

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**



**13 ESCULTURAS
CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO
SIMBÓLICAS**

JOSÉ DOS SANTOS LARANJEIRA

CAMPINAS - 1996

L32t

30279/BC

UNIVERSIDADE DE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

13 ESCULTURAS: CRIAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO SIMBÓLICAS

JOSÉ DOS SANTOS LARANJEIRA

Este exemplar é a redação final da tese

defendida por JOSÉ DOS SANTOS
LARANJEIRA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

25 / 02

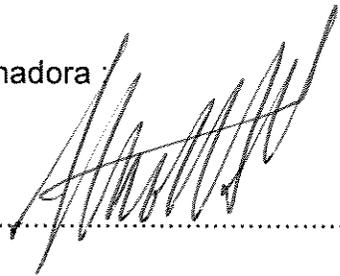
JULIO PLAZA GONZALEZ
(PRESIDENTE)

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes, sob a orientação do
prof. Dr. JULIO PLAZA GONZÁLEZ do
DMM - IA.

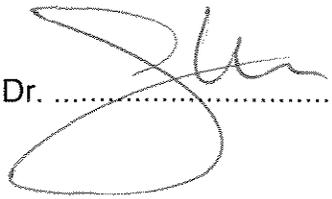
CAMPINAS - 1996

9705922

Aprovado em 25/02/97

Banca examinadora
Prof. Dr. 

Prof. Dr. Oleide Biancardi

Prof. Dr. 

Para:
Carmem e minhas filhas,
Mariana e Carolina .

Meus sinceros agradecimentos:

ao orientador prof. Dr. Júlio Plaza González pela paciência e amizade que me encorajaram a prosseguir, superando de alguma forma as minhas deficiências.

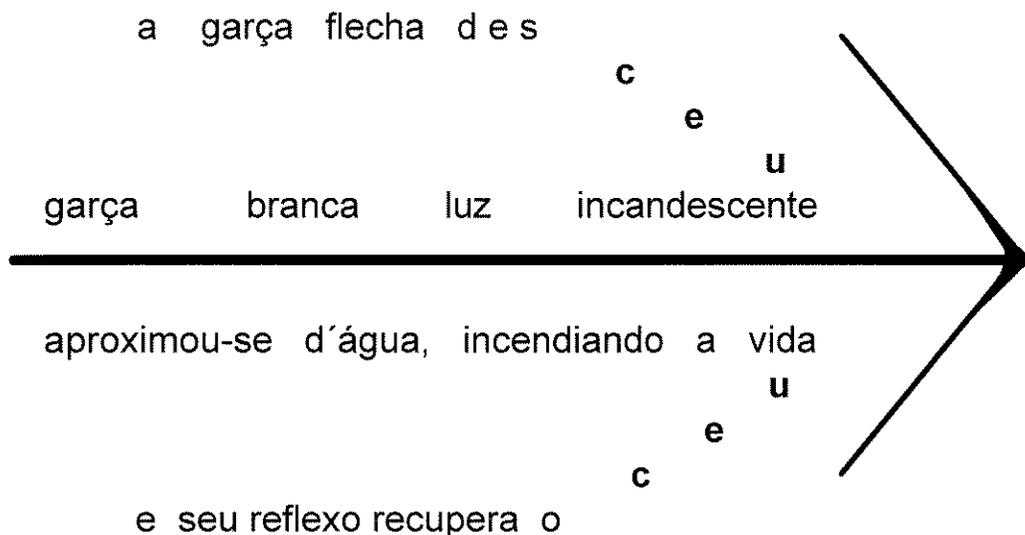
À Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP, Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Departamento de Artes, por conceder os afastamentos necessários para freqüentar o Curso.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UNESP pela concessão de "bolsa-deslocamento" durante dois anos.

À Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes, Departamentos e Secretarias, por proporcionar esta experiência fundamental. Aos seus professores, funcionários e alunos; colegas que através do profissionalismo fraterno me propiciaram uma vivência única.

Em fim, a todos aqueles que me animaram e incentivaram a prosseguir a realização deste percurso.

CRIAÇÃO DA CRIAÇÃO II



no céu, temos ainda muito a descobrir de nós... meras partículas
 no céu começa o resto do Universo tangível
 vejo o céu refletir-se na água
 imagem... virtualidade?
 entre ela e o céu
 manifesta-se a própria vida...
 através da minha.
 y! (*)
 á g u a !
 bendita água!
 não a toa ela está...
 elemento fundamental!

o Homem afastou a natureza...
 agora precisa reencontrá-la para não sucumbir em sua arrogância

o reencontro ...
 o pensar milenar,

ORIENTE ↔ OCIDENTE

orienta o ocidente ,

readquire sentido e volta com vigor...

o mundo não é mais o mesmo

" não passa a mesma água novamente pelo leito do rio "
 disse Heráclito de Éfeso

impermanência, diria Buda.

(*) Expressão tupi-guarani para denominar a água.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| Epígrafe : CRIAÇÃO DA CRIAÇÃO II..... | V |
| INTRODUÇÃO | 01 |
| Parte I : A CRIAÇÃO | 04 |
| - O processo criativo..... | 04 |
| - O processo criativo na escultura | 05 |
| - Os planos da criação | 11 |
| Parte II : A SINTAXE NAS ESCULTURAS | 14 |
| - Espaço e tridimensionalidade..... | 14 |
| - A escultura signo | 16 |
| - Elementos de sintaxe | 20 |
| - O Registro das esculturas | 25 |
| Parte III : A RELAÇÃO SEMÂNTICA | 56 |
| - À procura do significado..... | 56 |
| - O significado nas esculturas | 60 |
| Parte IV : A RELAÇÃO PRAGMÁTICA, o simbólico nas esculturas | 64 |
| - O nível pragmático. | 64 |
| - Símbolo e função | 66 |
| - Por uma simbologia das esculturas..... | 67 |
| - A Escultura enquanto metáforas | 70 |
| - Trajeto das esculturas | 73 |
| Parte V : TRAJETOS E ANTECEDENTES | 74 |
| Parte VI : CRIAÇÃO DA CRIAÇÃO I | 83 |
| CONCLUSÃO | 86 |
| BIBLIOGRAFIA | 88 |

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS (*)

| | |
|--|----|
| Foto 01 : peça 01 | 26 |
| Foto 02 : peça 01 | 27 |
| Foto 03 : peça 02 | 29 |
| Foto 04 : peça 02 | 30 |
| Foto 05 : peça 02 (detalhe)..... | 31 |
| Foto 06 : peça 03 | 33 |
| Foto 07 : peça 03 | 33 |
| Foto 08 : peça 04 | 35 |
| Foto 09 : peