas da finalidade das respectivas produções. Aliás, o maior embate é justamente a diferença do objetivo final entre atividade utilitária e artística. Já a ludicidade infantil converge em certo nível com a

artística. Embora as divisões sejam necessárias, o mesmo gesto e a manualidade perpassam todas. A habilidade ressoante no conjunto de obras compreende seu disparador inicial precedente ao artístico, anterior ao referido período de dez anos.

As conexões entre ludicidade infantil, o trabalho profissional e o artístico implicam a rememoração. Na investigação, o uso da memória não é colocado apenas no sentido de fazer uma análise sobre o objeto antes produzido, mas também pode estabelecer elos entre experiências vividas, servindo de elemento expensor de suas poéticas.

Na concepção do estudo, o passado ressoa no presente, projetando o futuro, mas também o presente busca o passado em um modo de contradizer uma suposta visão de futuro. O tempo se expande, se retrai-se e expande novamente. Nessa dinâmica, há uma concordância com a abordagem trazida no livro “Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela” de Leda Maria Martins¹. Dentro da abordagem do “Tempo Espiralar”², em uma passagem, é relacionado o dinamismo do tempo com a poesia, o que converge com a investigação realizada.

Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade³.

Diferente da linearidade temporal, Martins sugere o tempo espiralar. Em vez de uma linha perpassando continuamente do início ao fim, é proposta uma curvatura no tempo, em experimentos de simultaneidade das instâncias do presente, passado e futuro. Na investigação, a sinuosidade não é exclusividade do tempo, ela é pensada também como disparador ao longo do texto.

A sinuosidade e a curva, quando pensadas no interior da produção artística, tendem ao desvio. O estudo levanta questões sobre quando o ofício do ferreiro se manifesta no fazer artístico. A prática artesanal com ferro alocada no campo utilitário

¹ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

² Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm com princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (Ibid., p. 15 e 16.)

³ Ibid., p. 24.

compartilha de aspectos semelhantes à prática artística, mas não integralmente. Nessa transição, há uma passagem do fazer utilitário ao poético, um desvio capaz de questionar a própria imagem mitológica do ferreiro.

Em outra direção, a alteração da forma de objetos permeia todo o estudo. Como já mencionado, o conjunto de obras ao qual a pesquisa se atém parte da junção da artesanaria mediante o deslocamento de objetos. No encontro do fabricado com a manipulação do ferro tem-se outro nível de desvio. As habilidades manuais de ferreiro servem para desestabilizar as formas originais dos objetos deslocados, em predominância aqueles encontrados no campo do trabalho e as grades de segurança. Após suas transformações, alguns significados atrelados ao objeto mudam. Embora traga um resquício de seu significado anterior, a disfuncionalidade provoca outro desvio, agora em direção à poesia.

Na perspectiva inicialmente colocada, o tempo escorre pelos dias e anos em um movimento de reversibilidade na fusão do passado com o presente. Somado a essa premissa, o fazer do ferreiro tem como intuito a transformação de determinados objetos. Assim, a ideia de um tempo não linear coincide com o desvio da forma padrão.

Ligada à linha de poéticas visuais, a investigação busca compreender as imbricações entre a prática, as obras e suas temáticas. Nesse sentido, houve a necessidade de reposicionar as proposições artísticas em séries. Durante o estudo, ora me coloquei sobre o viés de produtor, ora me propus ao distanciamento para a sua análise, delineando influências e referências provenientes de artistas modernos e contemporâneos, bem como conceitos trabalhados por diversos pensadores. O presente trabalho é uma pesquisa voltada para meu procedimento artístico. Situado na junção da teoria, da prática e de vivências pessoais, o estudo busca uma compreensão de meu fazer artístico. Uma compreensão circular perpassante por corpo, tempo, ferro, fogo e vivências particulares em determinados lugares.

1. OFÍCIO POÉTICO

1.1 MEMÓRIAS DO FERRO

De repente um estrondo.

Acordei. Estava na cama dos meus pais. Lembro-me perfeitamente da luz da lua invadindo o quarto naquela noite. Em seguida, minha mãe abriu a porta, abraçou-me e pediu para que eu voltasse a dormir. O sono não vinha, alguma coisa havia acontecido. A próxima lembrança é de irmos até a casa de um vizinho em meio à madrugada para pedir abrigo. Ao amanhecer, retornamos para nossa casa acompanhados da escolta de três policiais, se não me falha a memória. Até aquele momento, não conseguia compreender o que havia acontecido. Ao adentrarmos na casa, um dos policiais agachou-se no chão da sala e encontrou um projétil de revólver e, em seguida, mostrou a marca da perfuração na parede. Conclusão, meu pai havia sido alvo de uma tentativa de homicídio e, por uma distância aproximada de dez centímetros, as coisas poderiam ter sido diferentes. Com medo de retaliações, deixamos nossa antiga casa no mesmo dia, o destino seria a residência de meus avós paternos.

A casa de meus avós não era grande, mas conseguia abrigar perfeitamente mais três pessoas. Nessa época, eu tinha por volta de 5 anos de idade e minhas irmãs ainda não haviam chegado ao mundo. Uma casa simples e com uma peculiaridade, havia no fundo uma oficina para a dedicação exclusiva do ofício de ferreiro de meu avô. Já com idade avançada, sua presença na oficina era facultativa e, nos dias de sua ausência, aquele espaço era usufruído com outro intuito.

Impulsionado pelas brincadeiras de criança, ao atravessar a linha de fronteira entre os cômodos da casa em direção à oficina de meu avô, gradativamente, a cada nova brincadeira, ia se construindo uma espécie de interseção entre artefatos de ferro e a diversão. A cada estadia naquele espaço, era necessário desobedecer às ordens de minha mãe, preocupada com o perigo trazido pelas ferramentas, pelos materiais e pelo fogo proveniente do maquinário.

No espaço destinado à construção de utensílios de meu avô, a diversão era diferente das demais. Naquele laboratório inventivo, junto a alguns primos, construíamos, a partir do refugo da produção, acessórios de ferro para compor ou intervir em nossos brinquedos (fabricados), ou mesmo alguma geringonça para

complementar a diversão na rua. Tudo era feito do nosso jeito sem o auxílio de adultos por perto.

Com a astúcia de qualquer menino em fazer coisas escondidas dos pais, desbravávamos aquele espaço e percebíamos ao mesmo tempo sua hostilidade complacente. Sabíamos da importância de evitar alguns maquinários encontrados ali, alguma voz nos dizia que ainda não era o momento para desbravar nosso espírito construtor infantil com eles. Apesar de usarmos ferramentas como alicate na manipulação daqueles pequenos pedaços de ferro, com o contato, a robustez do material se revelava a nós de maneira bruta. Sem a habilidade técnica adequada, era comum os cortes nas mãos, nada com grande profundidade, porém, naquelas primeiras experiências, sabíamos que qualquer descuido poderia originar um contragolpe. Por último, o espaço destinado àquela oficina não era grande, mas tinha uma grandeza escondida em suas ferramentas. Hoje, debruçado sobre essas linhas, percebo isso claramente.

Minha aproximação com aquele espaço foi constante dos 5 aos 9 anos de idade. Após as brincadeiras de criança, na adolescência, fui assimilando e aprendendo o ofício de ferreiro pelas mãos e conselhos de meu pai e tios, principalmente dos últimos, estes herdeiros direto da prática do ofício de ferreiro vindo de meu avô.

No início da fase adulta, com o aprendizado aprimorado, a manipulação do ferro tornou-se profissão. Inserido no mundo do trabalho, a ludicidade e a fantasia com o ferro foram esquecidas. A rotina e a obrigatoriedade da transformação da matéria em utilitários contribuíram para o esfacelamento daquela magia de outrora. Embora essa percepção fosse clara, as obrigações da vida adulta não permitiam, até então, outra postura em relação àquela profissão. Em contrapartida, apesar do desânimo acarretado pela produção sem espaço para a imaginação, o fazer com ferro ainda me atraía. Assim, no ímpeto por deixar esse desejo ativo, nos momentos de folga, comecei a experimentar algumas construções utilizando o ferro. Eram formas simples, como árvores, flores, insetos, entre outros. Embora ingênuo, esse primeiro movimento na fase adulta em realocar o ofício de ferreiro em outras produções foi essencial no interesse pelo campo das artes visuais.

Ainda hoje, o ofício de ferreiro é uma chama ativa na família. A mão que manipulou o ferro é a mesma que passou o aprendizado adiante para os familiares,

perpassando meu avô, meus tios, pai, chegando a mim e primos. Projetar esse aprendizado herdado no presente é perceber seu valor e sua importância. Em minhas proposições artísticas, a cada gesto escultórico, há uma lembrança de minhas primeiras incursões à oficina de meu avô, em uma espécie de desdobramento daquele espaço na manipulação do ferro hoje.



Figura 1 – Na extrema esquerda meu avô (Benvindo Braz) trabalhando como soldador (primeiras décadas do século XX).

O gesto no presente, ancorado ao passado e atrelado a determinados lugares, é mencionado por Gaston Bachelard⁴ em seus estudos referentes à imagem⁵ da casa. Segundo o autor, as casas “estão em nós tanto quanto estamos nelas”⁶. Um grande número de nossas lembranças encontra abrigo na casa de outrora, em refúgios como; o porão, o sótão ou outro canto qualquer. Quando necessário e oportuno, voltamos a esses refúgios em nossos devaneios⁷. Além da lembrança, a casa natal está

⁴ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁵ A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos mais em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (Ibid., p.2).

⁶ Ibid., p.20.

⁷ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁷ O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrado no mundo irreal consistente. Seguindo a “inclinação do devaneio” – uma inclinação que sempre desce -, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece. [...] O devaneio que queremos estudar é o devaneio

fisicamente em nós por manifestação de hábitos orgânicos. Um desses hábitos seria, por exemplo, o gesto de abrir e fechar uma porta adquirido no passado e ressoante ainda hoje. Ou seja, “todo o ser da casa se desdobraria, fiel a nosso ser”⁸. Como aludido, a casa natal é presente em nós tanto na lembrança como nos hábitos. Por outro lado, só conseguimos estar na casa natal pela via do devaneio.

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos, que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia⁹.

Nessa perspectiva, a lembrança encontra refúgio naquela oficina e o primeiro contato com o ferro no passado se faz presente hoje em meu gesto escultórico. A lembrança da infância garante a poesia no presente. A ação, por não condicionar o ferro à atribuição funcional, sintoniza esse ato à ludicidade infantil. Logo, o passado rememorado se encontra entrelaçado à poesia.

A criança e sua brincadeira, o adulto e seu trabalho, o artista e sua necessidade estão ligados por uma espécie de linha que perpassa os anos, conectando passado e presente. Contudo, numa linha não linear, o presente, quando volta ao passado, obriga o seu desvio, sua sinuosidade e curva. A cada gesto, as reminiscências das brincadeiras, ao cruzar a fronteira entre os cômodos de minha antiga casa em direção à oficina de meu avô, são revividas, num alargamento da fantasia do passado, hoje transformada em ofício poético.

1.2 ELEMENTOS E CONDUTAS DO FERREIRO: A MÃO, O CORPO E O FOGO

Na intenção de repensar meu procedimento artístico, além do elo das memórias de infância com a vida adulta, vejo-me na necessidade de descortinar questões referentes ao fazer do ferreiro. O contato da mão com o ferro, o uso de ferramentas, a relação do corpo com os procedimentos e a ligação com os elementos da natureza são pontos para pensar minha prática.

poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. (Ibid., p.5 e 6).

⁸ BACHELARD, 1998, p.33.

⁹ Ibid., p.35.

O ferreiro é aquele capaz de desvendar as proezas e as possibilidades do ferro, artesão do metal que carrega consigo conhecimentos e técnicas tradicionais. A essa denominação é possível associar diversos ofícios, entre esses, o funileiro, o metalúrgico, o serralheiro, o forjador, entre outros. Meus conhecimentos referentes à manipulação do ferro estão situados em duas dessas modalidades, o funileiro e o serralheiro, respectivamente responsáveis pela manipulação de chapas e barras de ferro. No período em que trabalhei exercendo essas profissões, o ritmo diário da produção culminou com o aprimoramento de minhas habilidades construtoras. O contato e posteriormente a intimidade com as ferramentas possibilitaram o domínio na construção com o ferro.

Os ofícios mencionados são trabalhos em que a mão exerce papel de ponte entre o pensamento e a matéria, tendo no tato o seu ápice. Nesse tipo de ofício, a mão ganha uma sensibilidade capaz de “interpretar” as características do material. Richard Sennett¹⁰, em seus estudos referentes ao artífice¹¹, aborda o “toque localizado” dentro da perspectiva da “mão inteligente”. De acordo com o autor, os calos adquiridos por profissionais do trabalho manual são um caso particular de “toque localizado”. “A camada mais espessa de pele deveria amortecer o tato; na prática, é o contrário o que acontece. Protegendo as terminações nervosas da mão, o calo torna menos hesitante a sondagem”¹². Embora essa camada protuberante deixe o contato menos sensível, ela sensibiliza a mão em outras partes, como as pontas dos dedos.

Dessa maneira, “podemos supor que o calo representa para a mão o mesmo que a lente zoom para uma câmera”¹³. No “toque localizado”, os dedos buscam pontos específicos em um objeto para estimular o cérebro. Assim, segundo Sennett, há uma rede neural envolvendo olhos, cérebro e mãos que permitem que a visão e o tato funcionem em harmonia.

Além de interpretar o material, as mãos do ferreiro são registros de acontecimentos. O tato nas pontas dos dedos estabelece uma “conversa” com a superfície do material. No contato, seja com o ferro ou com as ferramentas, a mão do ferreiro sempre carrega resquícios da matéria manipulada. Alguns são fáceis de ser removidos como a coloração avermelhada do ferro enferrujado, ou as sujeiras

¹⁰ SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

¹¹ Richard Sennett conta que o artífice é uma categoria mais abrangente que a do artesão, ele simboliza o desejo de realizar bem um trabalho movido pelo prazer de fazer a coisa bem-feita. (Ibid.).

¹² Ibid., p. 173.

¹³ Ibid., p. 173.

provenientes das ferramentas. Já os calos e as cicatrizes não são tão simples. Em relação a estas, são originárias de cortes profundos devido à manuseabilidade equivocada do ferro ou das ferramentas. As cicatrizes são marcas no corpo, são “carimbos” do ocorrido e ao mesmo tempo servem de registros do tempo. Encará-las é rememorar as imagens de seus acontecimentos.

Embora a mão livre seja necessária no tato com o material, o fazer do ferreiro em grande parte é instrumentalizado. De acordo com Abraham Moles¹⁴, as ferramentas são “um prolongamento do ato humano”¹⁵. No trabalho manual, elas são a extensão do corpo, chegam a lugares ou realizam funções impossíveis à mão livre. Diferente, por exemplo, do ceramista que é capaz de realizar grande parte de seu trabalho com as mãos livres, recorrendo aos instrumentos na etapa de finalização e acabamento.

Além de evidenciar as ferramentas como extensão do corpo, interessa-me apresentar seu simbolismo referente à criação. No livro “Ferreiros e Alquimistas”, Mircea Eliade¹⁶ apresenta um grupo de mitos, ritos e símbolos dos ofícios de mineiro, metalúrgico e ferreiro, no intuito de compreender o homem arcaico em respeito às aventuras espirituais nas quais se viu comprometido ao transformar as substâncias. Em seus estudos, as ferramentas do ferreiro nas comunidades arcaicas tinham um caráter sagrado e mágico: “o martelo, o fole, a bigorna revelam-se como seres animados e maravilhosos: supõe-se que podem obrar por sua própria força mágico-religiosa, sem ajuda do ferreiro”¹⁷. Além das crenças relativas à potência sagrada dos metais, a magia se estende aos instrumentos. Nesses mitos, a capacidade de fazer formas utilitárias é atribuída à essência sobre-humana, seja ela para o bem, seja para o mal¹⁸.

Voltando ao meu procedimento, ferramentas como martelo, alicate, lixadeira, morsa de bancada, bigorna adaptada, forja, máquina de soldar, limas, compressor para pintura, forja, furadeira e policorte são utilizadas em meu ofício. Algumas são exclusivas de uso braçal, já outras, como a máquina de soldar e a forja, são movidas a eletricidade. Nesse ponto, vale a pena fazer uma observação. No uso das ferramentas elétricas, o seu emprego está condicionado ao comando do corpo, ou

¹⁴ MOLES, Abraham A. **Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

¹⁵ Ibid., p.9.

¹⁶ ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

¹⁷ Ibid., p.16.

¹⁸ Ibid.

seja, a ferramenta “obedece” a minha necessidade e não o contrário, como ocorre com trabalhadores empregados nas linhas de produção das fábricas.

Embora a mão munida da ferramenta seja primordial na execução de determinados projetos, é necessária a mobilização do corpo inteiro. Esticar, levantar ou dobrar o braço, agachar, abaixar, deitar ou suspender o próprio corpo são alguns dos movimentos solicitados. Na possibilidade de subtrair todos os elementos constituintes desse ofício, com a exceção do corpo, a execução desses movimentos seria como uma espécie de dança, uma performance estendida por horas e dias.



Figura 2 – Pequeno reparo na instalação “Um Lugar em Outro Lugar” (2016).



Figura 3 – Montagem da Instalação “Sobre o Ontem Caminhamos no Amanhã” (2022).

Nessa direção, o corpo acompanha o “ofício rítmico”. Sua mobilização segue os passos da necessidade construtiva. O ritmo e a gesticulação desencadeiam as forças naturais do corpo. Nessa perspectiva e em concordância com o que é abordado pela autora Suzana Albornoz¹⁹, o trabalho é capaz de colocar sobre o mesmo plano os movimentos naturais do corpo e a natureza.

No processo de trabalho participam igualmente o homem e a natureza, e nele o homem inicia, controla e regula as relações materiais entre si próprio e a natureza. O homem se opõe à natureza como uma de suas próprias forças, pondo em movimento braços e pernas, as forças naturais de seu corpo, a fim de apropriar-se das produções da natureza de forma ajustada a suas próprias necessidades. Atuando sobre o mundo exterior e modificando-o, o homem ao mesmo tempo modifica a sua própria natureza²⁰.

Como exposto por Albornoz, há uma confluência entre homem e natureza durante o trabalho. Embora no trabalho o indivíduo esteja se opondo à natureza, a relação conjunta entre os movimentos do corpo com os elementos naturais supõe uma espécie de justaposição, sendo possível dizer que o trabalho é o ponto dessa relação.

Condizente ao ofício de ferreiro, a mão é o elo das forças naturais do corpo com os elementos da natureza, sejam esses em estados puros, sejam transformados. Na realização desse ofício, alguns autores mencionam a presença de elementos naturais como a água, o ar, a terra e o fogo. Em minhas vivências, a água e o ar no trabalho com ferro são usados para o resfriamento do material transformado. Já a terra e o fogo são preponderantes.

Em lugares onde há concentração de oficinas e estabelecimentos destinados ao trabalho braçal, certamente a característica que revela o ambiente do ofício de ferreiro dos demais são os lampejos de luzes. As faíscas incandescentes ou os pequenos estilhaços cintilantes iluminam o ambiente cavernoso e evidenciam o trabalhador com o ferro. Uma incandescência emergida do fogo.

O fogo, junto ao ferreiro, carrega em seu simbolismo características referentes à criação e à transformação. Nas comunidades analisadas por Eliade, o domínio do fogo era visto como um evento mágico e o ferreiro, como um “senhor do fogo”. Em termos teóricos, esse domínio estava condicionado a um estado superior à condição humana. O calor do sol, ou do ventre da terra para o amadurecimento de alguns

¹⁹ ALBORNOZ, Suzana. **O que é Trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁰ Ibid., p. 69 e 70.

elementos obedecia a um tempo natural das coisas. A partir do domínio do fogo seria possível acelerar esses processos naturais²¹. “Mas também servia para fazer algo distinto do que existia na natureza, e era, por conseguinte, a manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo e, portanto, não pertencia a este”²². Sobretudo era mediante o fogo que a natureza era transmutada.

Em meu ofício, só é possível despertar o fogo a partir do uso de algumas ferramentas. Em alguns momentos, é exigida a força muscular, seja nos golpes do martelo a fim de obter a forma perseguida, seja na modelagem com as próprias mãos. Porém, quando instaurado algum tipo de resistência²³, é necessária a presença do fogo. A forja é o instrumento que permite aquecer e proporcionar maior maleabilidade ao ferro.

Dos ofícios ligados à transformação dos metais, o ferreiro é o mais significativo quanto à importância e à ambivalência dos símbolos que implica. A forja comporta um aspecto cosmogônico e criador, um aspecto *asúrico* (rel. aos *asuras*, deuses soberanos da mitologia védica) e infernal, enfim, um aspecto iniciático²⁴.

Remexendo as gavetas da memória, a primeira imagem de forja de que recordo era a de meu avô. Diferente da forja ligada à eletricidade e portadora de motor, a encontrada naquela oficina era fruto de uma inventividade curiosa. Feita com recursos próprios, a força dos braços substituía a eletricidade e, em vez de motor, uma roda de bicicleta era responsável por produzir o vento no carvão em brasa. Em minhas lembranças, o momento em que meu avô movia a roda de bicicleta acoplada em uma espécie de churrasqueira era inusitado. Naquele período, pouco me importava o motivo daquele gesto, o que me fascinava eram as faíscas subindo pelos ares.

Voltando às ferramentas de meu uso, além da forja, o fogo é trazido por outras. Somente amolecer o ferro não é suficiente, é necessário a união de suas partes. Na etapa de junção do ferro, a máquina de soldar é a ferramenta capaz de proporcionar tal façanha. Acoplada à eletricidade, o contato do alicate de solda com o ferro

²¹ ELIADE, 1983.

²² ELIADE, 1983, p. 44.

²³ De acordo com Richard Sennett, a resistência encontrada no trabalho do artífice é algo que bloqueia o caminho, fatos que se antepõem à vontade. Assim como o carpinteiro encontra nódulos inesperados na madeira ou como o construtor pode se deparar com rochas imprevistas do subsolo da obra. (SENNETT, 2009).

²⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores.** 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

²⁴ *Ibid.*, p. 423.

proporciona uma incandescência cintilante, resultando na fusão das partes antes separadas. A característica visual da solda elétrica quando manuseada são suas faíscas. Outra ferramenta capaz de proporcionar pequenos estilhaços luminosos é a lixadeira (Figura 3).

O ferreiro, quando atíça o fogo em seu material de trabalho, busca a transformação. Esse mesmo agente natural é responsável, em parte, pela origem do próprio ferro. Quando junto aos minérios de ferro e em forno apropriado, ajuda na formação da matéria.

Necessários à produção de objetos para uso cotidiano, os metais como ferro, alumínio, níquel, cobre e chumbo são provenientes do subsolo. Porém, os metais em geral não são encontrados “prontos para o uso”, mas sim fazendo parte dos minerais. A fim de esclarecer a diferença entre mineral, minério e metal, é necessário fazer uma observação. As rochas encontradas na crosta terrestre são agregadas de um ou mais minerais. Após processos industriais, são separados os minérios com objetivo de comercialização. Minério é o nome dado a um mineral do qual se extrai uma substância química de interesse industrial. Como maneira de exemplificar essa questão, é possível citar a Hematita. Mencionada muitas vezes como um minério de ferro, deve-se compreender que “a Hematita é um mineral que, explorado industrialmente, fornece a substância química ferro metálico”²⁵.

Em síntese, para produzir o ferro a partir da hematita, o processo ocorre da seguinte forma. Após a pelotização²⁶, é feita a reação química da hematita com o monóxido de carbono em forno apropriado. A combustão do carvão fornece calor necessário e produz monóxido de carbono, o que provoca a redução do minério. Dessa maneira, a hematita reage com o monóxido de carbono, produzindo o ferro. No decorrer de sua solidificação, ou mesmo em estado líquido, o produto recebe o nome de ferro fundido ou ferro gusa. A purificação do ferro gusa resulta no que se chama de ferro doce, um ferro dotado de alta resistência ao impacto, de flexibilidade, de maleabilidade e de ductibilidade²⁷. Nesse processo de transformação do minério em ferro, terra e fogo estão juntos.

²⁵ CANTO, Eduardo Leite do. **Minerais, minérios e metais**. De onde vêm? Para onde vão? 3ª ed. São Paulo: Moderna, 1997, p.15.

²⁶ É o tratamento prévio dado a alguns minérios (como no caso do minério de ferro). Consiste na moagem do minério até transformá-lo em pelotas, seguida de aquecimento para eliminar a umidade presente. (Ibid., p.124).

²⁷ Ibid.

Portanto, o ferreiro carrega consigo o agrupamento das questões abordadas, sendo um agente catalisador. No toque preciso da mão no material, no manuseio das ferramentas, ou, ainda, na locomoção do corpo a fim de obter o melhor posicionamento para realização do serviço, o seu corpo é mediador entre o ferro e o fogo. Presente desde sua origem nos fornos, até a modificação da forma, o fogo, devido a sua constância, parece habitar a “aura” do ferro. Nessa confluência, o gesto do ferreiro justapõe em uma única dinâmica o corpo e os elementos da natureza, no alinhamento da incandescência do fogo com o esforço e os movimentos naturais do próprio corpo.

1.3 O TEMPO E O FOGO COMO ELEMENTOS PARA TRANSVER

A partir deste ponto, cruzo a linha responsável por separar o ofício de ferreiro, atrelado ao utilitário, em direção ao ofício poético. Nesse atravessamento, interessa-me pensar os procedimentos escultóricos, propondo simultaneamente uma reflexão. Em diversas mitologias, a criação é uma peculiaridade atribuída ao ferreiro, por outro lado, ao contemplar o mundo contemporâneo e suas constantes inovações, será que tal característica ainda é sustentável? Por outro lado, será que tal prática não poderia ser uma das maneiras de contrapor-se ao excesso de estímulos encontrados hoje?

Embora algumas características designadas ao ferreiro já tenham sido esboçadas quando exposto o simbolismo das ferramentas, da forja e do fogo, a centralização da questão da criação junto a sua imagem é providencial. O ferreiro aparece nas lendas e mitos de diferentes culturas como criador ou relacionado à criação, o que faculta seu ofício como algo sobre-humano ou divino. Essa atribuição vem da capacidade de transformação da natureza a partir da construção de ferramentas e do domínio do fogo para suas criações²⁸.

A tardia aparição do ferro, seguida de seu triunfo industrial, influenciou notavelmente sobre os ritos e símbolos metalúrgicos. Toda uma série de tabus e utilizações mágicas do ferro deriva de sua vitória e do fato de ter suplantado ao cobre e ao bronze, que representam outras épocas e outras mitologias. (...)

O ferreiro é o principal agente de difusão de mitologias, ritos e mistérios metalúrgicos²⁹.

²⁸ ELIADE, 1983.

²⁹ Ibid., p. 13.

Os mitos e as lendas associados aos ferreiros são inúmeros. Sem querer abranger sua totalidade, porém, apresentando um breve panorama, explanarei o mito designado ao ferreiro das culturas africanas e o ferreiro produtor de ferramentas divinas. Na cultura africana, em especial na mitologia dos Iorubás, Ogum ocupa a função do herói civilizador e senhor das tecnologias. Foi Ogum quem ensinou o segredo do ferro aos demais orixás ao mostrar como fazer a enxada, a foice, a pá, o enxadão, o ancinho e o arado, permitindo dessa maneira o cultivo de alimentos para aliviar a fome. Ogum também ensinou aos orixás como moldar os adornos mais bonitos e artefatos para enfeitar as danças dos deuses entre os homens³⁰.

Cruzando o oceano, no Brasil e em Cuba, a face do orixá relativa ao ferreiro, patrono da agricultura, inventor do arado, senhor das tecnologias que matou a fome do povo, praticamente desapareceu. A explicação deve-se ao fato de a agricultura estar ligada à escravidão. Dessa maneira, como seria possível enxergar no arado, na enxada instrumentos de libertação? Ogum foi perdendo seu perfil de herói civilizador. Seu culto, nos países citados, está cada vez mais ligado aos mitos do guerreiro³¹.

Em relação à fabricação de ferramentas, nos mitos apontados por Eliade, os serviços prestados pelos ferreiros têm por intenção assegurar a supremacia dos deuses. Tal fabricação conserva um caráter mágico ou divino, pois toda criação e construção nesses mitos são obras sobre-humanas. Como construtor de ferramentas, o ferreiro é o operário esforçado em imitar os modelos divinos³². Alguns exemplos desses construtores são: Tvashtri, responsável por forjar a arma de Indra, que é um raio; Hefesto (Vulcano), forjador da arma de Zeus; Ptá, as armas de Hórus e; por último, os anões, encarregados do martelo de Thor³³.

Nesses mitos, o ferreiro aparece como o criador de utensílios a fim de atender às necessidades e ao poderio dos deuses ou dos orixás. Em geral, a criação atribuída aos mitos parte de uma necessidade humana de buscar explicações para seus comportamentos. Para o homem arcaico, desprovido dos benefícios científicos, os mitos eram uma forma de explicar os fenômenos humanos e naturais³⁴. “Os mitos são

³⁰ SIMAS, Antônio. **Pedrinhas Miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

³¹ Ibid.

³² ELIADE, 1983.

³³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, 2001.

³⁴ ELIADE, op. cit.

aquilo que move o nosso comportamento. São tão antigos quanto a humanidade e tão atuais quanto as manchetes do dia”³⁵.

Ao voltar os olhos para a contemporaneidade, as tecnologias avançadas ou a inteligência artificial, me indago sobre qual seria a pertinência da imagem do ferreiro conjugada à ideia de criação. Observando o avanço tecnológico digital e industrial, essa imagem parece perder um pouco o sentido. Obviamente há todo um processo histórico do desenvolvimento das técnicas e dos materiais em que a idade do ferro foi um dos momentos importantes. O questionamento levantado vai ao encontro da pertinência do ferreiro como uma figura criadora do mundo hoje. Vale ressaltar que o questionamento colocado vai em direção ao ferreiro portador das características tradicionais do ofício e não de sua associação às tecnologias, como é feito em Ogum.

Munido das habilidades do ferreiro, ao colocar tal questão, coloco-me neste lugar. Não me interessa uma criação do mundo na concepção apresentada, dando ao ferro uma atribuição apenas utilitária. A chama do fazer do ferreiro continua acesa em mim, tenho uma necessidade de trabalhar com o ferro, contudo essa atração vai em direção ao desinvento, à deformação e à transvisão.

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas deformam.
É preciso deformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades³⁶.

A partir do momento que minhas habilidades de ferreiro já não obedecem às necessidades utilitárias, o ofício se torna poético. Nessa perspectiva, o encontro com a poesia de Manoel de Barros é uma espécie de espelhamento de meus trabalhos. É como se o reflexo de suas palavras se entrelaçasse em meu tato na tentativa de alcançar o dessemelhante. Uma espécie de comunhão entre as palavras do poeta e o ato escultórico. Assim, o ofício poético busca “transver” o mundo a partir da deformação dos objetos e seus significados e não uma criação como colocado na figura mitológica do ferreiro.

³⁵ DAVIS, Kenneth C. **Tudo o que precisamos saber, mas nunca aprendemos, sobre mitologia**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016. p.31.

³⁶ BARROS, Manoel. **O Livro do Nada**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

³⁶ Ibid., p.75.

Além de minhas proposições artísticas, o fazer escultórico, a prática em si, é uma maneira de enxergar o mundo por outra ótica. Nesse aspecto, o tempo e o fogo, junto ao corpo, são elementos para a amplitude dessa visão. Em suas características, quando colocados em paridade com a prática artística, os elementos citados suscitam uma percepção particular de resistir aos vícios da contemporaneidade. Adiante, serão evidenciadas questões alusivas ao tempo e ao fogo dentro da prática artística.

Os diversos elementos da natureza podem ser sentidos em contato com o corpo, seja o calor do fogo, a sensação de fluidez da água, o sopro agradável do vento ou o contato direto com os pés descalços na terra. Diferentemente, o tempo é imaterial, algo incapaz de ser tocado. Porém, ainda sim, há uma insistência em querer segurar o tempo com as mãos. Em conversas com amigos e familiares, nos momentos em que o diálogo se envereda pelas tarefas cotidianas, a frase “falta de tempo” é frequentemente entonada. A sensação de correr atrás de algo que não se pode vencer é compartilhada por muitos.

O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação tão desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, e nem mais parecemos habitá-lo, como o mostrou Paul Virilio, e sim a viver a velocidade instantânea, ou a fosforescência das imagens, ou os bits de informação. Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatá-lo em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada. Mas seria preciso atentar para o avesso desse aparente achatamento, se quisermos apreender o sentido da mutação em curso. Para usar os termos mais antigos e mais contemporâneos: nossa navegação no tempo ganhou aspectos inusitados. Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui, e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância³⁷.

A aparente situação em que o tempo parece escorrer das mãos é evidenciada acima por Peter Pál Pelbart. Ao citar Paul Virilio, é anunciado sobre a evaporação do tempo e a impotência de habitá-lo, causas decorrentes de modos de vida pautados pela velocidade instantânea das tecnologias. Baseado nessa premissa, a insistência em trabalhar com técnicas tradicionais é uma tentativa de resistir ao redemoinho criado pelo achatamento do tempo. Esses conhecimentos tradicionais em relação ao

³⁷ PELBART, Peter Pál. Tempos agonísticos. **Revista Concinnitas**. v. 2, n. 27, p. 41- 49, 2016.

³⁷ Ibid., p.41.

tempo percebido atualmente parecem encontrar no rito uma fuga para tal “descompasso”.

Byung-Chul Han³⁸, em seu livro “Do Desaparecimento dos Rituais”, menciona a relação dos ritos com o tempo. O autor compartilha uma ideia semelhante ao demonstrado por Pelbart. Assim como este, Han fala sobre o fluxo inconsistente do tempo, o qual, carecido de uma estrutura sólida, corre sem interrupção e sem um ponto de “apoio”. Esse tempo ininterrupto é inabitável. Uma das possibilidades de contraposição do fluxo insólito do tempo demonstrado por Han são os ritos. Pois “os ritos são no tempo o que a morada é no espaço”³⁹. Os rituais dimensionam a possibilidade de “estar no mundo” como o indivíduo que abriga sua casa. Eles trazem confiabilidade ao mundo como lugar. “Eles são no tempo o que uma casa é no espaço”⁴⁰.

Os rituais conseguem dar estabilidade à vida, assim como as coisas estabilizam a vida humana. Han diz que o indivíduo é capaz de mudar tanto biologicamente como subjetivamente, por outro lado, os objetos ao seu redor permanecem diante dele com sua familiaridade inalterada. Com esse exemplo, o autor demonstra que as coisas podem estabilizar a vida. Os rituais cumprem uma função semelhante⁴¹.

Nos rituais, a repetição é algo fundamental. Pode-se conjecturar a repetição como algo rotineiro, porém a capacidade de gerar intensidade é o ponto central para distinção da rotina. A intensidade atribuída à repetição no rito não está atrelada a uma mera lembrança do passado, mas sim à capacidade de “lembrar adiante”. A repetição é reconhecimento, ela funciona como uma forma de fechamento. “Passado e futuro se fundem em um presente vivo”⁴². Hoje, a capacidade de repetição se encontra em crise. Dispositivos neoliberais são capazes de permanentemente nos forçar para o novo, com isso, na busca incessante por estímulos e emoções, perdemos a capacidade de repetição. Em sua característica essencial, a repetição é a capacidade de nos instalar em uma casa e dar estabilidade à vida.

Referente aos rituais, percebo similitudes nas características abordadas por Han com o aprendizado do ofício de ferreiro adquirido em contato com meus

³⁸ HAN, Byung-Chul. **Do Desaparecimento dos Rituais**: uma topologia do presente. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020.

³⁹ Ibid., p. 7.

⁴⁰ Ibid., p. 7.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 11 e 12.

familiares. O autor menciona a repetição no rito como maneira de fundir passado, presente e futuro. Nessa perspectiva, é possível dizer em uma memória corporal. Em uma abordagem mais pragmática, Sennett⁴³ se refere à repetição como responsável pelo enriquecimento da habilidade técnica e conseqüentemente pelo acúmulo do repertório gestual. O treino da mão ocorre sempre através da insistência em repetir o ato. A pessoa capaz de repetir uma ação diversas vezes adquire habilidade técnica, uma habilidade rítmica de um artífice⁴⁴. O mencionado por Sennett reforça a ideia da repetição como algo encarnado, como uma memória corporal, tal reflexão está relacionada às ideias sobre os rituais em Han.

Rituais são processos de incorporação e encenação corporal. As ordens e valores em vigor em uma comunidade são vivenciados e consolidados no corpo. São consignados no corpo, são incorporados, isto é, são assimilados corporalmente. Desse modo, os rituais geram um conhecimento corporificado e uma memória corporal, uma identidade corporificada, uma compreensão corporal. A comunidade ritual é uma corporação. A comunidade como tal tem uma dimensão corporal inerente. A digitalização enfraquece o vínculo da comunidade, pois tem um efeito desencarnado. A comunicação digital é uma comunicação desincorporada⁴⁵.

Em síntese é possível dizer que os rituais mobilizam passado, presente e futuro, deixando dessa maneira sua morada no espaço, o que contrapõe ao tempo ininterrupto e inabitável imposto atualmente. O fazer tradicional se torna morada para resistir às conseqüências do achatamento espaço-tempo.

Outra face relativa ao tempo no ofício poético está em sua passagem do utilitário ao poético. Embora as técnicas e ferramentas sejam as mesmas, o procedimento é diferente. Na produção utilitária, sempre houve a presença de molde, também chamado de modelo. Esse molde serve de referência para a confecção de diversas peças semelhantes. Além da imitação, é responsável por elevar o número da produção em consonância com o tempo mínimo. Em síntese, acelera a produção. Aqui é apresentado um outro nível do ofício poético em relação à vagarosidade no tempo. Na produção artística o tempo é de outra ordem. Segundo a autora Cecília Salles⁴⁶, o crescimento e as transformações que vão concedendo materialidade à obra não ocorrem em segundos mágicos, mas sim, por um longo percurso. O desprendimento

⁴³ SENNETT, 2009.

⁴⁴ Richard Sennett conta que o artífice é uma categoria mais abrangente que a do artesão, ele simboliza o desejo de realizar bem um trabalho movido pelo prazer de fazer a coisa bem-feita. (Ibid.).

⁴⁵ HAN, 2020, p.14.

⁴⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

do tempo é aliado do processo criador. Em vez da produção imediata e calculada, a obra em processo se expande por horas, dias, meses ou até anos⁴⁷.

É possível dizer que há uma semelhança em relação à aceleração e à “otimização” do tempo no uso das tecnologias e do molde. Obviamente em escalas diferentes. Renunciar a ambos é estar disposto a abraçar a lentidão do tempo, o que pode revelar ao trabalhador manual outras possibilidades ao aprendizado e à imaginação.

Os artífices orgulham-se sobretudo das habilidades que evoluem. Por isso é que a simples imitação não gera satisfação duradoura; a habilidade precisa amadurecer. A lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se aposses da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação — o que não é facultado pela busca de resultados rápidos⁴⁸.

A lentidão do fazer manual, respeitando o processo de criação, é um dos caminhos percorridos na resistência ao achatamento do tempo. Somada a esta, outro polo de oposição é a memória quando relacionada aos ritos. A lentidão do fazer junto à memória é um modo de contrapor as instantaneidades contemporâneas. Nessa perspectiva, o ferreiro, portador de técnicas tradicionais e arcaicas, está longe de ter o tempo na palma da mão. Ao contrário, seria conveniente dizer: o ferreiro é aquele que tem a mão na palma do tempo.



Figura 4 – Fotografia da mão, realizada durante o processo de produção (2022).

⁴⁷ SALLES, 1998.

⁴⁸ SENNETT, 2009, p. 328.

A mão que habita a palma do tempo carrega também o fogo. Após as conexões referentes ao tempo no ofício poético, chega o momento de “acender” o fogo. Assim como o ferro, o fogo também pode despertar tanto a força positiva quanto a negativa, ao ser utilizado para cozinhar alimentos ou quando propagado em excesso, sendo causador de acidentes e desastres. Em facetas positivas, o fogo é vivenciado na chama das velas, em lareiras e em fogueiras. Qualquer um que já tenha encarado a luminosidade de uma fogueira sabe do seu poder de encantamento e da sedução despertada pelas chamas.

Além de agente transformadora da matéria, a chama do fogo desperta a imaginação. Ela é capaz de operar tanto no campo imaginativo literário, nas palavras inflamadas dos poetas ao suscitar metáforas e imagens, como em sua contemplação, usada como ignição para a ampliação da imaginação. Esses dois vieses são evidenciados por Bachelard⁴⁹ em seus estudos referentes à chama da vela.

Assim, a contemplação da chama pereniza essa primeira fantasia. Ela nos distingue do mundo e amplia o mundo do sonhador. A chama é, em si mesma, uma grande presença, mas, perto dela, sonha-se longe, longe demais: “Perdemo-nos em fantasias.” A chama está ali, pequena e medíocre, lutando para manter seu ser, e o sonhador vai sonhar em outro lugar, perdendo seu próprio ser, sonhando grande demais – sonhando com o mundo⁵⁰.

A chama é um mundo para o homem só. Como diz o autor, o sonhador inflamado, ao falar com a chama, fala consigo mesmo. Assim como as chamas buscam as alturas, a sua contemplação e a meditação dá ao psiquismo do homem sonhador uma alimentação vertical ou, ainda, uma alimentação aérea, oposta às terrestres. Nas alturas das torres, das árvores, o sonhador sonha perto do céu. As fantasias de altura alimentam o instinto de verticalidade, recorrentemente diminuído pelas obrigações da vida comum, da vida horizontal. A fantasia verticalizante é libertadora. Dentro do sonho vertical, busca-se sempre um lugar acima⁵¹.

Nessas condições, a chama deixa de ser objeto de percepção, transformando-se em objeto filosófico. Nessa transição, tudo se torna possível. A chama é para o sonhador um mundo dirigido para a transformação. “O sonhador vê nela seu próprio ser e seu próprio vir a ser”⁵².

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. **A Chama da Vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

⁵⁰ Ibid., p. 11 e 12.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., p. 37.

Ao encarar a chama, vejo-me nessa condição de vir a ser. Um ser ancorado na verticalidade do sonho. No salto para o alto, tento desfazer as amarras da vida banal e horizontal. A chama da vela é uma espécie de ignição para transver coisas que habitam o mundo. Bachelard fala da chama da vela como um portal para a imaginação. Além da função de moldar o ferro, a chama da forja, quando confrotada, é capaz de despertar a imaginação de maneira semelhante. Já a chama da solda se encontra em outro estágio.

Em combustão com o carvão, a chama originada da forja busca o alto. No propósito dessa ferramenta, o carvão aquece o ferro, a vermelhadão é transferida para o ferro. Simultaneamente, carvão e ferro incorporam o calor do fogo. Nesse procedimento, é preciso se mover com rapidez em direção ao propósito perseguido, pois o resfriamento do ferro permite o retorno ao seu estado anterior. É nesse momento que parte da verticalidade do sonho interiorizado em mim tem a chance de escapar.

Outra chama indispensável de minha prática é a da solda. Essa ferramenta serve para completar e criar o fluxo da forma imaginada. Movida por eletricidade, sua função é fundir as partes. O alicate de solda, ao entrar em contato com o ferro, une os polos separados. Nesse movimento, no local em que há o contato, novamente o ferro é inflamado em seu interior.

O vermelho brasa no interior do ferro, provocado pela forja e pela máquina de soldar, serve de passagem. A matéria inflamada e manipulada é guiada pela imaginação. É justamente no ato de inflamar que ocorre tal ligação. Uma passagem do imaginado para o concreto. Assim, as verticalidades das chamas transformam a matéria, dão concretude aos sonhos antes abrigados apenas em meus pensamentos.

Em relação à solda, esta ferramenta possui características peculiares quanto ao seu manuseio. Diferentemente das pequenas labaredas da forja, as quais é possível encarar, tal gesto, quando voltado para a solda, pode trazer consequências. Como dizem os soldadores mais antigos, o olhar fixo para a incandescência dessa ferramenta, sem a devida proteção, pode “queimar os olhos”. Uma lesão capaz de irritá-los, principalmente durante a noite. O correto a ser feito é usar máscaras de proteção, contudo, na sua falta, o melhor é fechar os olhos no momento em que o eletrodo toca o ferro.



Figura 5 – Chama da solda (2023).

Em ambas as circunstâncias, a chama da solda não permite o olhar sem proteção. Quando imerso no procedimento de soldagem, de certa maneira, as “mãos passam a ser os olhos”. O controle da mão precisa transitar ora com leveza, ora com rapidez. Nessa gesticulação, a mão conduz a lava da solda. É preciso sentir o contato do eletrodo com o ferro, uma sensibilidade adquirida somente com o treino e o tempo.

A chama da solda, a mão, o corpo e o pensamento ficam em sintonia. Um gesto por equilibrar as forças e habilidades do corpo em comunhão com a chama do fogo. Essa junção permite o imaginado e o sonhado interiormente ser externalizado. Em outras palavras, é necessário um “estado de chama” para externalizar o imaginado. Para além de um estado, nesse processo, há uma autotransformação, simbolizada na mutação do ser em fogo. Diz Bachelard: “pelo menos, que a chama seja para o

sonhador o símbolo de um ser absorvido por sua transformação! A chama é um ser-em-mutação, uma mutação-em ser⁵³.

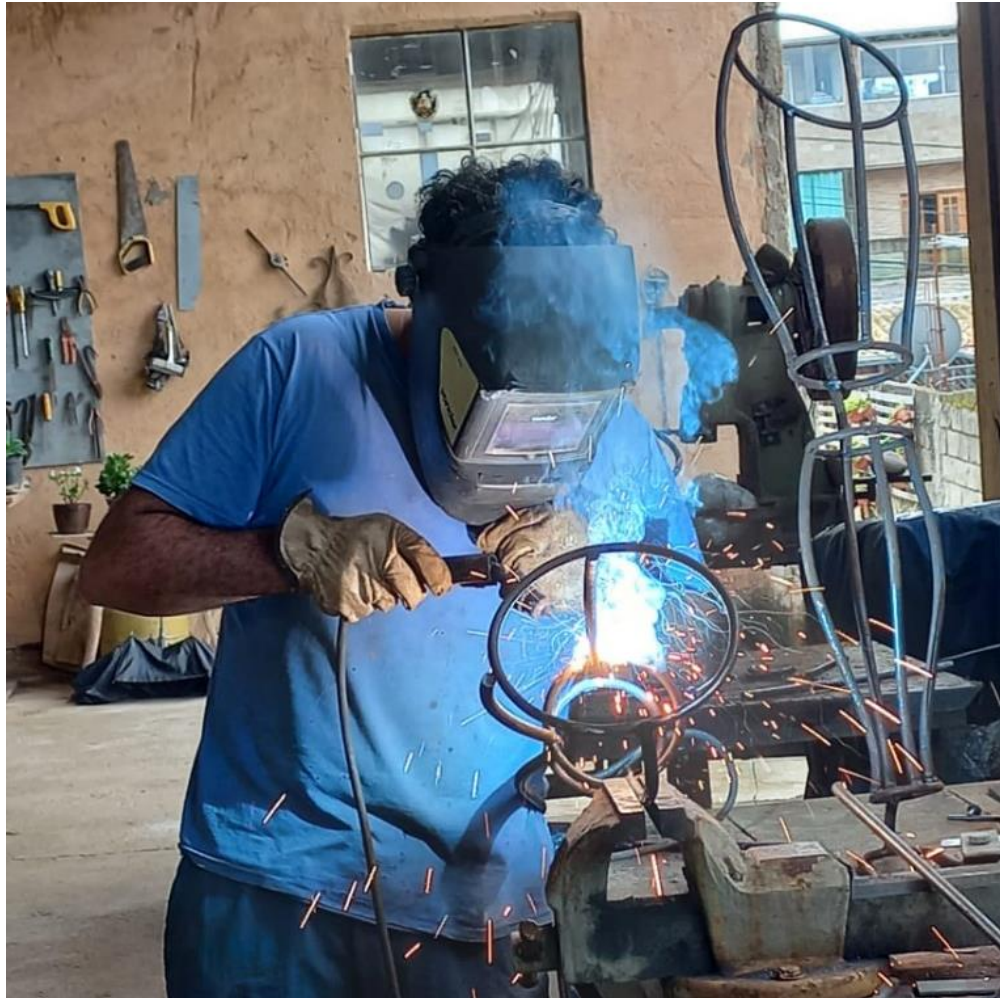


Figura 6 – Processo de produção da obra “Sobre o Ontem Caminhamos no amanhã” (2022).

Como visto, a chama excita a imaginação, o sonhador da chama ganha verticalidade, sonha alto. Nesse salto, ele também é transformado. Por outro lado, a chama do fogo também modifica a matéria. Tal modificação pode perfeitamente estar ligada a uma ótica produtivista e utilitária, mas, quando a matéria é transformada em conexão com que é sonhado, matéria, corpo e fogo viram poesia.

Quando proponho o desvio da finalidade do ofício de ferreiro, questionando sua figura de criador de utensílios, há também uma transformação. Sem me distanciar da

⁵³ BACHELARD, 1989, p. 41.

prática do ferreiro, percebo sua relação com o tempo. Modifico-me justamente na contraposição da rememoração do passado e da lentidão do fazer às condicionantes impostas pela contemporaneidade. Já o fogo surge como elemento dessas mutações, é ele quem propícia o sonho do ser mutado em concretude. Nas estratégias para desdizer e transver o mundo, o ofício de ferreiro é ofício poético. Nessa transposição, tais habilidades passam a operar como um vírus por desestabilizar objetos cotidianos da vida horizontal, tanto no âmbito de sua fisicalidade como de seu significado.

2. ANOITECENDO FERRAMENTAS

2.1 OBJETO SUJEITO

Durante algum tempo, o ofício de ferreiro foi a principal atividade econômica de minha família, com isso, as ferramentas sempre foram presentes em minha trajetória. A presença desses objetos não se resume aos utilizados no ofício de ferreiro, mas se ampliam àqueles destinados ao trabalho de carpinteiro e pedreiro. Minha aproximação e vivência com essas ferramentas têm reflexo direto na produção das séries “Objeto sujeito” e “Ferramentas para anoitecer”.

“Objeto sujeito” é o primeiro passo na tentativa de habitar o campo das artes visuais. Realizada entre os anos de 2013 e 2017, em sua produção, as habilidades de ferreiro são essenciais na desestabilização de objetos comumente usados no campo do trabalho braçal. A cada arranjo de ferro acoplado ao objeto repartido, percebo uma relação das proposições artísticas com minha existência. São espécies de projeções. De certo modo, vejo-me nesses trabalhos, na matéria alterada, nos ferros retorcidos e nos objetos modificados.

Com o recrutamento das ferramentas, o direcionamento do olhar para esses objetos passou a ser outro. Junto ao desenvolvimento das obras, algumas inquietações e questionamentos em relação ao seu uso pairaram sobre a produção. Algumas dessas indagações em relação às ferramentas foram: O que implica a dissipação de energia nos objetos do trabalho braçal? Em meio à automação, qual a pertinência do uso desses objetos? Seu uso estaria condenado, ou, seria algo anacrônico? A soma dessas questões contribuiu para uma condição de desconfiança. Algo mudou na maneira de encará-las.

O encaixe para as mãos nos objetos braçais é perfeitamente evidente, o que deixa o usuário sem qualquer chance de titubear acerca de por onde domá-lo. Cabos e alças parecem convidar as mãos para uma breve ou longa estadia, sempre dispostos a roubar a força dissipada por um instante, ou a força por sugar e esgotar a energia do corpo. Havia alguma inquietação quando comecei a perceber tais objetos, principalmente a exigência do corpo.

O ferramental manual é a primeira ordem de extensão do homem. Neste caso, trata-se de sua extensão física propriamente dita. A produção obtida através desses equipamentos é artesanal, respeitando os hábitos motores da

mão. As ferramentas manuais chegam a detalhes onde a mão não alcança devido a sua própria anatomia, ergonomia ou energia⁵⁴.

A inquietação referente à relação corpo e objeto anunciado é tratada nos escritos de Jean Baudrillard⁵⁵. Seu livro “O sistema dos Objetos” traz uma importante contribuição para o estudo realizado nesta dissertação. Em sua análise semiológica, o autor expõe sobre a proliferação de objetos na sociedade, levantando questões não da ordem de suas funções, mas sim da resultante do encontro entre objetos e indivíduos, e, do sistema de condutas humanas decorrentes disso.

Dentro dessa perspectiva, Baudrillard fala sobre a abstração da energia humana em relação aos objetos técnicos, também chamados pelo autor de objetos do gestual funcional (controle), abstração que seria inexistente nos objetos do gestual tradicional (esforço). Em sintonia com a série abordada, destaco justamente a referida diferenciação trazida pelo autor.

Quanto ao objeto do gestual tradicional (esforço), a energia investida nesse tipo de objeto é de ordem muscular. Seu efeito é imediato, ou seja, a ferramenta mantém-se intrínseca ao usuário. A relação gestual do indivíduo com objetos resume sua integração com o mundo e com as estruturas sociais. Paralelamente a isso, ocorre um complexo de gestos, de forças, de símbolos e de funções estilizadas pela energia humana, o que, por sua vez, reflete e simboliza as formas do corpo, o esforço e a matéria transformada. No entanto, o esplendor dessa relação de conformidade está unicamente condicionado à coerção relacional. Resume o autor: “O homem não é livre quanto aos objetos, os objetos não são livres quanto ao homem”⁵⁶. Na utilização desses objetos, há uma relação mútua entre homem e ferramenta. A ausência de um anula o desempenho do outro e vice e versa, sendo o seu elo a energia muscular⁵⁷.

Já de maneira oposta, temos os objetos do gestual funcional (controle). Objetos como aparelhos domésticos, automóveis, dispositivos de iluminação, de informação e transferência requerem intervenções mínimas de energia. O botão, a manivela ou pedal substituem a pressão, o equilíbrio, a prática e a habilidade. A apreensão dos objetos que mobiliza todo o corpo é substituída pelo contato da mão ou do pé. Apesar de não exigir a demanda energética semelhante aos objetos tradicionais, é necessário

⁵⁴ LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Editora da UNICAMP, 1991.

⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1973.

⁵⁶ Ibid., p.54.

⁵⁷ Ibid.

o contato mínimo. A funcionalidade não vem do trabalho real e do esforço, mas de uma adaptação de uma forma a outra. Em relação a esses objetos, como é colocado por Baudrillard, há uma abstração da força humana⁵⁸.

Condizente ao objeto funcional (controle), em seu campo operatório, a energia é abstrata e a funcionalidade, ilimitada. À vista disso, as formas dos objetos se tornaram mais autônomas, afastando-se cada vez mais de uma morfologia do corpo e do esforço. A extinção da forma resulta na contemplação do poderio. As formas apenas sugerem o corpo, formalizando ao mesmo tempo um vazio. Dessa complacência surge os signos do nosso poderio, o gesto-signo, como é colocado por Baudrillard⁵⁹.

Assim é possível dizer que a abstração da força propicia o afastamento com o mundo. Se, no objeto do gestual tradicional, o indivíduo se integra com o mundo, no objeto gestual funcional, tal integração pode ser falha, ou, como colocado, abstrata. Em sua análise, Baudrillard parece nos dizer que a abstração da força pelo objeto gestual funcional culmina com o afastamento do mundo concreto e da própria natureza.

A coerência do sistema funcional dos objetos advém do fato de que estes (em seus diversos aspectos, cor, forma, etc.) não mais têm valor próprio mas uma função universal de signos. A ordem da Natureza (função primária, impulso, relação simbólica) nele se encontra em toda parte, mas unicamente como signo. A materialidade dos objetos não se acha mais diretamente em luta com a materialidade das necessidades: há elisão destes dois sistemas incoerentes, primários e antagonistas, pela inserção entre um e outro de um sistema abstrato de signos manipuláveis: a funcionalidade. Ao mesmo tempo, a relação simbólica desaparece: o que transparece através do signo é uma natureza continuamente dominada, elaborada, abstrata, natureza salva do tempo da angústia, passando continuamente à cultura por virtude do signo, natureza sistematizada: uma naturalidade⁶⁰.

Já Albornoz⁶¹, ao citar Hegel, relaciona homem, natureza e trabalho. De acordo com Hegel, o trabalho era uma maneira de mediação entre o homem e a natureza. No desempenho do trabalho, o indivíduo se opõe à natureza por meio do esforço dos braços e das pernas, dissipando, dessa forma, as forças naturais de seu corpo. Assim, no esforço, há uma regulação de seu metabolismo com a natureza. Ora, todo esse

⁵⁸ BAUDRILLARD, 1973.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid., p.70.

⁶¹ ALBORNOZ, 1994.

movimento, em geral, é mediado pelo objeto gestual tradicional (esforço). Relativo a essa questão, Albornoz faz uma ressalva à ideia referida em Hegel. Na abordagem referida, há uma exaltação do papel positivo do trabalho, deixando escapar a alienação desse processo e ignorando a luta contra a opressão dos trabalhadores⁶².

Como visto até aqui, por mediação do objeto tradicional, o homem se coloca em contato tátil com o mundo concreto. A liberação de energia no processo move suas forças naturais. Por outro lado, na funcionalidade ilimitada do objeto funcional, a natureza passa a outro nível. O botão e a alavanca servem apenas de indício para o homem preservar seu poderio, substituindo a pressão, o equilíbrio do corpo, a prática e a habilidade. A extração de seus produtos não é mais alcançável. A energia muscular que mobiliza as forças naturais do corpo, como visto no objeto gestual funcional, é praticamente nula.

Portanto, é possível dizer que devido à anulação do esforço, ocorre a abstração da natureza, o vazio das forças naturais do homem, o vazio de sua projeção concreta no mundo e na natureza. Nesses argumentos trazidos tanto por Baudrillard como Albornoz, uma ideia fica explícita. Embora o uso dos objetos do gestual tradicional seja cada vez mais deixado de lado, devido ao avanço das tecnologias, eles parecem ter algo a dizer. Uma mensagem condizente ao compasso do tempo e do movimento natural do corpo.

Adentrando as proposições artísticas, “Força Oposta” (Figura 7) e “Repulso 3” (Figura 8) são uma tentativa de demonstrar a relação indivíduo, trabalho e natureza. No primeiro, o cabo do garfo de jardinagem é substituído por um galho de árvore. Somado a essa intervenção, um de seus dentes é modificado, dando origem a uma estrutura orgânica semelhante a um vegetal feito de ferro. Tal estrutura se repete na segunda proposição em que há substituição das lâminas da tesoura. Os dois trabalhos mencionados propõem uma forma de hibridismo entre objetos fabricados industrialmente com elementos da natureza e formas criadas artesanalmente.

⁶² ALBORNOZ, 1994.



Figura 7 – Força oposta (2016).

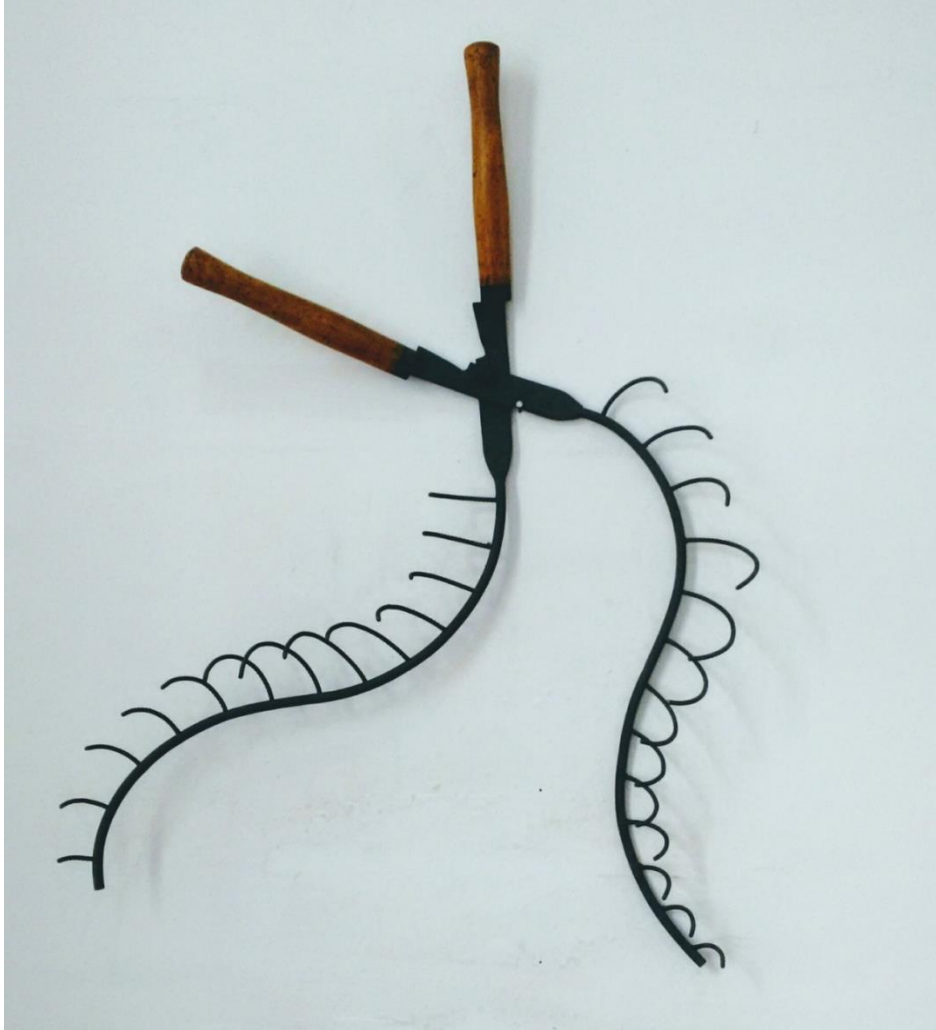


Figura 8 - Repulso 3 (2016).

Hibridismo no dicionário significa junção entre duas coisas distintas. Essa junção pode ser proposta em diversos campos do conhecimento. Na gramática, o hibridismo é o processo de formação de palavras cujos radicais ou elementos foram extraídos de outras línguas. Pode ser também característica daquilo que provém de naturezas distintas, ou anormalidade, assimetria e ausência de proporção. Na antropologia, Néstor García Canclini⁶³, ao dizer que seu campo de estudo necessitava de reformulações conceituais capazes de responder às mudanças contemporâneas, propôs o termo “Culturas Híbridas”. Diz o autor: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”⁶⁴. Embora o

⁶³ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

⁶⁴ *Ibid.*, p.19.

autor trate de um campo distinto das artes, a ideia da combinação de estruturas antes separadas responsáveis por gerar uma nova é um referencial para constituição da forma final em meus trabalhos artísticos.

Em “Força Oposta” e “Repulso”, uma anormalidade é proposta quando a forma de um vegetal se apodera da ferramenta. Por outro lado, quando modelo o ferro na intenção de trazer para a visualidade a forma orgânica, há uma sintonia de elementos da natureza. O fogo da solda, responsável pela junção das partes de ferro na forma final, sugere uma espécie de confluência. Fogo, ferro e forma vegetal são justapostos, dando origem a um único elemento.

A relação objeto e elementos da natureza é presenciada em outros trabalhos os quais há a ausência do ferro. Embora nesses trabalhos não haja a manipulação com o ferro, as técnicas construtivas lhes são aplicadas. “Repulso 1” (Figura 9) e “Repulso 2 - ou enquanto você me morde eu te afago” (Figura 10) são exceções em relação ao uso do ferro. Embora essa característica esteja ausente, os dois objetos foram apresentados em uma exposição junto aos demais. Sua pertinência junto à série deve-se à relação já mencionada, entre indivíduo, trabalho e natureza e à hibridização.



Figura 9 – Imagem da obra Repulso na exposição Objeto Sujeito (2013).



Figura 10 - Repulso 2 ou enquanto você me morde eu te afago (2015).

Nas proposições artísticas apresentadas e nas que virão, no processo de hibridização, a modificação nas ferramentas apresenta vestígios do que elas foram, junto a outras características estranhas aos objetos. Essa mistura parte de dois procedimentos artísticos, o deslocamento de objetos do cotidiano e a construção escultórica.

O modo de produzir imagens escultóricas a partir de objetos cotidianos tem sua gênese no início da modernidade, a exemplo de Marcel Duchamp com seus *ready-mades*, a produção de Man Ray no Dadaísmo e, os objetos surrealistas responsáveis por amadurecer essa linguagem. Embora eu esteja ciente da contribuição desses artistas, o presente trabalho não tem como intuito repassar essa história.

Junto ao deslocamento do objeto, a construção escultórica é adotada a fim de transmutar o encontrado na banalidade cotidiana. Em seu cerne, o procedimento escultórico construtivo traz características bastantes parecidas com o modo de fazer do serralheiro (profissão que utiliza o ferro em seus trabalhos). Assim como o ofício de ferreiro, a escultura construtiva parte do princípio da junção de partes em um todo.

Em relação à construção escultórica, cabe aqui fazer menção a Pablo Picasso e Julio González, dois artistas modernos que certamente foram pioneiros na utilização do ferro na escultura. Até aquele momento, era inimaginável a utilização de vergalhões de ferro, barras, chapas de ferro retorcidos, ou ainda, pregos, parafusos e outros materiais feitos de ferro. Tratando-se de metal em esculturas, o bronze era o preferencial, devido a sua plasticidade e melhor acabamento quando utilizado para replicar modelagens em argila, além de sua durabilidade quando exposto ao tempo. Tanto Picasso como González deram outra atribuição ao ferro além de seu caráter utilitário, a ação construtiva na junção de partes promovida por ambos possibilitou tanto a ressignificação do material como do próprio modo de fazer escultura.

Em 2013, realizei uma proposição artística intitulada “Universo de coisas instáveis” (Figura 14), com tubos e formas extraídas de cadeiras de ferro, trabalhei com princípios de deslocamento, decomposição e construção. Na primeira fotografia de sua produção (Figura 11), é evidenciada a imagem de uma cadeira usada antigamente em bares. Dessa cadeira foram retirados seus pés. Na próxima fotografia (Figura 12), é exibida uma cadeira retorcida. Nesta imagem, o modelo de cadeira apresentado é aquele comumente encontrado em escritórios. Por último, é mostrada a junção das cadeiras por meio do uso de solda (Figura 13). As imagens evidenciam o uso de objeto e sua transformação mediante o gesto da construção escultórica.



Figura 11 – Processos: cadeira de bar.



Figura 12 – Processos: cadeira de escritório retorcida.



Figura 13 – Processos: junção das cadeiras.



Figura 14 – Universo de coisas instáveis na exposição Objeto Sujeito (2013).

Da série “Objeto sujeito”, “Universo de coisas instáveis” é o único objeto em que a relação do trabalho braçal não ocorre. Contudo, por ser uma cadeira usada em escritórios, ela também tem uma relação com o trabalho. Por mais que esse objeto possa estar relacionado ao descanso, o seu uso recorrente pode ressoar no corpo. Dores provenientes da estabilidade do corpo por horas em um assento podem ocorrer.

A particularidade de “Universo de coisas instáveis” não é somente da ordem da função do objeto, um acontecimento curioso ocorreu com a obra em sua primeira exibição. A primeira oportunidade de apresentar um conjunto de trabalhos foi em 2013. A convite do professor Ricardo Cristofaro do Instituto de Artes e Design (IAD), dividi o espaço da Galeria da Reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) com a artista Marcillene Ladeira. A mostra foi a oportunidade de exibir um número maior de trabalhos pela primeira vez, totalizando oito. A parte destinada a meus trabalhos levou o nome da própria série “Objeto sujeito”.

A exposição seria como outra qualquer, a não ser por um acontecimento. Naquele período, frequentemente passava pela exposição no propósito de verificar e resguardar a disposição das obras no espaço. Em uma dessas passagens, fui surpreendido. Entre as demais, “Universo de coisas instáveis” não estava em seu lugar, nem ao menos realocada. A obra havia desaparecido. Ao me deparar com o

ocorrido, de imediato, perguntei à organização e aos seguranças sobre a situação. Foi em vão. Ninguém soube informar de seu paradeiro. Foi quando, percebendo o ocorrido, uma colega que frequentava o local naquele instante disse ter encontrado a obra dentro do banheiro feminino. Após a revelação de seu paradeiro reconduzi a obra ao seu local.

Na desmontagem da exposição, encontrei-me com o diretor, à época, da Pró-Reitoria de Cultura da UFJF (Procult) - órgão responsável pelo espaço expositivo. Em conversa com ele, foram-me relatados os detalhes do desaparecimento da obra. Segundo o diretor, um dos funcionários achou que a cadeira se tratava de um assento para uso de pessoas com necessidades especiais no banheiro. Sendo assim, a obra foi “reconduzida” a sua “função”, segundo os critérios do funcionário.

O ocorrido pode ser interpretado de algumas maneiras. Uma possível seria a do bom funcionário, capaz de executar bem suas tarefas, sem deixar nada fora do lugar ou desarrumado. Contudo, tratava-se de uma exposição, contando ainda com outras obras. Parece-me que a reação do funcionário diante daquela “cadeira” demonstra um certo vício pela funcionalidade. Por mais que o objeto possa ser estranho ou desarranjado, o vestígio remetente à cadeira é o que foi captado.

Abraham Moles⁶⁵, em seu livro “Teoria dos Objetos”, relata a ideia do objeto como mediador para além do contato físico. Segundo Moles, o objeto tem como papel modificar uma situação servindo de prolongamento do ato humano. Somado a isso, ele também é mensagem. Em outras palavras, o indivíduo, ao presenciar uma ação em que o objeto esteja sendo manipulado, a visão é o primeiro sentido a ser provocado. Assim, o objeto passa a ser um mediador. Torna-se mensagem social. O homem, por sua vez, reage às diversas formas de mensagem em seu ambiente, por palavras, imagens e opiniões, ou também sob forma de ações como; o trabalho e microatos, constituindo, dessa maneira, um ciclo de ação e reação⁶⁶.

Além da questão relativa ao trabalho, em “Objeto sujeito”, há a intenção de dar “personalidade” aos objetos, diferenciá-los de seus padrões usuais. Nessa “subjetivação”, a mensagem como algo unívoco também é rompida, ela passa ao

⁶⁵ MOLES, 1981.

⁶⁶ De acordo com Abraham Moles o objeto é o mediador universal na progressiva desnaturalização da sociedade, construtor do ambiente cotidiano e de um sistema de comunicação social. O termo ambiente referido pelo autor vai ao encontro de uma esfera fenomenológica envolvendo o indivíduo e as sucessivas mensagens trocadas, nesse sentindo o estatuto de sociedade na percepção pessoal encontra-se reduzido ao nível de um fato de ambientação. (Ibid.).

universo poético. No caso apresentado de “Universo de coisas instáveis”, o que ressoou no funcionário parece ser a mensagem do objeto intacto. Segundo o seu julgamento, a obra era uma cadeira, porém, devido a suas peculiaridades, ela deveria ser necessária às pessoas com necessidades especiais. A tentativa de recondução resultou em uma curiosa armadilha, o que leva ao questionamento: afinal de contas, quem foi usado nessa história? Ou ainda, quem foi o sujeito dessa ação?

Chegando ao fim desta primeira parte do capítulo 1, é necessário fazer algumas ponderações. Neste subcapítulo, além de apresentar a primeira série de esculturas que realizei, tive como intenção estabelecer vínculos com conceitos e evidenciar procedimentos de minha prática artística como o deslocamento de objetos e a construção escultórica. Tais ações também são presentes em outras esculturas apresentadas neste estudo. Outro fato importante a ser mencionado é em relação às séries artísticas.

Inicialmente, a nomeação de “Objeto sujeito” atendia ao conjunto amplo de proposições artísticas. No entanto, ao revisitar essa produção, outros caminhos se apresentaram. Ao debruçar o olhar sobre as obras selecionadas durante a pesquisa, conexões antes veladas se revelaram. Assim, percebo agora dois conjuntos de trabalhos, duas séries em uma. Uma espécie de série siamesa, se é possível dizer assim. Para distinção de ambas, na primeira série, foi preservado o nome “Objeto sujeito”. Já a segunda recebe o nome de “Ferramentas para anoitecer”.

2.2 FERRAMENTAS PARA ANOITECER

A noite é morada do repouso, do descanso, quando o imaginário ganha voos mais altos. Momento reservado para os sonhos adentrarem no sono sem receio de interrupções. Com o cessar da luz natural, ela abriga também, em número maior, os desejos, os prazeres e a libertinagem. O seu manto escuro revela uma das maiores dependências do ser humano, a luz. A ausência da luz é capaz de proporcionar sensações diversas ao corpo. A desorientação espacial é uma delas.

Ao caminharmos em um cômodo completamente escuro, desprovido de fonte mínima de luz, ocorre uma desorientação, um velamento do ambiente antes percebido. A perda do referencial visual em um ambiente é capaz de nos deixar à deriva. Nesse estado, a noite tem a capacidade de tragar tudo, de recolher toda a

materialidade antes visualizada, o que, por sua vez, neutraliza as ações do corpo ou restringe algumas antes normalmente executadas.

Nesse sentido, proponho um anoitecer das coisas, um anoitecer dos objetos, ou ainda, o anoitecer das ferramentas. A série de objetos escultóricos trazidos nesta parte do trabalho se intitula de “Ferramentas para anoitecer”. A noite, o escuro, a perda e a ausência são aspectos inerentes a esse conjunto de trabalhos. Nesse intuito, o objeto fragmentado e o ferro modelado fazem parte das proposições artísticas. Em relação ao ferro, o material não se apresenta em seu estado bruto, seja nas marcas de oxidação em sua superfície, seja por recursos de polimento a realçar seu brilho. Pelo contrário, as estruturas de ferro modelado são pintadas com a cor preta.

Nessa tentativa de anoitecer ferramentas, a cor preta é fundamental, o seu uso traz características peculiares. Na natureza, o preto absoluto não existe, seu aparecimento só se manifesta na privação ou ausência total de luz, levando algumas pessoas a dizer que o preto não é cor. O preto como pigmento quando utilizado tem propriedade física de absorver quase todos os raios luminosos incididos sobre ele, refletindo apenas uma quantidade mínima desses raios⁶⁷. Tratando-se das cores da luz, o branco é a soma de todas as outras cores enquanto o preto é a ausência destas. A paridade entre ausência e o preto ganha também o campo simbólico. Na simbologia cristã, por exemplo, ele é a cor do luto, representando a perda irreparável, a tristeza pela morte terrena⁶⁸.

Já no campo artístico, a cor preta tem grande adesão na pintura, porém, não somente. Alguns escultores também trazem o preto e toda sua potência em seus trabalhos, a exemplo do escultor português Rui Chafes. A ideia de ausência está implícita na materialidade das obras do artista. Em suas esculturas, há uma atitude de negação, ou melhor, de dissimulação da matéria, o que pode parecer contraditório, como colocado por João Pedro Alves Lino⁶⁹ em sua dissertação sobre o português, deixando a dúvida: mas, afinal, como poderia um escultor abdicar da matéria?

O ferro é o material essencial nas esculturas de Rui Chafes. Após a execução das peças, ele elimina as marcas de soldas no intuito de não mostrar qualquer vestígio

⁶⁷ PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

⁶⁸ HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

⁶⁹ LINO, João Pedro Alves. **Rui Chafes: A Escultura como Sopro**. 171 p. Dissertação (Mestrado em Escultura Especialização em Escultura Pública) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://1library.co/document/y958pjiz-rui-chafes-a-escultura-como-sopro.html>. Acesso em: 15 mai. 2022.

do embate com o material. Uma vez executada, a escultura é pintada em sua totalidade de preto, sem deixar qualquer sinal do ferro. Desse modo, metaforicamente, esse é o primeiro ato em “imaterializar” a matéria. Em segundo, geralmente suas esculturas são suspensas, elas não se apoiam, levitam, são instaladas de modo a suscitar a ideia da perda de seu peso. A compreensão das obras de Rui Chafes perpassa a ideia da ausência atrelada à dissimulação do material. O preto e a suspensão como metáfora reforçam a intenção do escultor, em que a pintura dissimula a matéria e a elevação, o peso⁷⁰.



Figura 15 – Rui Chafes, Durante o Sono (2002).

Como visto, a escultura feita por Rui Chafes traz conotações referentes à ausência e à dissimulação. Como meio de enriquecer o assunto concernente à

⁷⁰ LINO, 2013.

intencionalidade artística na dissimulação da fisicalidade, torna-se pertinente elucidar as relações entre matéria, material e materialidade.

O conceito de materialidade não se opõe ao de matéria; vai além. A matéria é a preocupação mecânica com o suporte material, ao passo que a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional destes suportes, englobando também a extramaterialidade dos meios de informação. O sobre a matéria e sobre a materialidade determina maneira diferentes de comportamento. Operar sobre a matéria significa a presença de um autor dominador, que impõe ao suporte material as suas marcas individuais. As maneiras de operar mecanicamente sobre a matéria foram, por exemplo, na expressão tridimensional: modelar, esculpir, talhar, construir, modular, ambientar⁷¹.

As diferenças entre matéria, material e materialidade podem ser esclarecidas pelos estudos de Paulo Laurentiz. Em seu livro “A holarquia do pensamento artístico”, o autor elucida a fronteira entre esses elementos. Como conta Laurentiz, para compreender a matéria, é necessário entendê-la como histórica. Isso ocorre por dois vieses. Quando pertencente ao mundo natural, a matéria faz parte de um universo dinâmico, com transformações geradas por si própria. Já quando inserida no mundo cultural e social do homem, a matéria vive em constante mudança, em uma mutação acarretada pela natureza humana. Tal dinamismo traz à matéria um caráter histórico. Já na relação matéria e material, Laurentiz diz: “entender o suporte material como neutro e insensível define o conceito de matéria”⁷². Ou seja, o material encontra-se no comportamento operacional. Quando não tomada pela ação do dominador, tem-se a matéria. Como mencionado, o material é suporte, é a maneira de operar mecanicamente sobre a matéria, deixando a marca de quem a manipula. Já a materialidade está atrelada ao potencial expressivo. Ela pode extrapolar até mesmo a fisicalidade ao se apoiar em informações extramateriais.

Na obra de Rui Chafes, a cor preta se apresenta como uma afirmação da negação do material. Sua intencionalidade passa pela materialidade, responsável por dissimular a fisicalidade. Ou seja, a transformação da matéria em ausência perpassa o discurso artístico e está atrelada à condição poética.

Em “Ferramentas para anoitecer”, algo semelhante é perseguido. A ausência faz parte da intencionalidade artística. Porém, nesse conjunto de obras, me interessa-me dar visualidade a essas características mediante a noite. A ideia relativa ao

⁷¹ LAURENTIZ, 1991, p.22.

⁷² Ibid., p.21.

empossamento da noite por um objeto é um elemento desse anoitecer de ferramentas. Contudo, os objetos selecionados não trazem consigo a cor negra em suas superfícies. Somente a partir do gesto escultórico é possível criar um canal de passagem para que a noite seja capaz de se apossar dos objetos.

A seguir, explanarei essa intenção e os processos para esse anoitecer. Antes, é necessário situar o uso da representação da noite nas obras. Nesse anoitecer, a noite em seu manto abarca tanto o espaço como o ser do indivíduo. Nessa perspectiva, primeiramente, será exposta a noite adentrando ao espaço.

Merleau-Ponty, discorrendo sobre a percepção do espaço real e do embate do corpo com os objetos, descreve a reação do ser perceptivo ao se deparar com o apagão noturno.

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma, e sua unidade é a unidade mística do mana. Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim⁷³.

A noite plena tem a capacidade de alterar profundamente nossa percepção. Como diz o autor, ela abole os objetos ao nosso redor, construindo uma espacialidade sem coisas, em suma, um vazio, ou ainda, uma ausência. A noite deixa um vácuo em nossa percepção mundana, ela cobre os objetos e conseqüentemente impede o seu uso. Neutraliza o desempenho. Pois os objetos do gestual tradicional, dependentes da força humana, são objetos do dia. Sem o clarão do dia ou de uma fonte mínima de luz, a utilização dos objetos fica comprometida.

A noite também guarda os sonhos. Diferente da noite na espacialidade, Bachelard⁷⁴, ao discorrer sobre a diferença do sonhador noturno e do sonhador do devaneio⁷⁵, revela como a noite tem a capacidade de raptar o nosso ser. Um ser

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 1ª ed. 2ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁷³ Ibid., p.380 e 381.

⁷⁴ BACHELARD, 2009.

⁷⁵ Tal é, para nós, a diferença radical entre sonho noturno e devaneio, diferença essa que pertence ao âmbito da fenomenologia: ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um cogito. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio

foragido de si, embalado pelo sonho e abarcado na noite adentro. Um rapto em que a aniquilação pode ser tamanha chegando a não encontrar vestígios na realidade para tal descrição. Bachelard volta-se para o ser, para sua anulação no sonho trazido pela noite.

O sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso. É, em relação a nós, um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser. As noites, as noites não têm história. Não se ligam uma à outra. E, quando já vivemos muito, quando já vivemos umas 20 mil noites, nunca sabemos em que noite antiga, muito antiga, começamos a sonhar. A noite não tem futuro. (...) O sonho noturno dispersa o nosso ser sobre fantasmas de seres heteróclitos que não passam de sombras de nós mesmos. As palavras: fantasmas e sombras são demasiado fortes. Ainda estão excessivamente ligadas a realidades. Impedem-nos de ir até o extremo da aniquilação do ser, até a escuridão do nosso ser dissolvendo-se na noite⁷⁶.

A noite que suga o espaço é a mesma noite que rapta o ser. Se o objeto é a mediação entre o indivíduo e o espaço, entre indivíduo e natureza, torna-se pertinente trazer nas obras o efeito da noite no espaço e no ser. Sendo assim, na caracterização da noite, nos distintos autores, quando justapostas e colocadas essas visões de noite sob a perspectiva das obras escultóricas, ambas culminam para uma ausência.

Até o momento, foram trazidas questões referentes à ausência causada pela noite. Porém, falo aqui de uma ideia relativa ao anoitecer. Antes de dar seguimento, é necessário esclarecer o uso dessa palavra na série de obras. “Anoitecendo” vem do verbo intransitivo anoitecer; nesse sentido, há um movimento implícito no seu significado. Anoitecer quer dizer que a noite está chegando. É o momento transitório entre a luz e a escuridão. Assim, o trabalho não se apresenta no vulto completo. As partes de ferro manipulado estão pintadas de preto. Já em outra parte é preservada a cor de origem do objeto tradicional fragmentado. A palavra anoitecer indica uma transição. Nas obras, essa passagem é representada pelo dia (objeto fragmentado) e pela noite (ferro pintado de preto).

O fragmento das ferramentas nos trabalhos tem a intenção de trazer o significado do objeto antes ileso. Tal intencionalidade encontra eco, em parte, nos estudos produzidos pela Escola Gestalt no campo da Psicologia Perceptual da Forma. Considerando a leitura visual da forma do objeto, a fragmentação é uma técnica

dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta —é ele, em carne e osso, que se torna um "espírito", um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 2009, p.144).

⁷⁶ Ibid., p.139 e 140.

associada à decomposição de elementos ou unidades, que, ainda sim, separadas, conservam seu caráter individual. A fragmentação segrega sem destruir a compreensão da mensagem⁷⁷. O fragmento é um indício, é um vestígio do objeto que rememora ao receptor sua forma banal antes de sua divisão. É importante ressaltar que tal característica referida pela Psicologia Perceptual da Forma está associada à comunicação unívoca, ou seja, uma comunicação direta e sem ambiguidades.

O fragmento é mencionado como indício a não deixar escapar o objeto ileso, no entanto, seu uso é uma tentativa de expansão poética, um recurso criativo por propiciar incursões ao imaginário de quem confronta os trabalhos artísticos. Referente ao fragmento, em minhas proposições, percebo similitudes, em parte, com o modo de construir do escultor americano Melvin Edwards, principalmente em sua série “Fragmentos Linchados”, iniciada em 1963.

O título da série de esculturas faz menção à prática de linchamentos que, no contexto histórico norte-americano, foi responsável por perseguir e exterminar os afrodescendentes naquele país, após a escravidão. As memórias e a biografia de Edwards, que cresceu em ambiente altamente segregado, são o elo com as histórias coletivas envolvendo o ambiente cultural dos Estados Unidos em meados do século XX. As pás, machados, ancinhos e ferraduras evocam o contexto rural do sul estadunidense, lugar onde o escultor passou parte da infância e seus antepassados se estabeleceram⁷⁸.

Em sua maioria, “Fragmentos Linchados” são tipicamente esculturas de paredes e de pequena escala. Essas peças apresentam tanto objetos utilitários de fácil identificação com seus significados, usos e funções originais, quanto formas mais abstratas de metais. Ao escrever sobre o trabalho de Edwards, Rodrigo Moura relata as marcas de solda e o aspecto rude do metal, características capazes de transmitir um sentimento de violência e perigo. As obras do escultor tendem também a trazer uma relação com o público. A locação das esculturas penduradas na parede, na

⁷⁷ FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8ª ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

⁷⁸ MOURA, Rodrigo. Fragmentos linchados: pedaços de vida, estilhaços da história. *In*: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo. **Melvin Edwards: Fragmentos Linchados**. São Paulo: Masp, 2018, p. 9 – 13.

distância de um metro e setenta centímetros do chão, junto às formas que parecem remeter a cabeças e máscaras, ecoa no próprio corpo do espectador no espaço⁷⁹.



Figura 16 – Melvin Edwards, Fragmentos Linchados.

A junção no corpo da escultura é proveniente de diversos fragmentos, alguns são reconhecíveis, já outros nem tanto. Edwards parece recolher os fragmentos, os pedaços, no intuito de uni-los. A força de seus trabalhos parece surgir do gesto dessa junção. Em “Ferramentas para anoitecer”, embora não ocorra um agrupamento tão grande, os fragmentos são evidenciados como um importante artifício para sua construção poética.

Em minhas concepções artísticas, é como se o fragmento do objeto tradicional trouxesse, além de sua mensagem relativa ao esforço e ao trabalho, também a luz do dia. Pois é na luz e no dia que sua função é exercida. Ele é um vestígio, um resquício do objeto, mas também um fragmento do dia. Um vestígio do objeto gestual tradicional, dependente da presença e da ação humana a ser coberto pela noite.

⁷⁹ MOURA, 2018.

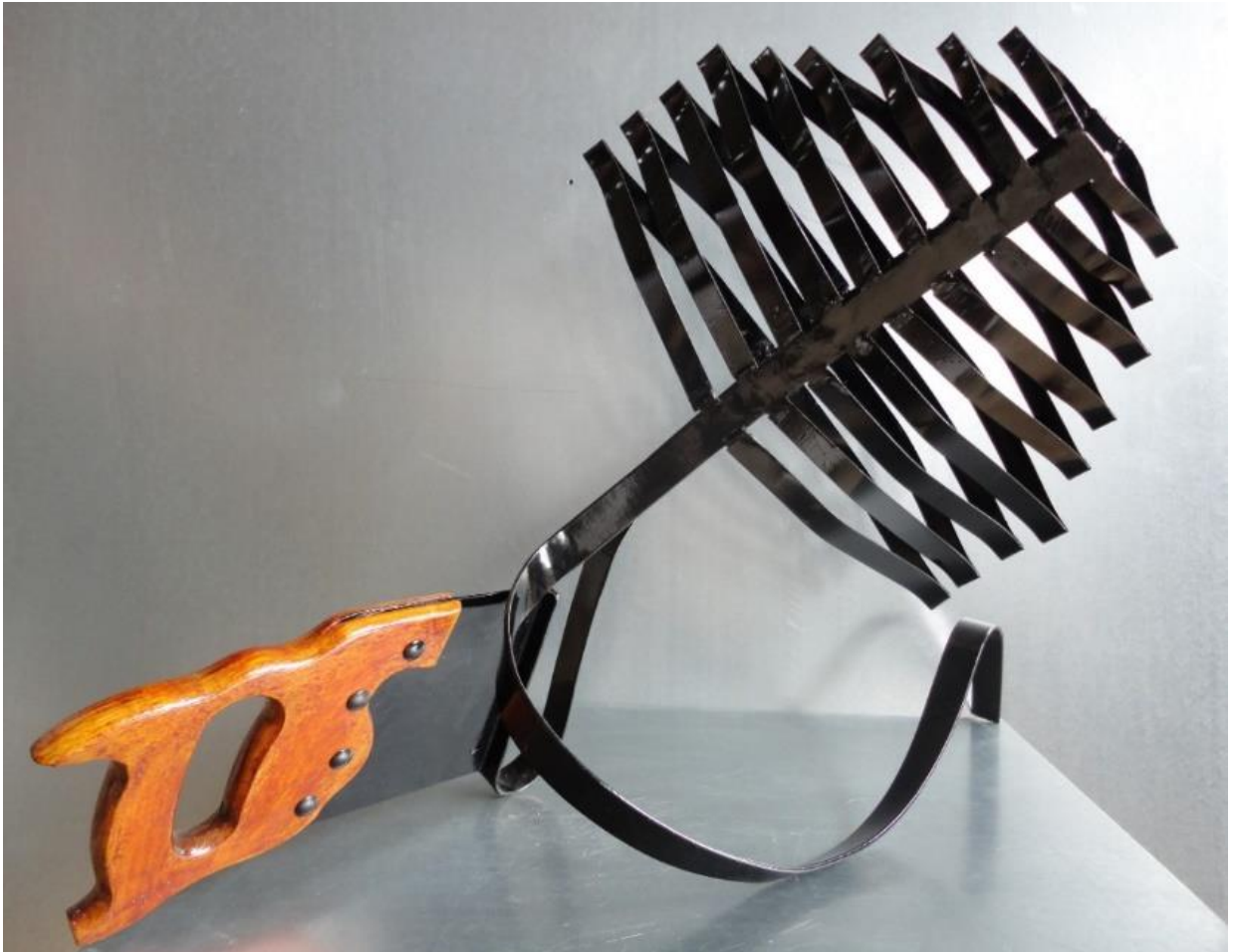


Figura 17 – Dente Cego (2012).

Já na parte destinada ao procedimento da construção escultórica, a modelagem, a torção, a soldagem e a pintura são etapas envolvidas na manufatura de formas por remeterem à morfologia do corpo humano. No intuito de atribuir uma estranheza às proposições artísticas, acopladas ao fragmento, encontram-se estruturas de ferro semelhantes à caixa torácica e a outras formas orgânicas.

Na presente série artística, as ferramentas são encaradas como sugadoras de energia. Nessa perspectiva, a energia investida para a realização da função é capaz de atravessar o objeto, modificando-o e dando-lhe um caráter híbrido. Assim como a energia sexual pode ser parte da concepção de um corpo, a energia investida na ferramenta realiza algo similar, pois, “por mobilizarem o corpo inteiro no esforço e na realização, os objetos tradicionais retêm alguma coisa do investimento libidinal da troca sexual”⁸⁰.

⁸⁰ BAUDRILLARD, 1973, p.61.

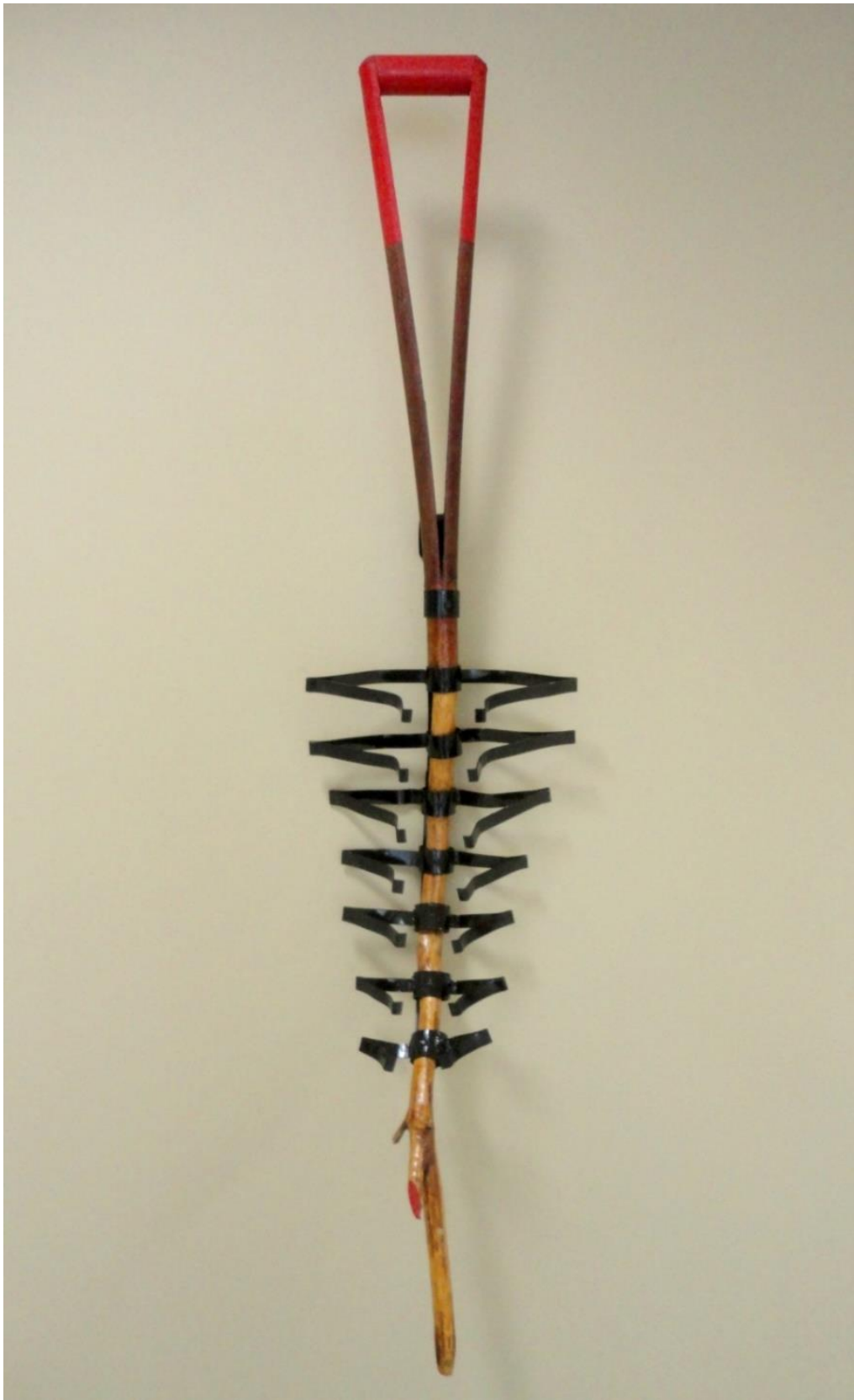


Figura 18 – Sete Palmos Acima da Terra (2013).

Por outra ótica um pouco diferente da ausência relativa à noite, porém não distante dela, a série apresenta uma dualidade. Uma outra ausência decorrente do próprio processo construtivo da obra. Em sua concepção, a noite e a ausência precisam ser esculpidas. Nessa construção, os movimentos corporais, o fogo, o ferro e a utilização de ferramentas são características desse fazer, ou seja, há o emprego da energia muscular nos arranjos de ferro. Dando seguimento, a pintura preta sobre a estrutura originada do gesto escultórico anuncia a noite. Na série, o anoitecer encontra seu limite quando as estruturas morfológicas feitas de ferro são alocadas no fragmento do objeto.

O gesto escultórico neutraliza o objeto do gestual tradicional. Ao concordar com Moles⁸¹ no sentido de que o objeto também é mensagem, após o procedimento escultórico, a própria é modificada. As ações construtivas, entre elas, a força e a energia dissipada, lançam o objeto ao poético. Portanto, para anoitecer as ferramentas é necessário o ofício e todos os elementos provenientes desse fazer. O objeto é libertado de sua função e renasce. Concluído o processo escultórico, finaliza-se também a participação do corpo em dois níveis: na ação escultórica findada e na impossibilidade do manuseio do objeto transformado. No nível da usabilidade, a falência da função realizada pelas ações do corpo garante a ausência do próprio. O objeto do gestual tradicional renasce em uma outra existência. Uma existência poética. Como diz Bachelard: “nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético”⁸².

Em “Ferramentas para anoitecer” a potência da desorientação noturna colide com objetos usualmente manejados durante o dia. Nesse anoitecer, nesse movimento da noite por tragar o dia, a ausência noturna se apodera de parte do objeto. Por outro lado, a ausência ganha uma espécie de presença no próprio gesto escultórico. A energia dissipada durante a construção escultórica decreta a disfuncionalidade do objeto gestual tradicional. Além do deslocamento do objeto, após sua fragmentação e inserção das estruturas de ferro pintadas de preto, o calvário funcional é decretado.

⁸¹ MOLES, 1981.

⁸² BACHELARD, 2009, p. 148.

Portanto, a ausência desemboca numa espécie de renascimento. Ao iniciar este capítulo, nas primeiras linhas, ao descrever minhas incipientes experiências no campo artístico, disse sobre perceber uma relação dos objetos transformados a partir do ferro manipulado com minha própria existência. Pois bem, o renascer do objeto se revela como uma espécie de espelho. Onde o manipulável se tornou poético. Onde o ofício, por querer transformar o corpo em aptidão e a serviço do utilitário, conserva suas bases, porém, agora em outro direcionamento. Assim, as noites e as ausências são bem-vindas, pois nelas sempre há uma perspectiva de renascer.



Figura 19 – Sem Título (2012).



Figura 20 – Contra/Ações (2013).

3. CONDUTAS PARA REMODELAR LIMITES

3.1 UM LUGAR EM OUTRO LUGAR

Se, no capítulo anterior, a produção estava direcionada para a transmutação de instrumentos encontrados no campo do trabalho, adiante, minha conduta artística se envereda por outros caminhos, ou melhor, para outro tipo de objeto. A ideia referente à remodelagem do limite tem como base o deslocamento de um objeto em particular, as grades de segurança.

A percepção das grades para uma futura produção artística ocorreu em idas e vindas do bairro onde morava ao centro da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Inicialmente, havia resistência em trabalhar com esse objeto, contudo, a cada observação do espaço urbano, elas continuavam a me encarar. Obviamente, as grades são do convívio de todos devido a sua presença maçante. Particularmente, minha familiaridade deve-se a sua transformação a partir do ferro. No período em que trabalhei com utilitários, em alguns momentos, produzi esses objetos. Aliás, a habilidade desenvolvida na construção de gradis foi imprescindível na instalação⁸³ de “Um lugar em outro lugar”.

A obra referida é responsável pelo início de uma investigação a respeito das grades de segurança. Somado a esta, no intuito de enfatizar seu uso, a instalação traz outros objetos como; guarda-roupa, televisão e espelho. A expansão da escala objetual em direção à ocupação do espaço na instalação tem como precursores duas outras proposições artísticas; “Incômoda” (Figura 21) e “Entrelaço” (Figura 22).

Além dos materiais envolvidos nessas duas produções, um fato em especial foi providencial. Após a finalização da obra “Incômoda”, em um ato corriqueiro, sem perceber, deixei a escultura encostada em um espelho. Displícitemente, quando voltei meu olhar, vi minha própria imagem refletida no espelho por entre as grades contida na escultura. Aquele acontecimento não foi em nada premeditado ou

⁸³ JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Revista Gávea**, v. 14, p. 551-569, 1996.

⁸³ Segundo Fernanda Junqueira, o conceito mais amplo de instalação foi gerado no contexto experimental dos anos sessenta. Contudo, o termo se consolida nos anos setenta. Dos experimentalismos desse período – In Situ, Site Specificity, Objeto, Ambientação, entre outros –, o termo instalação é a prática artística que condensou as qualidades de cada um deles. Nesse sentido, o que parece ser circunstancial em sua proposta é a sua possibilidade de uma unidade tripartida na junção sujeito – obra – espaço. (Ibid.)

planejado, um mero acaso, o qual serviu de disparador para a instalação. A percepção desse ato tem a ver com a imersão no processo artístico. Ou seja, como conta Cecília Salles⁸⁴, o envolvimento do artista em seu processo de criação leva ao refinamento do olhar.

Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para a sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico⁸⁵.

Como explicitado por Salles⁸⁶, o envolvimento profundo do artista com sua produção cria um estado capaz de transformar tudo de seu interesse em criação. Provavelmente, se a situação citada anteriormente tivesse acontecido sem o envolvimento no processo artístico, seria mais alguma banalidade corriqueira do dia a dia. Se o estado de “alerta artístico” não estivesse “ligado”, tal acontecimento não seria considerado. Nessa mesma época, algo semelhante ocorreu no contato com o texto “De outros espaços”, de Michael Foucault.



Figura 21 – Incômoda (2015).

⁸⁴ SALLES, 1998.

⁸⁵ Ibid., p.35.

⁸⁶ Ibid.

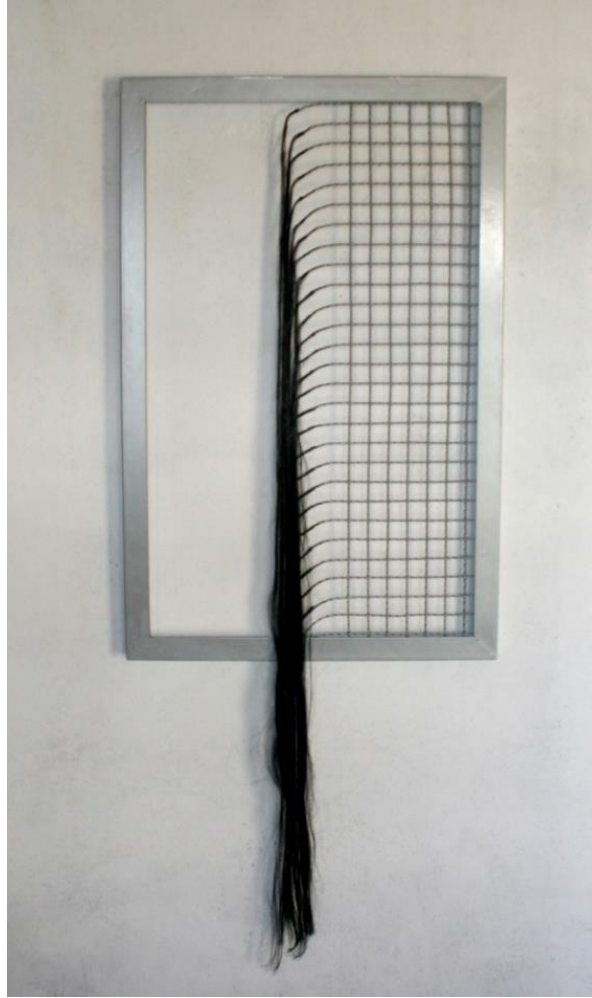


Figura 22 – Entrelaço (2015).

Em seu texto, ao mencionar o conceito de heterotopia, Foucault⁸⁷ trata da justaposição de espaços virtuais a espaços concretos. No contato com o conceito abordado, vi-me novamente “projetado no espelho por entre as grades”. Percebi-me condicionado a usá-lo artisticamente de alguma forma, o que ocorreu pouco depois. O próprio título da instalação faz menção às palavras encontradas no texto. Voltando ao termo trazido pelo autor, para melhor compreendê-lo, é necessário contrapor a ideia de heterotopia à de utopia. Assim, em relação às utopias, Foucault diz: “Essas são as alocações sem lugar real”⁸⁸, em outras palavras, são espaços de idealizações, espaços fundamentalmente irrealis. Já a heterotopia parte de uma concretude, de um espaço real.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, p. 113-122, 2013.

⁸⁸ Ibid., p.115.

A heterotopia tem o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis. É assim que o teatro faz suceder, sobre o retângulo do palco, toda uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; e é assim que o cinema é uma sala retangular bem curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela de duas dimensões, se vê projetar-se um espaço de três dimensões; mas, talvez, o exemplo mais antigo dessas heterotopias na forma de alocações contraditórias seja o jardim⁸⁹.

Afetado pelas ressonâncias de minha imagem refletida no espelho por entre as grades e pela leitura do texto de Foucault, nasce a concepção de “Um lugar em outro lugar”. Como projeto, a instalação foi contemplada com recursos públicos da Lei de Incentivo à cultura da cidade de Juiz de Fora⁹⁰. Sua exibição foi no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas (CCBM), na galeria Heitor de Alencar, no ano de 2016.

“Um lugar em outro lugar”, além de uma instalação, é também concebido como um *Site-specific*⁹¹, uma obra pensada para ser produzida naquele espaço, considerando sua topografia e características. Nessa especificação, é necessário apontar um detalhe. O cubo branco da galeria é dividido por uma parede, o que me levou a considerar a criação de dois corredores para a montagem da instalação. O primeiro corredor continha um emaranhado de linhas de grades de segurança distribuídas em três painéis. Ao atravessar cada painel, a passagem do espectador ficava mais estreita. Nesse primeiro percurso, os painéis de grades estavam intercalados com dois televisores ao projetar no espaço suas grades de programação. No segundo corredor, o caminho era mais curto. Ao se deparar com o quarto painel de grade, não havia mais passagem. O segundo corredor da instalação era dividido. De um lado, o espectador e, do outro, um guarda-roupa com suas portas abertas, abrigando em seu interior um espelho. Sem a possibilidade de atravessar o quarto e último painel, o espectador via sua imagem refletida por entre as grades de segurança no fundo do guarda-roupa.

⁸⁹ FOUCAULT, 2013, p.118.

⁹⁰ Trabalho realizado mediante a lei de incentivo à cultura da cidade de Juiz de Fora - Lei Murilo Mendes.

⁹¹ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & ensaios**, v. 17, n. 17, p. 166-187, 2008.

⁹¹ (...) a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. (Ibid.).

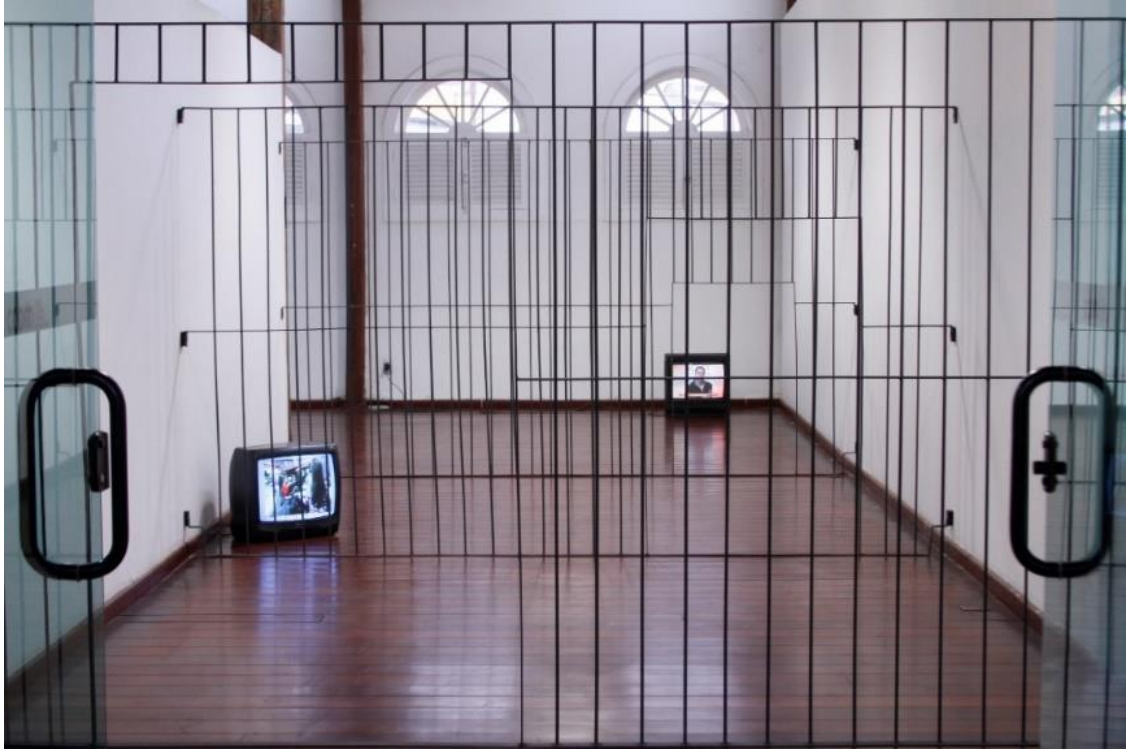


Figura 23 – Um lugar em outro lugar, visão frontal do primeiro corredor (2016).



Figura 24 – Um lugar em outro lugar, visão do primeiro e segundo corredor (2016).

Em “Um lugar em outro lugar”, os objetos deslocados têm como intuito representar seus lugares comuns, como é o caso das grades, geralmente alocadas na área externa, e o guarda-roupa, no interior das casas. Na instalação, a grade de

segurança e o guarda-roupa são colocados frente a frente, sugerindo uma dobra. Melhor dizendo, é como se o objeto externo voltasse para dentro. Em suas mensagens, os objetos respectivamente trazem a insegurança, o medo e a divisão (grades) em embate com as intimidades e os segredos (guarda-roupa). A heterotopia em Foucault serve como um conceito operacional em que o medo e a intimidade são sobrepostos. Cabe dizer que o uso do conceito não necessariamente implica sua representação fidedigna.

Alguns objetos carregam consigo histórias e significados. No deslocamento da grade para um propósito artístico, é inevitável não trazer relações referente ao medo. Sobre esse sentimento pujante no tecido social e para a finalidade do estudo proposto, tomarei como base os escritos de Zygmunt Bauman. Dito isso, é importante mencionar que os assuntos abordados considerando o autor são circundantes nas demais séries artísticas tratadas no terceiro capítulo em sua totalidade e não somente na instalação.

Referente ao medo, algum tempo atrás, chegou-se a conjecturar que a modernidade seria capaz de garantir a segurança total, com isso, a paz plena. Mera ilusão. Bauman⁹² afirma que a aterradora experiência da insegurança, aliada ao medo, não demonstra sinais de redução. De acordo com o autor, essa causa é o efeito colateral da promessa moderna, pois as contínuas descobertas científicas e as inovações tecnológicas prometiam a segurança total. Ao contrário, o medo não se encontra em falta nessa época altamente carente de certeza, segurança e proteção.

A sociedade contemporânea prolifera o medo por seus “poros” e essa relação é descrita por Bauman em seus estudos sobre a modernidade líquida⁹³. Segundo o sociólogo, a vida líquida na modernidade se alastra de um desafio a outro, de um episódio a outro. Esse frenesi tem por tendência a vida curta desses episódios e desafios. O mesmo acontece com a expectativa de vida dos medos, ou seja, a todo momento, novos medos surgem e são somados a outros.

Mas o que é o medo e como ele procede na sociedade afinal?

⁹² BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

⁹³ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

⁹³ Zygmunt Bauman usa a metáfora do líquido para descrever os fenômenos sociais e institucionais na contemporaneidade. Para o autor, a solidez das instituições sociais como o estado de bem-estar, a família, as relações de trabalho, entre outras, estão perdendo espaço para o fenômeno da liquefação. Em sua consequência, a sociedade vive um momento de transformações sociais aceleradas, nas quais as dissoluções de laços efetivos e sociais são o cerne dessa questão. (Ibid.).

O medo é o nome dado a nossa incerteza, à ignorância da ameaça e do que pode ou deve ser feito. Todos os seres vivos partilham do medo. Assim como os animais, os seres humanos reagem ao medo das ameaças capazes de colocar sua vida em risco. Porém, aos seres humanos soma-se outro tipo de medo. Um medo de segundo grau, eminente das trajetórias sociais e culturais. Um “medo derivado” que orienta seu comportamento. O “medo derivado” é uma estrutura mental estável, descrita como um sentimento de suscetibilidade ao perigo, uma sensação de insegurança e vulnerabilidade⁹⁴.

Os perigos que dão origem ao medo podem ser de três tipos. O primeiro, aquele que ameaça o corpo e as propriedades. O segundo é o que coloca em risco a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela. Um perigo dependente da segurança relacionado a renda e ao emprego, ou mesmo da sobrevivência atrelada à invalidez ou à velhice. Por último, aquele que ameaça o lugar da pessoa no mundo, relacionado à posição de hierarquia social, à identidade (de classe, gênero, étnica, religiosa) e à exclusão social. Esses três tipos de perigos afligem a insegurança e estão vinculados ao “medo derivado”⁹⁵.

Diferente do medo da ameaça direta e frontal, aquela compartilhada por todos os seres vivos, o “medo derivado” é um estado de insegurança internalizado no indivíduo. E, nessa aflição, o ser humano precisa estar preparado para aquilo que poderá ou não ocorrer, pois o perigo está em todo lugar e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum⁹⁶. Dos medos apresentados a ameaça ao corpo e a propriedade encontra nas grades de segurança um de seus elementos capaz de assegurar o usuário.

As construções nas cidades refletem o medo em sua estrutura. Barreiras físicas são fabricadas por todos os lados; ao redor das casas, dos condomínios, dos parques, das praças, das escolas, dos escritórios, entre outros. A estética da segurança decide a forma das construções urbanas sempre pautadas pela lógica fundada na vigilância e distância. Referente às barreiras físicas, além dos muros e de toda vigilância provida pela tecnologia, as grades de segurança também têm o seu lugar nessas construções. A característica comum a estas é a cerca, a qual divide o que antes era uniforme em “dentro” e “fora”⁹⁷.

⁹⁴ BAUMAN, 2008.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Um aspecto sintomático apontado por Bauman⁹⁸ acerca desse limiar entre “nós” e “eles”, entre ordem e caos é o fato de a cidade ser um lugar onde se pensa mais no perigo em vez da segurança. A arquitetura do medo e da intimidação não fica restrita somente às residências, é algo presente também nos espaços públicos. No entanto, com esse direcionamento, estão destinadas a desaparecer das ruas a espontaneidade, a flexibilidade, a capacidade de surpreender, enfim, todos os atrativos da vida urbana. A tendência em refugiar-se em ilhas de uniformidade torna-se o maior obstáculo para conviver com a diferença; a intenção desses espaços é dividir, excluir e não criar pontes de convivência, enfraquecendo, dessa maneira, o laço de convívio entre os habitantes da cidade.

Se de um lado das “camadas” da sobreposição da instalação, há todo este discurso e mensagem, do outro lado, é evidenciado o segredo e as intimidades. Os objetos da intimidade carregam consigo significações profundas. Gaston Bachelard⁹⁹ ressalva a instintividade e sabedoria de todo poeta dos móveis em relação à profundidade do espaço interior do velho armário. Um espaço da intimidade e não facilmente convidativo à abertura. Bachelard diz sobre a ação tempestuosa de colocar coisas de qualquer maneira no móvel. Para o autor, tal ação seria uma demonstração fraca da função de habitar, pois o armário é um centro de ordem capaz de proteger toda a casa contra uma desordem sem limite. Relativo a armários, gavetas e cofres, o autor comenta:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade¹⁰⁰.

Como mostrado por Bachelard, esses móveis são essenciais em nossa existência. Sua presença no mundo garante o espaço ao íntimo. Imaginar a vida sem a sua existência poderia ser como “renunciar” à intimidade, seria um desfalque à ideia de privacidade, ou, o que é conhecido como privacidade ganharia outros contornos. Os móveis são objetos se não dotados de personalidade, guardam em parte a personalidade do indivíduo. Somado a essa ideia, o autor tem como intenção colocar

⁹⁸ BAUMAN, 2009.

⁹⁹ BACHELARD, 1998.

¹⁰⁰ Ibid., p. 91.

os cofres em um mesmo nível dos armários e das gavetas. Para além de sua imagem estereotipada de guardiões de fortunas, os cofres guardam também os segredos. Uma função semelhantemente desempenhada por gavetas e fundos de armários¹⁰¹.

Já em “Um lugar em outro lugar”, o guarda-roupa traz a intimidade para dentro de um ambiente ocupado por grades. O encontro entre grade e guarda-roupa é o ponto em que o percurso chega ao seu limite. É o ponto também em que a sobreposição de espaços sugerida é evidenciada.

Condizente à sobreposição de espaços, vejo em “Um Lugar em Outro Lugar” proximidade com os trabalhos de Rommulo Vieira. A ideia em torno da junção de espaços é uma característica do artista brasileiro. Sua obra “O espaço físico pode ser um lugar abstrato, complexo e em construção” (Figura 25), realizado no Instituto Inhotim, é um bom exemplo dessa sobreposição. Na série “Diálogos”¹⁰², realizada pela mesma instituição, Rommulo levanta algumas curiosidades sobre como chegou à proposta de sobreposição sugerida no trabalho.

Inicialmente, o projeto desenvolveu-se a partir da pesquisa de campo envolvendo a comunidade de Brumadinho e cidades adjacentes. Ao lançar-se nesse território, a religião foi algo preponderante. Isso se deve a dois fatos. Em primeiro lugar, Rommulo ressalta a importância histórica de Minas Gerais, nesse sentido, houve um olhar para a paisagem arquitetônica e o registro de seus elementos no interior das igrejas. Em segundo lugar, sua estadia coincidiu com o desastre da barragem de Brumadinho. Durante esse período, ao conversar com as pessoas, o artista percebeu como o sentimento da solidariedade estava aflorado ali. Um sentimento condizente com os dogmas de algumas religiões. Diante de sua vivência em Minas Gerais, somado ao histórico de seus trabalhos, o artista achou necessário falar sobre esse assunto, propondo uma sobreposição dos elementos das diversas religiões em um único espaço¹⁰³.

Outro trabalho significativo na trajetória de Rommulo Vieira é “Supercinema”. Em um local fechado, são sobrepostos a instituição de arte, um supermercado e um cinema. Nessa comunhão espacial, as ações dos usuários parecem trazer outros atributos ao trabalho. Segundo Rommulo Vieira, era possível perceber carrinhos de

¹⁰¹ BACHELARD, 1998.

¹⁰² INHOTIM. Ep. 8 | Rommulo Vieira Conceição e Douglas Freitas. YouTube, 13 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSVytX0z98>. Acesso em: 11 abr. 2023.

¹⁰³ Ibid.

supermercado passando em frente à tela de cinema, pessoas entrando para comprar produtos onde “deveriam” assistir a filmes, entre outras situações. Diferentemente da obra instalada em Inhotim, em “Supercinema”, houve uma circularidade de pessoas. Nesse caso, as ações parecem enfatizar o significado dos espaços sobrepostos¹⁰⁴.



Figura 25 - Romulo Vieira Conceição, O espaço físico pode ser um lugar abstrato, complexo e em construção (2021).

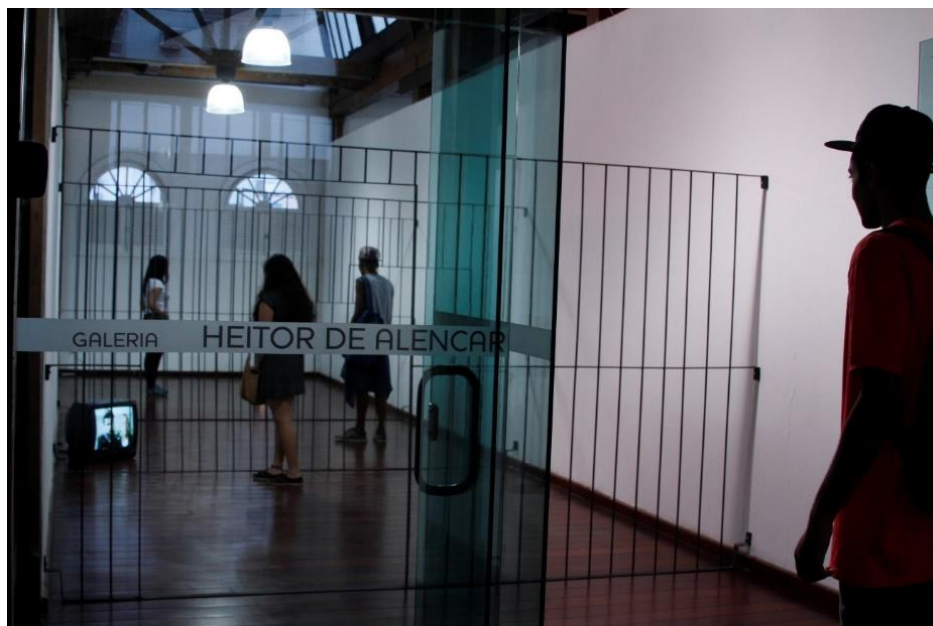


Figura 26 – Um lugar em outro lugar (2016).

¹⁰⁴ INHOTIM, 2021.

É possível perceber algo semelhante em “Um lugar em outro lugar”. Na instalação, o espectador é convidado a percorrer o trajeto e, nesse caminho, em alguns momentos, os painéis de grade de segurança exigem posturas diferenciadas do corpo dos participantes. A cada painel a passagem diminui até o quarto. Chegando ao último, a impossibilidade total de atravessamento é “quase” concretizada. Semelhantemente a “Supercinema”, em “Um lugar em outro lugar”, a participação dos usuários parece aguçar a ideia de sobreposição dos espaços.



Figura 27 – Um lugar em outro lugar (2016).



Figura 28 - Um lugar em outro lugar (2016).

Por último, o espelho serve como elemento de ligação entre a exterioridade e a interioridade. A imagem refletida do espectador dentro do guarda-roupa por entre as grades estabelece tal ligação. A sua presença na instalação é a concretização do reflexo da imagem acidentalmente projetada pelas grades, mencionado inicialmente. Como elemento propositivo, Foucault afirma que o espelho é em si uma heterotopia.

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali¹⁰⁵.

¹⁰⁵ FOUCAULT, 2013, p.116.

O espelho abre um espaço virtual, não em qualquer lugar, mas dentro de um guarda-roupa. Sua locação no contexto referido pode sugerir um desencadeamento de ideias. O reflexo do espectador por entre as grades no guarda-roupa é provocador e tem como intenção fazer um questionamento.



Figura 29 – Um lugar em outro lugar (2016).

“Um lugar em outro lugar” é uma junção das habilidades de ferreiro, com percepções particulares, e o conceito de heterotopia. Pela primeira vez, houve a expansão de questões antes trabalhadas em pequenos formatos para ocupação do espaço. Nessa amplitude, a construção escultórica, em certa medida, foi substituída pela ideia da sobreposição de espaços. Embora em escalas diferentes, o que não é possível negar é a ideia da junção. A ação de juntar pode sugerir o encontro de ideias, de materiais ou mesmo de corpos. Em “Um lugar em outro lugar”, o encontro, a fusão entre a exterioridade e o interior, busca lançar um questionamento: até que ponto estamos reclusos?

3.2 REDESENHANDO O MEDO

O traçado do lápis sobre o papel na busca pelo desenho imaginado, ou o simples rabisco descompromissado com qualquer forma prévia compartilham de um elemento visual incomum, a linha. Esse elemento da linguagem visual é responsável

pela criação de desenhos, sua utilização dá origem às formas e aos contornos. Contudo, além da bidimensionalidade, é possível percebê-la em um contexto diferente da tranquilidade da superfície do papel. Seja nos bairros ou no centro das cidades, as linhas são perceptíveis nas faixas de pedestre, nas placas de sinalizações, na divisão entre calçada e asfalto, ou nos postes com seus fios condutores de eletricidade.

Somado a esses, as linhas também delineiam a geometria das construções urbanas. Na concretude dos sólidos geométricos, desenhos de retângulos e quadrados projetam portas e janelas. Limiar entre o íntimo e o público, algumas portas e janelas são convidativas, como aquelas encontradas nos comércios. Já outras nem tanto. Aquelas não escancaradas ao público, sempre quando observadas de perto, despertam a curiosidade e a imaginação de quem está do lado de fora.

Por sua vez, janelas e portas agregam outras linhas, as das grades de segurança, notadamente feitas de ferro, material rígido, resistente, muitas vezes intransponível. A fim de preservar a visibilidade, esse objeto pode substituir a opacidade rígida dos muros, garantindo a visão, mas não a passagem. Atualmente, em sua maioria, as grades obedecem a um padrão. Independentemente de seu posicionamento, vertical, horizontal ou diagonal, uma sequência entre linha e espaço, ou linha e vazio, faz parte de sua composição. Em seus padrões, as grades podem ser encaradas como desenhos. Em suas formas e contornos, “desenham” o medo. Mas não só, acompanhado do medo, segregam, dividem e realçam as diferenças.

Conceber as grades como “desenhos” ajuda a enfatizar a linha como elemento constituinte desse objeto. Nesse propósito, a evidência do elemento visual está ligada à ideia de redesenhar, ou melhor, de remodelar as grades. Diferentemente de “Um lugar em outro lugar”, nos trabalhos conseguintes, as linhas deixam sua linearidade padrão em direção à sinuosidade.

Associar a escultura à ideia de desenho encontra eco nas obras de Julio González. As linhas também estão presentes em algumas de suas esculturas. Denominadas de “desenho no espaço”, sua contribuição à escultura moderna é atribuída justamente a essa característica. Trata-se de uma montagem tridimensional com elementos lineares, o que “vale dizer, a transposição do desenho da linha para escultura”¹⁰⁶. Nesse tipo de trabalho, Picasso é o precursor, sobretudo com a obra “Construção em Arame” (1930), e a peculiaridade de González está na identificação

¹⁰⁶ TUCKER, 2001, p.76.

do desenho com a execução. Em seu processo construtivo, a linha contribuía para a obtenção do volume pelo enclausuramento do espaço vazio, uma característica inacessível à escultura tradicional¹⁰⁷.

A característica do enclausuramento do espaço vazio pela linha na obtenção do “volume” virtual pode ser percebida nos trabalhos de Raul Mourão. Porém, em suas esculturas, está explícito o uso das grades de segurança. No ano de 1989, Mourão, ao perceber a crescente proliferação das grades nas ruas cariocas começou a fotografá-las. No entanto, o objeto foi adotado e transformado em arte somente dez anos após as primeiras fotos. Ao trabalhar com linguagens como escultura, instalação e fotografia, o tema recorrente nessas séries é justamente a transformação da paisagem urbana pelas grades de segurança¹⁰⁸.

De sua produção, destaco as obras apresentadas na Caixa Cultural no Rio de Janeiro, em 2008¹⁰⁹ (Figura 30). As grades de segurança normalmente são objetos externos às casas. Já nas esculturas de Mourão, elas parecem ganhar outra dimensão ao destoarem de sua escala convencional. Obviamente, há grades menores, porém suas obras transpõem a exterioridade, alojando-se no interior da casa, remetendo a objetos como mesa, cadeira e quadro. A percepção desses objetos parte do enclausuramento do vazio pelas linhas.

Além do uso das linhas para obtenção do volume virtual na escultura, é possível notar sua utilização para designação de formas orgânicas. O artista italiano Luca Petti, em sua exposição individual de título “A natureza é o nosso jardineiro. Relações Simbióticas”, apresenta uma série de esculturas em que é possível associar a forma das grades às estruturas orgânicas. O texto curatorial da Galeria Marrocco (responsável pela exibição) define as esculturas de Petti como uma maneira de questionar a dinâmica entre homem e natureza, ou ainda, quais seriam os mecanismos responsáveis por regular a convivência entre os seres vegetais e animais? Essa abordagem de Petti busca escapar do pensamento moderno, que desafia a exclusividade do conhecimento e do sentimento como atributos humanos.

¹⁰⁷ TUCKER, 2001.

¹⁰⁸ RIBEIRO, Marcos. Raul Mourão, Catálogo, de Marcos Ribeiro. YouTube, 13 de out. de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Znxf-83M-8>. Acesso em: 9 de mai. de 2023.

¹⁰⁹ MOURÃO, Raul. Travessias Cariocas. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://archive.raulmourao.com/portfolio/exposicoes/travessias-cariocas/>. Acesso em: 23 de abr. de 2023.

Em seu gesto, manipular estruturas e remodelar funções parece uma chave para imaginar alternativas ocultas e criar outras relações¹¹⁰.



Figura 30 – Raul Mourão, Travessias Cariocas (2008).

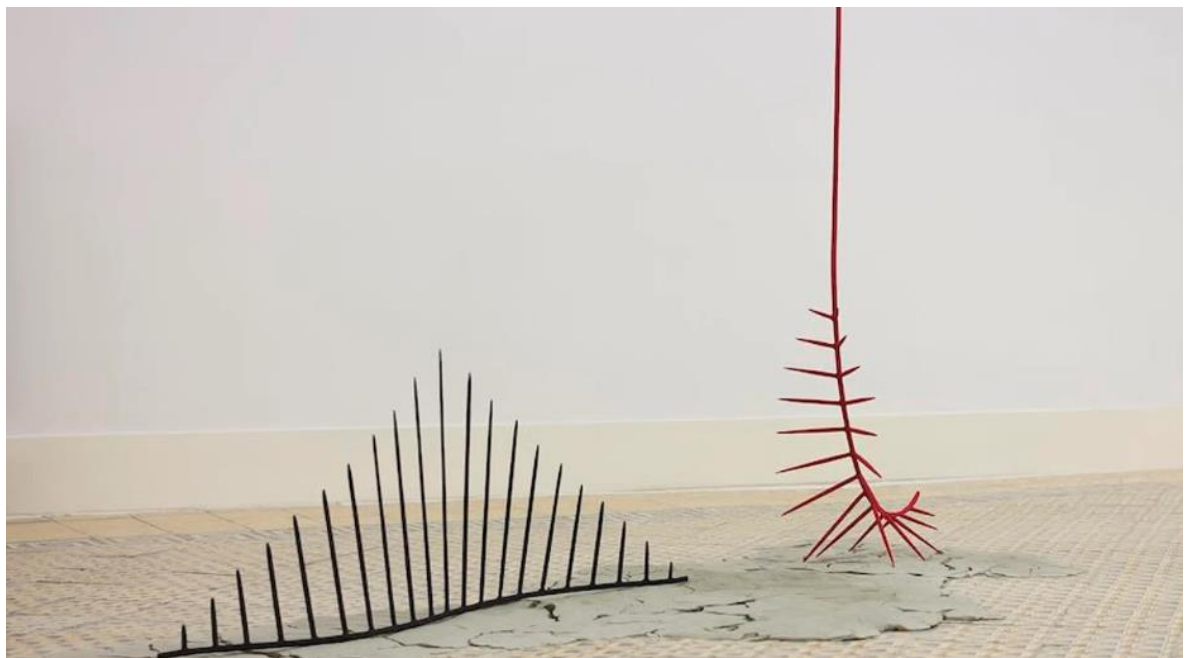


Figura 31 – Luca Petti, Relações Simbióticas (2019/2020).

¹¹⁰ ARTLAND. Nature is our Gardner. Symbiotic Relationship. Disponível em: <https://www.artland.com/exhibitions/nature-is-our-gardner-symbiotic-relationship-c5aaa7>. Acesso em: 14 set. 2023.

Tanto o uso da linha como delimitador do vazio na construção do volume virtual quanto a sua utilização de maneira sinuosa a fim de remeter à forma orgânica são empregados nas proposições artísticas. Aqui, vale ressaltar a intencionalidade de trazer os artistas anteriormente mencionados. O motivo deve-se essencialmente à semelhança das formas obtidas pela construção escultórica.

As proposições artísticas destinadas a este subcapítulo são esculturas realizadas entre os anos de 2016 e 2022. Após a instalação de “Um lugar em outro lugar”, senti a necessidade de voltar ao modo de fazer artesanal. A ideia da transformação das grades em formas orgânicas é o fio condutor dessas proposições. Para essa produção, em alguns momentos, houve o deslocamento, o desmanche e a transmutação de gradis achados em ferro velho.

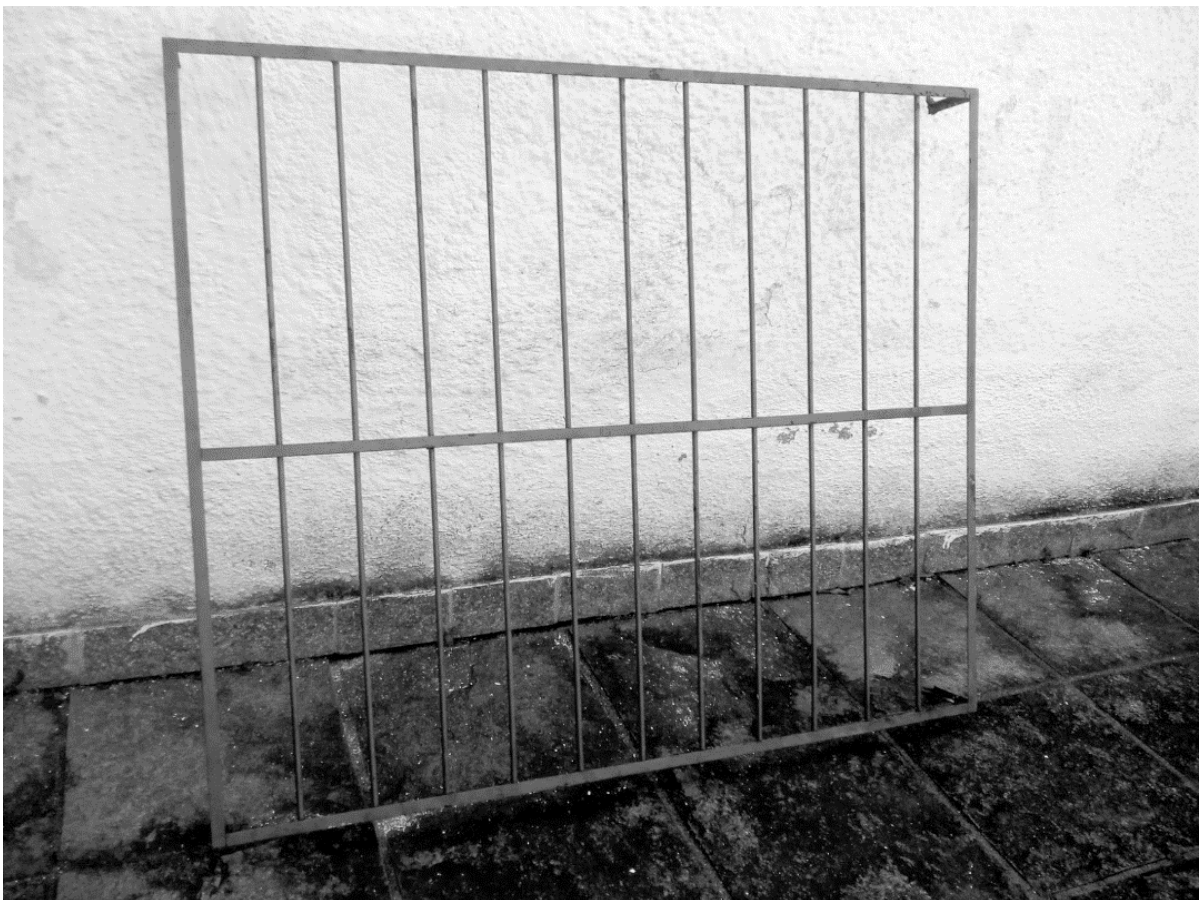
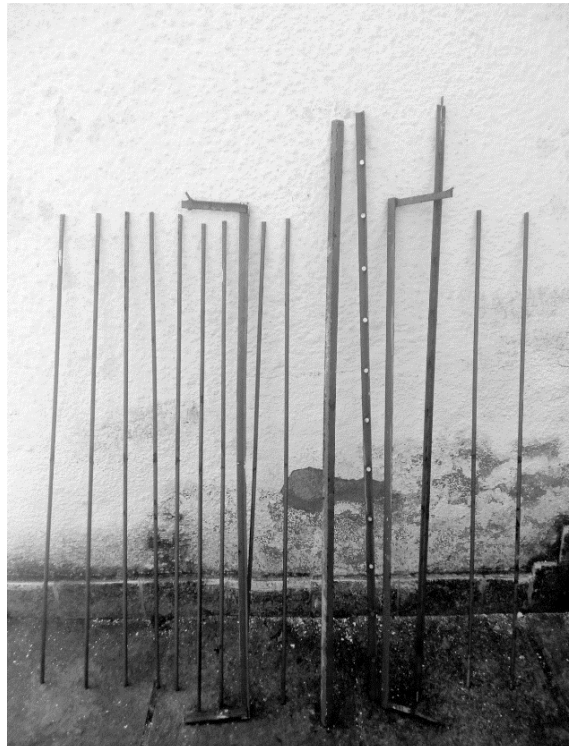
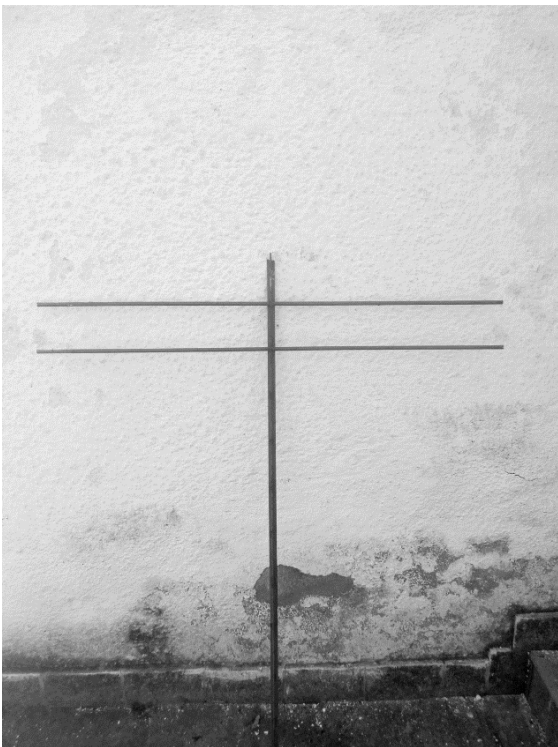
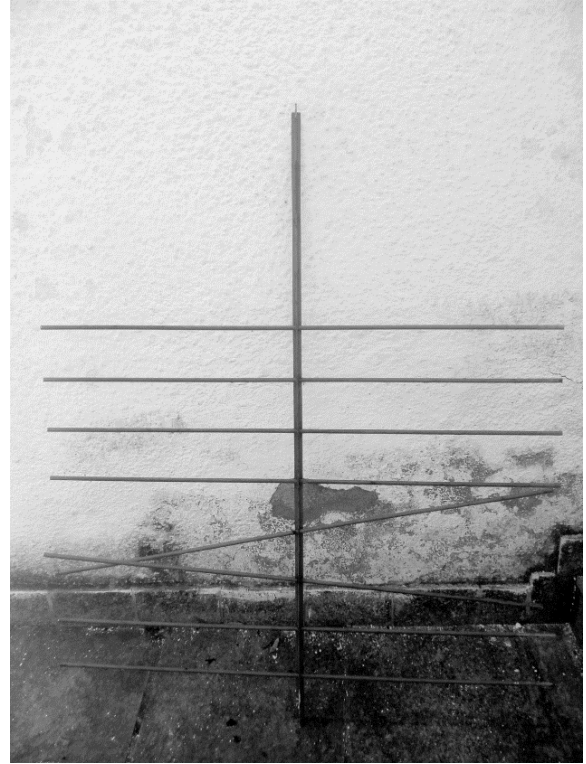
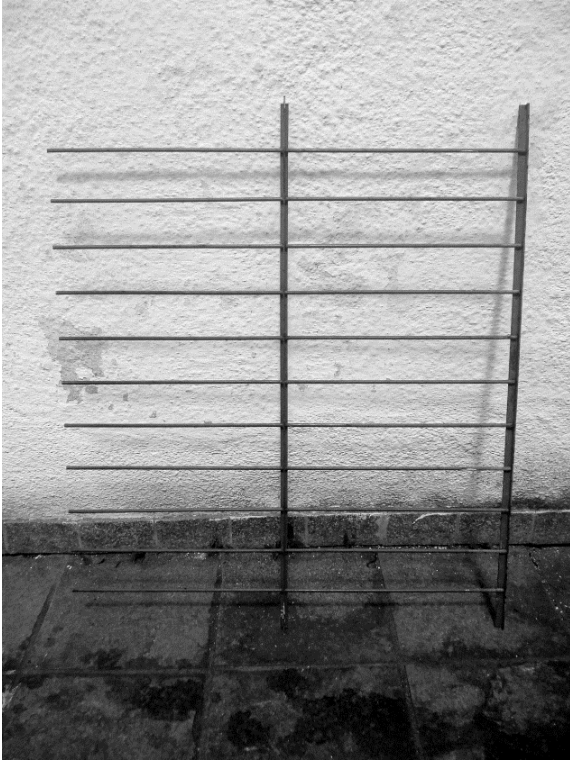


Figura 32 – Grade de segurança adquirida em ferro velho.



Figuras 33, 34, 35 e 36 – Processo de desmanche de gradil.



Figura 37 – Ponta de lança adquiridas em ferro velho.

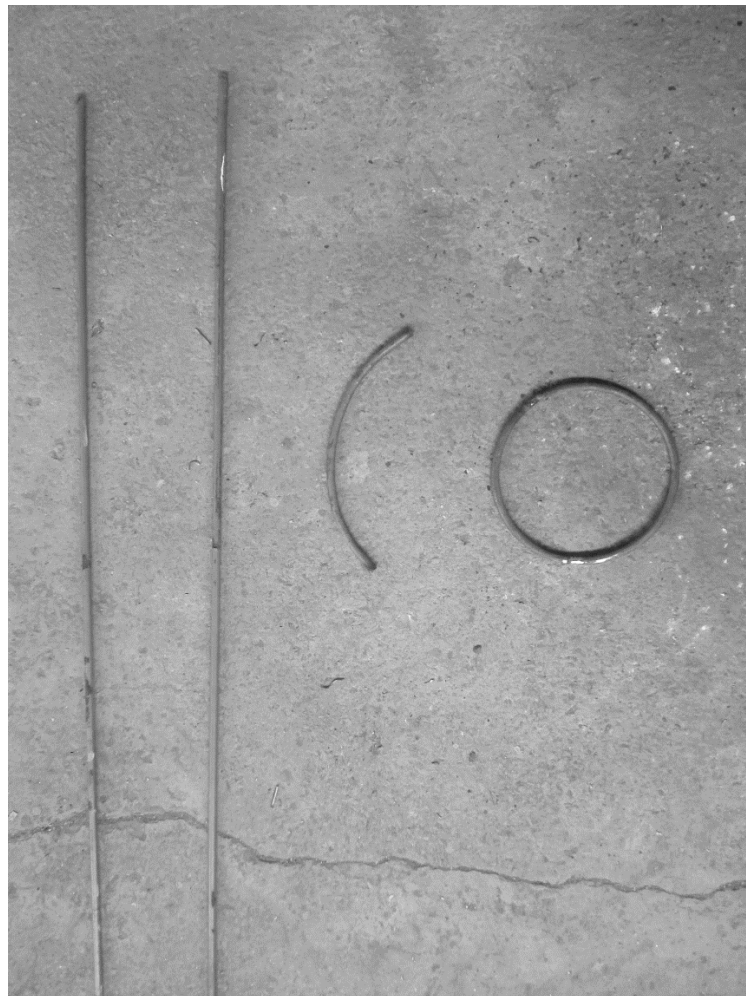


Figura 38 – Processo de transformação das linhas das grades.

Em 2016, no início dessa produção, uma particularidade na vida pessoal ressoou dentro das propostas artísticas. No ano mencionado, fui lecionar conteúdos de Artes no Centro Socioeducativo (CSE), instituição responsável por abrigar menores que cometem ato infracional no estado de Minas Gerais. Essa vivência me fez conhecer outro lado da sociedade, sobre o qual, em grande parte, só se ouve falar e nem sempre com os seus detalhes. O CSE abriga menores de Juiz de Fora e região acautelados por cometerem ato infracional, indo do tráfico de droga a roubo, passando por homicídio, entre outros. Durante minha permanência, até o ano de 2022, o público juvenil atendido variava entre 13 e 21 anos de idade.

As aulas sempre eram ministradas com a presença de um agente socioeducativo do lado de fora da sala, a fim de garantir a segurança dos professores em caso de qualquer contratempo. Em minhas aulas, basicamente foram trabalhados desenho e pintura. A restrição a essas duas linguagens deve-se ao impedimento de levar materiais perigosos para dentro da sala de aula. As regras da direção em relação aos materiais estavam atreladas à possibilidade de algum deles ser usado como armas brancas pelos alunos. Havia uma tensão em trabalhar naquele espaço. Às vezes, um sentimento duopárvia sobre mim. Pois, havia uma troca e diálogo com aqueles alunos. Como quaisquer adolescentes, eles têm seus sonhos e suas vontades, os quais eram compartilhados comigo em momentos de descontração. No entanto, era preciso estar sempre atento a qualquer movimento. Durante os anos lecionados, presenciei a desistência de professores em trabalhar no Centro Socioeducativo, principalmente por motivos decorrentes de condições emocionais e mentais.

Ao observar aqueles adolescentes, algumas especificidades chamaram minha atenção. Assim como toda instituição designada à reclusão, havia uma uniformização disciplinar. Fila em ordem para deslocamento de um lugar a outro; horários pontuais para os afazeres como hora de acordar, café da manhã, banho, almoço, aulas, atividades de lazer e visitação; eram algumas das imposições. Um ordenamento possivelmente nunca vivenciado por alguns daqueles adolescentes. Qualquer descumprimento das regras era passível de penalização.

A prisão deve ser um aparelho disciplinar exaustivo. Em vários sentidos: deve tomar a seu cargo todos os aspectos do indivíduo, seu treinamento físico, sua aptidão para o trabalho, seu comportamento cotidiano, sua atitude moral, suas disposições; a prisão, muito mais que a escola, a oficina ou o exército, que implicam sempre numa certa especialização, é “onidisciplinar”. Além

disso, a prisão é sem exterior nem lacuna; não se interrompe, a não ser depois de terminada totalmente sua tarefa; sua ação sobre o indivíduo deve ser ininterrupta: disciplina incessante. Enfim, ela dá um poder quase total sobre os detentos; tem seus mecanismos internos de repressão e de castigo: disciplina despótica. Leva à mais forte intensidade todos os processos que encontramos nos outros dispositivos de disciplina. Ela tem que ser a maquinaria mais potente para impor uma nova forma ao indivíduo pervertido; seu modo de ação é a coação de uma educação total¹¹¹.

Embora o CSE seja para menores de idade, é uma instituição feita para restrição de liberdade. Como descrito por Foucault, a prisão deve ser um aparelho disciplinar exaustivo, e, em concordância com o autor, as subordinações ao corpo eram realmente impostas naquele lugar. Contudo, havia um modo perspicaz em driblar as leis e as regras. Por exemplo, a capacidade de acender cigarros de maconha na resistência dos chuveiros elétricos. Caso este que foi brevemente contido. No entanto, gostaria de compartilhar um outro modo de não submissão.

A linguagem dos acautelados parecia ser a maneira de romper a adequação às normas. As gírias criadas naquele contexto pelos adolescentes despertaram minha curiosidade. Em minha vivência, a leitura que tenho em relação à linguagem das gírias é justamente a intenção de não adequação. Se o corpo é reprimido, a linguagem me parecia uma forma de insubordinação.

Durante o período em que estive lecionando no Centro Socioeducativo, fui aos poucos anotando algumas gírias.

Marroco = pão

Marroco com vida = pão com presunto, muçarela ou queijo

Verdão = fome

Pular de Tereza = cometer suicídio

Veneno = suco

Boi = banheiro

Quebrar garrafa = ir ao banheiro para urinar

Barraco = alojamento

Ventana = janela

Chutar a capa = chutar a porta do alojamento

Graxa = pasta de dente

Lixa = escova de dente

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 24^a ed. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 2001.

¹¹¹ FOUCAULT, 2001, p. 198 e 199.

Macaco = fezes

Barrigar = ir ao banheiro para defecar

Coruja = cueca

Pote = cabeça

Pertence = objetos variados recebidos pelos adolescentes durante a reclusão e guardados pela direção da unidade.

A partir da estadia naquele local, juntamente ao retorno do artesanal, outra perspectiva foi aberta em relação às proposições artísticas daquele período. A primeira escultura produzida nesse contexto foi “Ventana” (Figura 39). Nesse trabalho, as linhas das grades ganham sinuosidade orgânica. A intencionalidade em particular em “Ventana” deu-se a partir de uma imagem que trago comigo desse período. Um dia, ao ir embora do trabalho, olhei para o gradil da janela do alojamento onde estavam alguns alunos. Ao visualizá-los, percebi toda a ansiedade e agitação característica da adolescência. Em minha imaginação, alguma força rondava as linhas daquela janela. No contexto trazido, “Ventana” despertou a ideia da concepção de outras obras.

Em “Pertence” (Figura 40), em vez de formas orgânicas, as linhas das grades simulam um cabide, que, em lugar de roupas, sustenta grades de segurança. Usualmente encontrado dentro dos guarda-roupas, lugar dos segredos e intimidades, o trabalho faz uma alusão aos objetos recebidos pelos acautelados e impossibilitados de ser usufruídos por eles durante sua passagem na instituição.

Dando sequência, nas demais produções, a linha da grade é utilizada como recurso para a criação do “volume” virtual de órgãos do corpo humano. Em “Tereza ou Dispositivo Respiratório” (Figura 41), o órgão reproduzido foi um pulmão. Essa obra tem duas versões, uma realizada em 2017 e outra em 2022. Em ambas, além das linhas, há presença de uma ponta de lança usualmente encontrada nas grades. Assim como “Ventana” e “Pertence” fazem referência às gírias dos adolescentes acautelados, o nome “Tereza” também o faz. O título vem da expressão “pular de Tereza”, que significa o acometimento de suicídio por enforcamento. Embora o silêncio da noite possa transparecer certa tranquilidade e calma, é nesse período do dia que tal ato pode ocorrer, segundo o relato dos agentes.

Outro trabalho concebido nessa mesma intenção é “Verdão ou Dispositivo Digestivo” (Figura 42), que, na gíria do Centro Socioeducativo, quer dizer “estar com fome”. Em vez do pulmão, as grades manipuladas agora dão forma à representação

do estômago. Este trabalho, em especial, carrega consigo uma força na imagem e no material, capaz de ressoar nos demais. Uma potência embasada na célebre frase de José de Castro¹¹²: “Enquanto metade da humanidade não come, a outra metade não dorme, com medo da que não come”¹¹³.

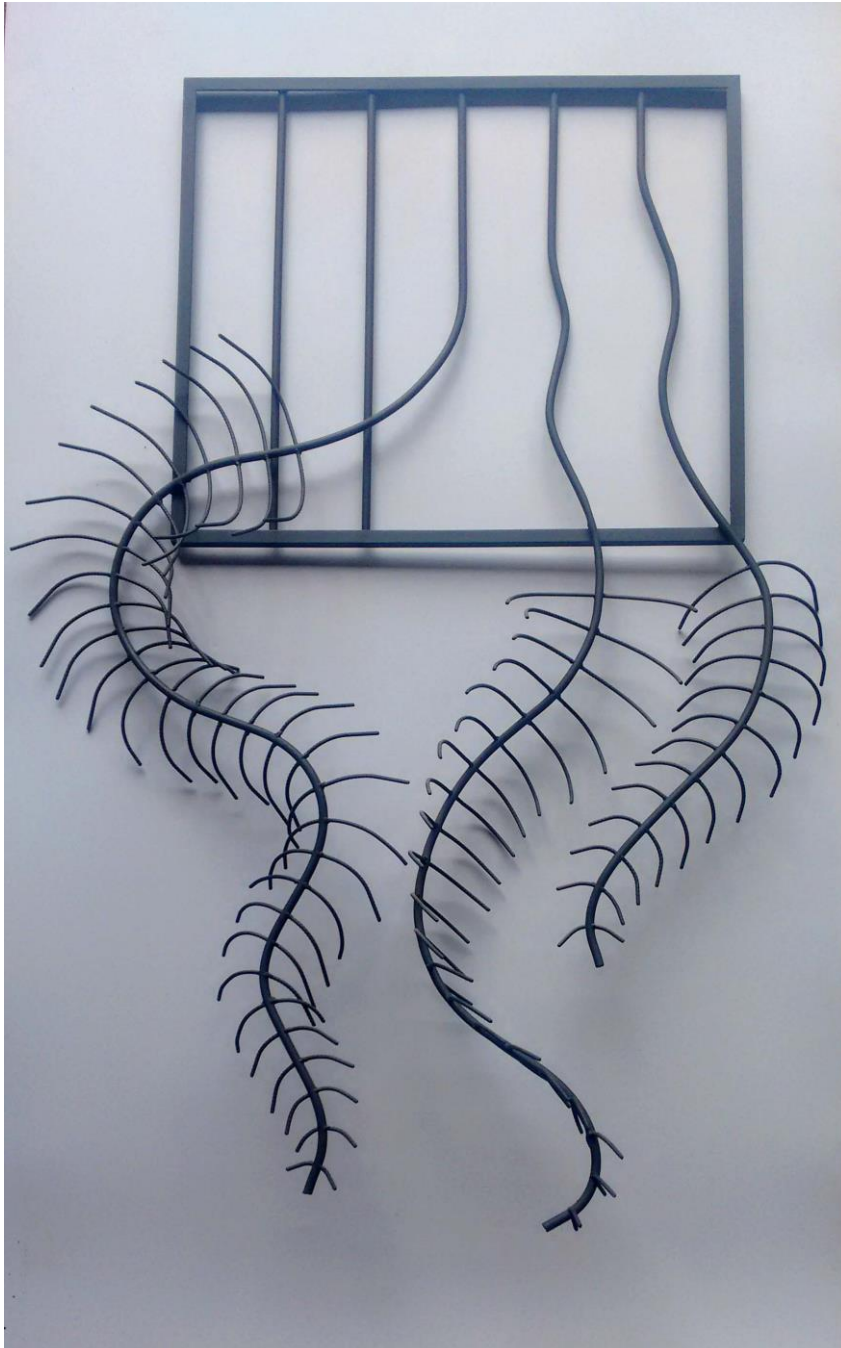


Figura 39 – Ventana (2017).

¹¹² CASTRO, Josué. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. 10^a ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

¹¹³ *Ibid.*, p.14.

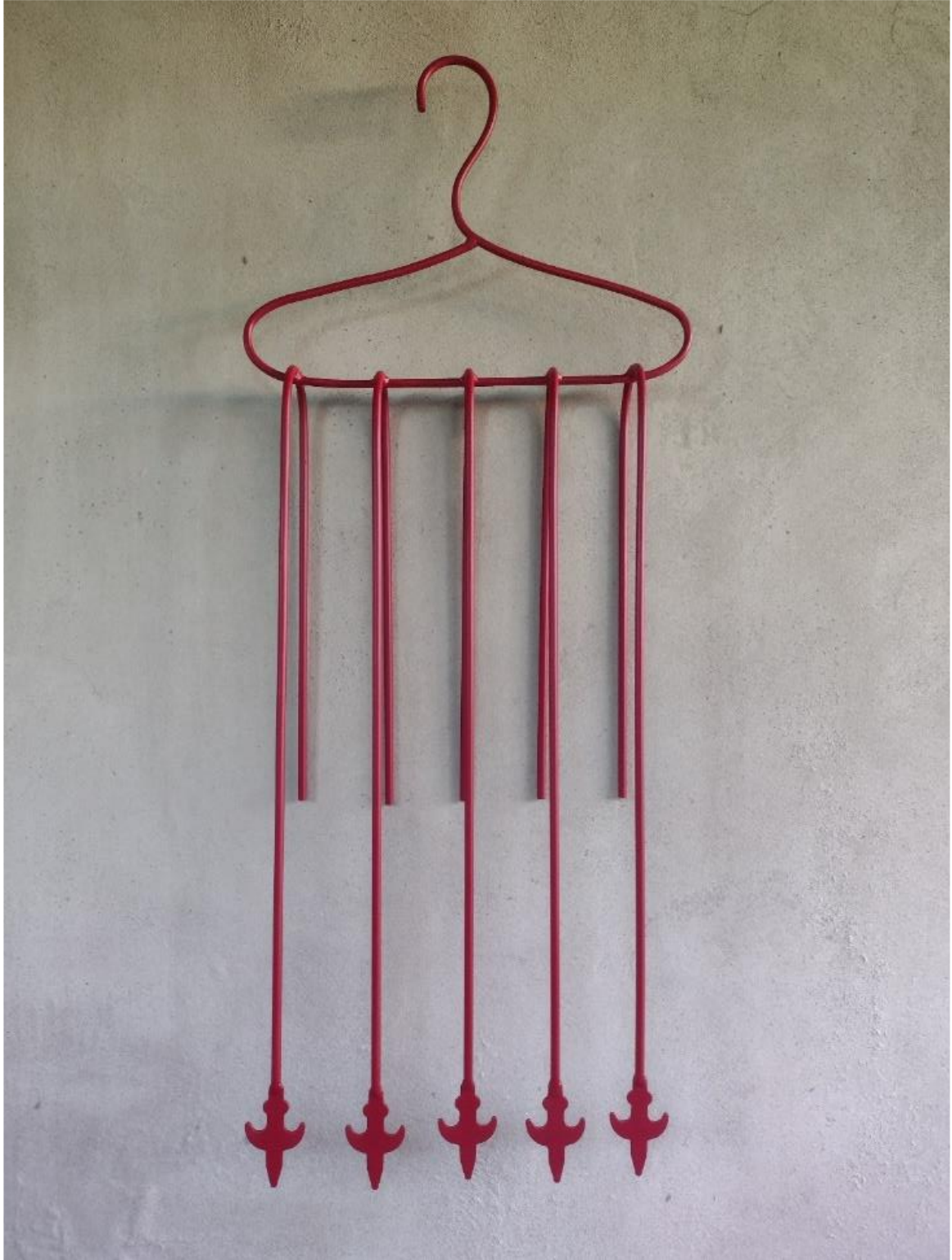


Figura 40 – Pertence (2022).



Figura 41 - Tereza ou Dispositivo Respiratório versão 1 (2017).

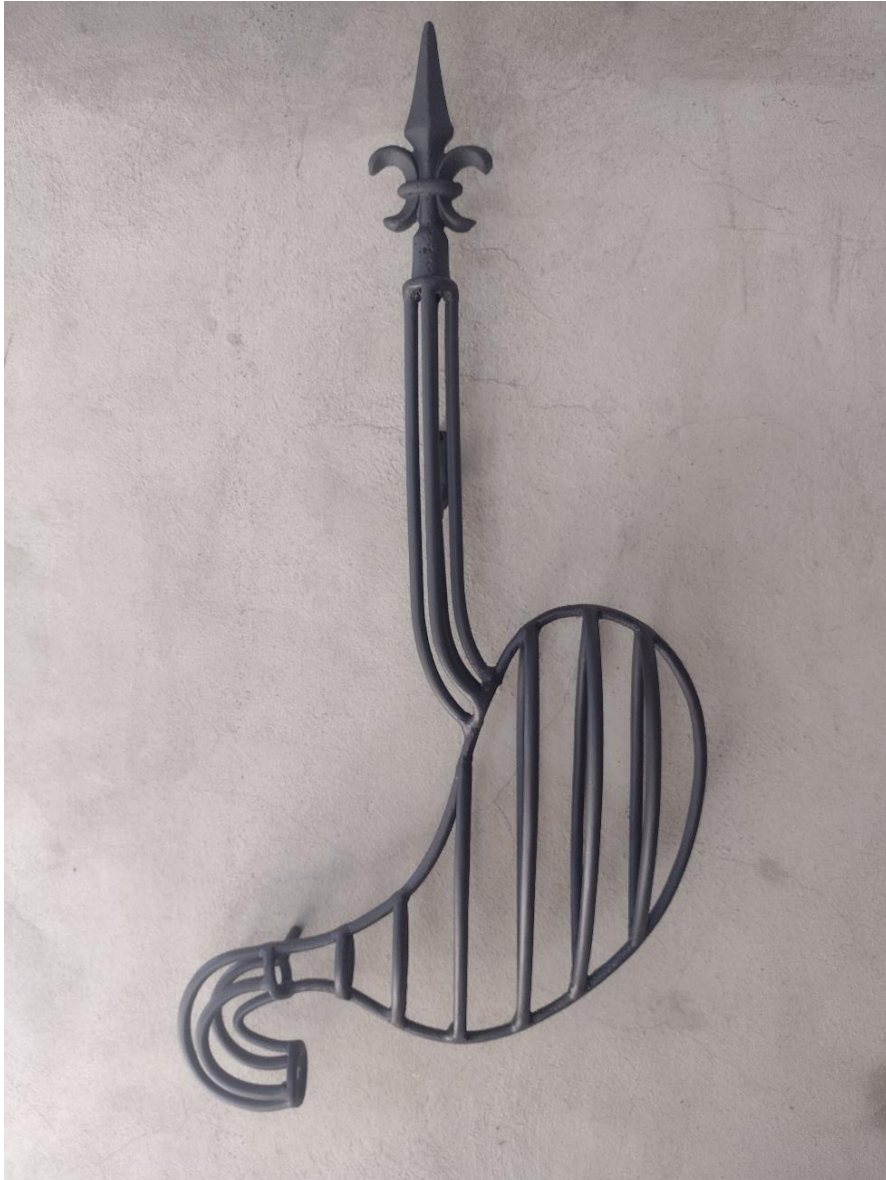


Figura 42 – Verdão ou Dispositivo Digestivo (2022).

Ao recordar o ano de 2016, nos dias antecedentes a minha inserção como professor no Centro Socioeducativo, fui tomado pela ansiedade e pelo medo. Na época, relatos condizentes ao público já haviam chegado até a mim. Hoje, olhando para trás, não julgo o ato cometido por eles, mas também estou longe de defendê-los no que tange a isso. A relação aluno e professor se estabelece pelo diálogo¹¹⁴ e pela escuta. Assim, é impossível não se envolver com os alunos e suas histórias de vida. O medo inicial, de certa medida, foi moldado. Com estadia em um ambiente altamente vigiado, rodeado por grades e cadeados, somado à pesquisa em andamento, seria

¹¹⁴ FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 15. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

improvável não me deixar influenciar. Estar inserido no “lado de dentro” trouxe outra perspectiva. Pois aqueles, por levarem a insegurança e conseqüentemente o medo à sociedade, em algum momento de suas vidas, de certo modo, tiveram influência direta sobre os trabalhos, porém, sob outro prisma.

3.3 SOBRE O ONTEM CAMINHAMOS NO AMANHÃ

O procedimento de conceber a linha de ferro como elemento responsável por dar origem à representação de partes do corpo também é presente nas proposições artísticas seguintes. A distinção está relacionada à maneira como a linha de ferro dá origem ao fragmento do corpo e à intencionalidade artística.

A hibridização entre a representação do corpo com as grades ganha uma dimensão, até então, ainda não exposta. Uma dimensão condizente com a proporção do corpo humano e não apenas dos órgãos. A partir da ideia de produzir uma escultura com os membros inferiores, tomei meu próprio corpo como referência. Neste estudo, fui ajustando suas partes a um ferro facilmente maleável, obtendo, dessa maneira, as formas básicas dos pés e das pernas. Em seguida, doravante ao processo de manipulação do ferro, fui modelando as formas copiadas em um material mais rígido, o mesmo encontrado nas grades feitas de ferro. Na junção das partes manipuladas, foi construído o volume da representação das pernas. Novamente, a sinuosidade das linhas e o enclausuramento do vazio contribuíram para obtenção da forma final.

Esses primeiros estudos técnicos, envolvendo partes do corpo, aconteceram em meados de 2017. Nessa mesma época, a escultura “Ventana” visualizada em “Redesenhando o medo”, estava sendo produzida. Contudo, naquele período, eu estava ciente de que o estudo da forma tratava de questões distintas da enunciada no subcapítulo anterior. Tal constatação se deu ainda na época pelo uso de meu próprio corpo como referência.

Nesse tipo de procedimento, o artista Antony Gormley foi tomado como referência. De acordo com Marcello Dantas¹¹⁵, na modelagem de suas esculturas, Gormley sempre parte do próprio corpo, colocando-se, de certa maneira, como um ator em sua tarefa de ocupar o espaço do palco. No entanto, ao impor a imobilidade,

¹¹⁵ DANTAS, Marcello Maia. *Corpos Presentes*. In: DANTAS, Marcello Maia. **Antony Gormley: Corpos Presentes = Still Being**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

a escala e o volume, sua obra provoca, ao apresentar nossa condição de ser estático. Em seu trabalho, o corpo é concebido como espaço vazio, capaz de permitir a percepção de ver e sentir o espaço como um molde do que somos. Em Gormley, os corpos são materializações e desmaterializações dentro e fora dos espaços expositivos, revelando, dessa maneira, a presença da ausência, uma tensão presente em toda obra do escultor.



Figura 43 – Estudos dos membros inferiores. (2017).



Figura 44 – Antony Gormley, Standing Ground, (1986).



Figura 45 – Dora Smék, Virada (2020).

Contudo, Gormley trabalha com o corpo inteiro e não com suas partes separadas. Alusivo à fragmentação do corpo e à utilização desse recurso, podemos refletir um pouco a partir da obra da artista brasileira Dora Smék¹¹⁶. Em sua primeira exposição individual, apresentada na Central Galeria e intitulada “A Dança do Corpo Sem Cabeça”, ocorrida em maio de 2021, a artista apresenta uma série de esculturas feitas de bronze, ferro, alumínio e concreto. No vídeo promocional da exibição, Smék relata que “A Dança do Corpo Sem Cabeça”, trata de um corpo regido não pela razão, mas pela sensação. Um corpo fragmentado, descentralizado, erótico, impulsivo e instintivo, um corpo assombrado pela morte e que dança pelo impulso de se manter vivo. Assim como anunciado em Gormley, Dora Smék usa seu próprio corpo para a produção de suas esculturas, porém se diferencia do primeiro pelo uso apenas de uma parte do corpo e não de sua totalidade.

Nas proposições artísticas a seguir, o fragmento se apresenta juntamente a outra parte, para obter o todo, em outras palavras, as linhas das grades de segurança são acopladas à representação dos membros inferiores. Em “Redesenhando o medo” foram apresentados também, fragmentos do corpo humano. Órgãos como o pulmão e o estômago foram modelados por meio das grades. Já em “Sobre o Ontem Caminhei no Amanhã”, as grades servem de complemento. As linhas ajudam a não perder a dimensão do corpo inteiro, constituindo, dessa maneira, um corpo-objeto, ou ainda, um corpo-grade.

A junção das partes corrobora a ideia de uma hibridização. O corpo-grade surge como impregnação das grades ao corpo, uma segurança que não se sustenta apenas no espaço externo, mas se introjeta no corpo. O externo volta-se para o interno. Como já dito, a grade traz em sua mensagem a insegurança acompanhada do medo e do limite.

Uma corporificação do medo, ou a introjeção do limite no indivíduo encontra eco no conceito de “medo derivado” trazido por Bauman. Relembrando brevemente, esse conceito trata do medo internalizado e transformado em um constante estado de alerta, podendo ocasionar tensão e ansiedade. A capacidade do ser humano de

¹¹⁶ SMÉK, Dora. A dança do corpo sem cabeça. **Centra Galeria**. São Paulo, 27 mar 2021. Disponível em: <https://www.centralgaleria.com/exposicoes/a-danca-do-corpo-sem-cabeca>. Acesso em: 20 set. 2023.

internalizar a exterioridade e seus efeitos é explicada pelo psicólogo russo Alexander Romanovich Luria¹¹⁷.

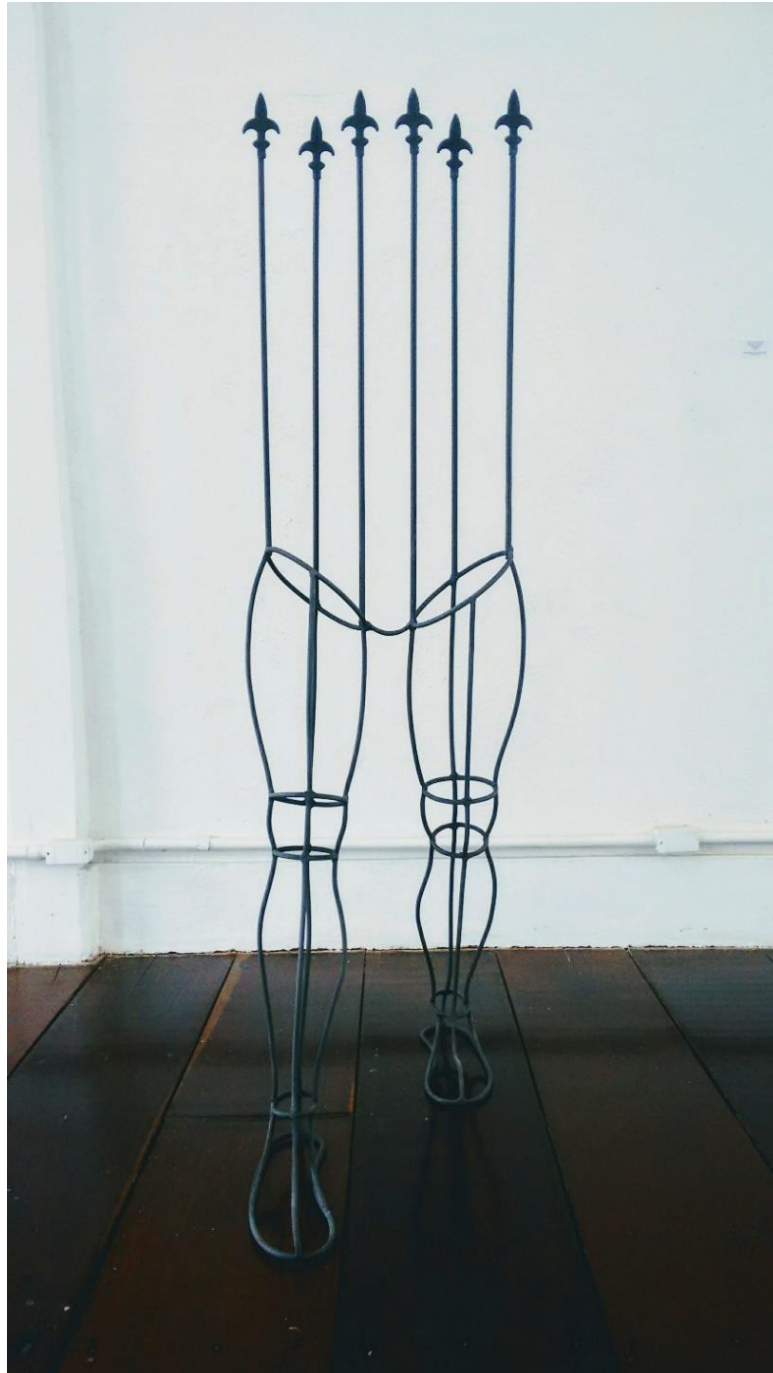


Figura 46 – Sobre o ontem caminhei no amanhã (2017).

¹¹⁷ LURIA, Alexander Romanovich. **Pensamento e Linguagem: as últimas conferências de Luria**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

O homem vive não só no mundo das impressões imediatas, mas também no mundo dos conceitos abstratos. Acumula não só sua experiência visual imediata, mas também assimila a experiência social, formulada no sistema dos conceitos abstratos. Conseqüentemente o homem, diferentemente dos animais, pode operar não somente em um plano imediato, mas também em um plano abstrato, penetrando assim profundamente na essência das coisas e suas relações¹¹⁸.

O “medo derivado” é uma estrutura mental que pode ser descrita como um sentimento de suscetibilidade ao medo. Uma pessoa que tenha interiorizado uma visão de insegurança e vulnerabilidade rotineiramente recorrerá a reações adequadas ao risco, mesmo na ausência das ameaças. Em uma passagem de seu livro “Medo Líquido”, Bauman traz um exemplo adequado ao mencionado.

Já foi amplamente observado, por exemplo, que a opinião de que “o mundo lá fora” é perigoso e é melhor evitá-lo é mais comum entre pessoas que raramente saem à noite – se é que chegam a sair –, quando os perigos parecem mais aterrorizantes. E não há como saber se essas pessoas evitam sair de casa devido ao senso de perigo ou se têm medo dos perigos indizíveis à espreita nas ruas escuras porque, na ausência do hábito, perderam a capacidade de lidar com a presença de uma ameaça ou tendem a deixar correr solta a imaginação já aflita pelo medo, ao carecer de experiências pessoais diretas de ameaça¹¹⁹.

O medo estimula ações defensivas, o que confere “tangibilidade” às ameaças genuínas ou supostas. Ao se enraizar nos propósitos do indivíduo, o medo se estabelece em suas ações do indivíduo e satura sua rotina diária. As ações incitadas dia após dia fornecem motivação, justificativa e energia para manter o medo ativo e se expandindo. É a reação à ansiedade que dá contornos sombrios à realidade, atribuindo um espectro de carne e osso ao medo¹²⁰.

“Sobre o ontem caminhei no amanhã” corporifica o medo e o limite por meio do mesmo material utilizado para produção das grades. A escultura foi produzida no ano de 2017 e chegou a ser exposta em uma exibição na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) e no Salão de Artes de Vinhedo (SAV), sendo incorporada ao acervo da última instituição. Na proposição artística, o medo é representado na junção das grades com a figura do corpo humano. Assim como em “Universo de coisas instáveis”, em que foram simulados os passos de uma cadeira, essa mesma intenção se repete. O corpo-grade não se apresenta estático (embora esteja), há uma intenção em provocar um

¹¹⁸ LURIA, 1986, p.13.

¹¹⁹ BAUMAN, 2008, p.10.

¹²⁰ Ibid.

movimento. Referente a essa ideia, ela se intensifica na próxima proposição artística e deixa de lado a ideia referente ao medo das grades, mas não do aprisionamento.

Em 2021, fui contemplado com o edital lançado pelo Parque Cultural da Casa do Governador em Vila Velha, no Espírito Santo. A convocação aberta teve como objetivo reunir obras de diversos artistas e difundir as artes visuais na cidade e região. Na oportunidade, apresentei um projeto em que foi sugerida uma instalação com a inserção de cinco esculturas, de cinco corpos-grades, simulando uma caminhada em direção ao pôr do sol. Ao ser contemplado, o título dado à escultura passou da primeira pessoa do singular do pretérito – caminhei –, para a primeira pessoa do plural no presente – caminhamos.

A produção desse projeto se deu paralelamente ao mestrado e à escrita desta dissertação. Após uma visita técnica ao Parque Cultural da Casa do Governador, o projeto começou a ser produzido. Embora tenha sido um trabalho maior, a produção continuou artesanal. Entre os meses de janeiro e abril, as esculturas foram produzidas, sendo instaladas em maio de 2022.



Figuras 47 e 48 – Produção das esculturas de “Sobre o ontem caminhamos no amanhã” (2022).



Figura 49 - Produção das esculturas de “Sobre o ontem caminhamos no amanhã (2022).

Nas esculturas da instalação, alguns detalhes mudaram. Embora as formas tenham sido baseadas em meu corpo, tanto a proporção quanto a altura foram expandidas. Nesses corpos-grades, as barras de ferro usadas foram mais grossas. Por outro lado, a intenção do movimento de uma caminhada foi mantida. Aliás, na instalação, essa característica se tornou um ponto fulcral, o que proporcionou um distanciamento da questão unicamente relativa à introjeção do medo no indivíduo.

A ideia por trás de “Sobre o ontem caminhamos no amanhã” parte da intencionalidade de fixar o instante, de aprisionar a presença, que coloca a suspensão e a noção de encadeamento do tempo. Bauman, ao dizer sobre a “instantaneidade”, revela que a distância responsável por separar o começo do fim está diminuindo, restando apenas momentos, ou seja, instantes.

O tempo instantâneo e sem substância do mundo do software é também um tempo sem consequências. “Instantaneidade” significa realização imediata, “no ato” — mas também exaustão e desaparecimento do interesse. A distância em tempo que separa o começo do fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo; as duas noções, que outrora eram usadas para marcar a passagem do tempo, e, portanto, para calcular seu “valor perdido”, perderam muito de seu significado — que, como todos os significados, derivava de sua rígida oposição. Há apenas “momentos” — pontos sem dimensões¹²¹.

Em concordância com Bauman, Han também argumenta sobre a falta de estrutura sólida do tempo, o que culmina com a sucessão de um presente específico. “O tempo hoje carece de uma estrutura sólida. Não é uma casa, mas um fluxo inconsistente. Ele se desintegra na mera sucessão de um presente específico”¹²².



Figura 50 – Sobre o ontem caminhamos no amanhã (2022).

¹²¹ BAUMAN, 2001, p.116.

¹²² HAN, 2020, p.7.

Uma espécie de aprisionamento no instante é representada no gesto fixo do passo dos caminhantes na instalação. As cinco esculturas estão posicionadas rumo ao pôr do sol, fazendo uma alusão ao amanhã e ao futuro, que é desacreditado e questionado no próprio título do trabalho, quando se sugere um caminhar “sobre o ontem”. A relação “ontem” e “amanhã” é colocada sob suspeita. A ausência do “presente” no título é evidenciada na inércia do gesto da caminhada. Uma inércia capaz de aprisionar os instantes.

Em “Sobre o ontem caminhamos no amanhã”, cinco esculturas formadas pela hibridização do corpo com grade de segurança simulam uma caminhada rumo ao pôr do sol. Longe do cenário urbano, os “caminhantes” tentam uma fuga pela natureza, pelas árvores do Parque Cultural da Casa do Governador. Contudo, os caminhantes não caminham. Inertes, versam sobre o aprisionamento do instante. Onde as horas e o amanhã sempre são convertidos em ontem pela presença do instante.



Figura 51 – Sobre o ontem caminhamos no amanhã (2022).



Figura 52 – Sobre o ontem caminhamos no amanhã (2022).



Figura 53 - Sobre o ontem caminhamos no amanhã (2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conversa com um amigo dias antes de finalizar este trabalho, coincidentemente, falávamos sobre a figura do ferreiro e a sua virtude diante do fogo. Em seu entendimento, a relação do ferreiro com o fogo sempre foi evidente. Tal afirmação me surpreendeu. Em meu julgamento, esse reconhecimento parecia ser nebuloso aos olhos daqueles não familiarizados com o ofício de ferreiro. Certamente um pensamento equivocados. Aliás, confesso que houve uma demora durante o processo de pesquisa em assumir o fogo no intuito de abordá-lo dentro do estudo.

Às vezes, por algum impulso, temos a tendência de querer buscar respostas para suprir nossas necessidades. Elucidar esse elemento descortinou aspectos imbuídos no fazer artesanal do ferreiro e que, ao serem colocados sob a perspectiva do fazer artístico, ganharam outra dimensão. Assim, ao longo da pesquisa, a articulação do tempo, do corpo e do fogo tornou-se perceptível, juntamente aos contrastes atribuídos à imagem do ferreiro, às referências artísticas, conceituais e a minhas experiências particulares.

Em relação ao tempo, quando relacionado à memória, ele serve à necessidade de ancorar o gesto escultórico na afetividade familiar e na ludicidade com o ferro. Já o tempo do rito e da aprendizagem, em sua cronologia, serve para garantir o futuro mediante a excelência do gesto no presente. Por último, o tempo do fazer artesanal difere do procedimento excessivo com maquinários e, quando agregado à prática artística, sua lentidão se expande.

Compreender as relações com o tempo parte da necessidade de propor uma resistência ao redemoinho a que estamos subordinados devido a sua deterioração e à impossibilidade de habitá-lo atualmente. Além de um contraponto à percepção de aceleração do tempo, a relação com o passado não é localizada apenas no campo de uma lembrança. O passado é presente. O gesto de ontem é o hoje, não há uma separação entre um e outro.

Condizente ao corpo, na prática do ofício de ferreiro, é exigida a movimentação de boa parte de sua estrutura e não somente das mãos, como é comumente pensado. Nesses casos, as ações dos braços e das pernas durante a execução do trabalho despertam suas forças naturais. Como mencionado por Albornoz¹²³, ao se opor à

¹²³ ALBORNOZ, 1994.

natureza com suas forças, o indivíduo atua e modifica o mundo exterior, ao passo que modifica sua própria natureza. Embora essa relação possa parecer conflituosa para alguns, é inegável a exigência natural do corpo em trabalhos auxiliados por ferramentas dependentes da energia motora humana.

O gesto escultórico fruto da aprendizagem, além do tempo, carrega o fogo. Se, na construção de objetos e ferramentas utilitárias, o fogo serve como fonte para suas criações, no proceder artístico, tal ordenamento é subvertido ao servir de passagem para verticalidade dos sonhos ao mundo concreto. O ato de inflamar o ferro coloca em sintonia pensamento, corpo e matéria.

Uma das constatações do estudo foi o desdobramento dos três elementos anunciados nas proposições artísticas junto a seus temas. Tempo, corpo e fogo não estão presentes em todas as proposições exibidas ao longo do estudo, mas fragmentados em determinadas séries. Por exemplo, em “Sobre o ontem caminhamos no amanhã”, a simulação de uma caminhada do corpo-grade demonstra juntamente o corpo e o tempo. Diferente da ideia de apenas remeter ao corpo, a representação do gesto significa a designação de um instante que se revela em uma espécie de presente constante, colocando sob suspensão futuro e passado. O posicionamento das esculturas em direção ao pôr do sol reforça a ideia de uma tentativa fracassada de alcançar o amanhã devido ao aprisionamento no instante.

Já “Objeto sujeito” reúne aspectos condizentes com o corpo e a natureza. O fragmento faz alusão ao corpo, devido ao caráter de dependência da ferramenta pela energia dissipada. Na hibridização entre forma orgânica e ferramenta, há uma tentativa de olhar a natureza com o ferro ou por meio dele. Nessa condição, o ferro transformado com o auxílio do fogo representa a natureza. O fogo em si não é parte das obras, mas sua condição de elemento natural é pensada como extensão da natureza.

Semelhantemente à imagem de uma pintura, particularidades e características da prática escultórica funcionam como um segundo plano e ressoam seus aspectos sobre alguns assuntos no primeiro plano. Embora essa conexão não esteja presente integralmente, diferentemente, uma característica relacionada não aos procedimentos, mas sim, à imagem do ferreiro atravessa todas as proposições artísticas ao longo do texto.

Durante a investigação, nas inserções sobre as características do ferreiro e seu simbolismo, quando colocadas sob a perspectiva do fazer artístico, lançou-se um questionamento sobre a figura mitológica do artesão do ferro. Nesse caso, talvez a palavra “desmitificação” não seja cabível, contudo, a inércia ao tema também não seria plausível. Em paridade com a contemporaneidade, no desgaste da importância da imagem mitológica do ferreiro, o estudo propôs uma contraposição. Se no mito prospera a criação de utilitários, o que converge para o uso da habilidade no campo do trabalho fabril, em oposição, em minha prática artística, há tentativa de transver o mundo.

Ao lançar em sua poesia a ideia de transvisão, Manoel de Barros parece propor o olhar além do usual, do ordinário e, porque não, do utilitário. Embora tal premissa esteja presente em todas as obras apresentadas, em “Objeto sujeito” e “Ferramentas para anoitecer”, ambas apresentadas no capítulo 2, outro nível é alcançado. A transmutação das ferramentas em certo nível problematiza a imagem do próprio mito. Ora, se o ato do ferreiro mitológico é a criação de ferramentas que auxiliam os demais deuses e outras entidades, a ação artística busca intervir justamente nas ferramentas, um dos símbolos de exaltação do ferreiro como mito.

A transmutação de objetos culminante para o esfacelamento da imagem mitológica do ferreiro é provocada por experiências particulares. As vivências perpassam os capítulos. No início, as memórias da infância anunciam minhas primeiras incursões na manipulação com ferro, guiadas pela ludicidade daquela idade. Em seguida, as vivências se refletem nas próprias proposições artísticas. “Objeto sujeito” e “Ferramentas para anoitecer” vêm da relação do trabalho que exerci em parte da adolescência e fase adulta. O “trabalho” é tema nessas esculturas.

A desconstrução das ferramentas se reflete nessa condição vivida por mim. Principalmente em “Ferramentas para anoitecer”, a abordagem feita vai ao encontro de seu uso como instrumentos para submissão de trabalhadores. Voltando às vivências, no que concerne a “Um lugar em outro lugar”, só foi possível realizar a obra devido a uma casualidade. Provavelmente, o trabalho não seria concretizado sem o incidente de colocar a escultura com grade em frente ao espelho. Outra vertente de minhas experiências foi ter lecionado no Centro Socioeducativo. A intencionalidade de transmutar as grades de ferro parte inicialmente do incômodo de sua presença constante e, depois, devido ao fato de ter produzido esse objeto profissionalmente.

Mas a oportunidade de lecionar no Centro Socioeducativo elevou a outro nível a produção de esculturas com grades. De certa maneira, é possível dizer que os atos cometidos pelos alunos acautelados são a “causa” da existência das grades. O sentimento de medo e ansiedade em trabalhar naquele ambiente no começo era constante, o que foi sendo moldado ao longo de seis anos. Remodelar as grades de segurança, nomeando-as com as gírias proferidas pelos adolescentes, é uma maneira de representar a moldagem do meu próprio medo.

As experiências e vivências refletidas nas obras partem de uma singularidade, porém não restrita ao universo particular. Elas extrapolam esse “limite” e criam pontes com outros assuntos, como a problematização do trabalho em relação ao corpo e à natureza e o constante estado de medo e insegurança representado pela presença maciça das grades. Em síntese, há um movimento do micro ao macro.

Dissertar sobre os trabalhos apresentados junto às questões trazidas suscitou o reencontro de imagens de outrora com o presente, revisitando lugares onde imaginação e memória se fundiram. Aliás, “junção”, “fusão” e “justaposição” são palavras recorrentes ao longo do estudo. O gesto artístico a partir do encontro entre passado e presente, entre habilidades utilitárias e artísticas, entre objeto e elemento destoante e entre “lugares” improváveis busca expor contradições e contrastes, além de propor uma visão particular sobre as coisas mundanas. Só a partir da investigação, pude encontrar algumas particularidades.

Reposicionar minhas obras, construindo relações ainda pouco exploradas junto de suas referências e experiências particulares, permitiu expandir a compreensão das proposições artísticas. Tal expansão é condizente com um movimento espiralar em que questões da prática artística servem para desencorajar a figura mitológica do ferreiro e da concepção utilitária, o que, por sua vez, ressoa nas obras, formando um movimento cíclico.

No fim do processo, é possível perceber que, junto aos trabalhos a escrita também é criação artística. Só é possível construir as relações mediante o seu uso e exercício. O próprio ato de ordenar os trabalhos em série é um desses movimentos criativos relacionados à escrita. O ordenamento das proposições artísticas nas respectivas séries apresentadas propiciou novos olhares e expandiu o inicialmente pensado.

Por fim, é possível relacionar escrita, pesquisa e encontro. A pesquisa, em seu processo, busca encontrar aproximações por meio da escrita. Escrever, pesquisar e encontrar culminam em uma escavação. Uma escavação para dentro de si, para consigo mesmo. Uma escavação longe de findar, mas sim, um passo a mais na ânsia por encontrar.

REFERÊNCIAS:

ALBORNOZ, Suzana. **O que é Trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ARTLAND. Nature is our Gardner. Symbiotic Relationship. Disponível em: <https://www.artland.com/exhibitions/nature-is-our-gardner-symbiotic-relationship-c5aaa7>. Acesso em: 14 set. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A Chama da Vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARROS, Manoel. **O Livro do Nada**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CANTO, Eduardo Leite do. **Minerais, minérios e metais**. De onde vêm? Para onde vão? 3ª ed. São Paulo: Moderna, 1997.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores**. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DANTAS, Marcello Maia. **Corpos Presentes**. In: DANTAS, Marcello Maia. **Antony Gormley: Corpos Presentes = Still Being**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

DAVIS, Kenneth C. **Tudo o que precisamos saber, mas nunca aprendemos, sobre mitologia**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. 8ª ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, v. 27, p. 113-122, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 24ª ed. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

HAN, Byung-Chul. **Do Desaparecimento dos Rituais: uma topologia do presente**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2020.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

INHOTIM. Ep. 8 | Rommulo Vieira Conceição e Douglas Freitas. YouTube, 13 de nov. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSVytX0z98>. Acesso em: 11 abr. 2023.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Revista Gávea**, v. 14, p. 551-569, 1996.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & ensaios**, v. 17, n. 17, p. 166-187, 2008.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Editora da UNICAMP, 1991.

LINO, João Pedro Alves. **Rui Chafes: A Escultura como Sopro**. 171 p. Dissertação (Mestrado em Escultura Especialização em Escultura Pública) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://1library.co/document/y958pjlz-ru-i-chafes-a-escultura-como-sopro.html>. Acesso em: 15 mai. 2022.

LURIA, Alexander Romanovich. **Pensamento e Linguagem: as últimas conferências de Luria**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 1ª ed. 2ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

MOURA, Rodrigo. Fragmentos linchados: pedaços de vida, estilhaços da história. *In*: PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo. **Melvin Edwards**: Fragmentos Linchados. São Paulo: Masp, 2018.

MOURÃO, Raul. Travessias Cariocas. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://archive.raulmourao.com/portfolio/exposicoes/travessias-cariocas/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008. PELBART, Peter Pál. Tempos agonísticos. **Revista Concinnitas**. v. 2, n. 27, p. 41-49, 2016.

RIBEIRO, Marcos. Raul Mourão, Catálogo, de Marcos Ribeiro. YouTube, 13 de out. de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Znxsf-83M-8>. Acesso em: 9 mai. 2023.

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

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMAS, Antônio. **Pedrinhas Miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. 2. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SMÉK, Dora. A dança do corpo sem cabeça. **Centra Galeria**. São Paulo, 27 mar 2021. Disponível em: <https://www.centralgaleria.com/exposicoes/a-danca-do-corpo-sem-cabeca>. Acesso em: 20 set. 2023.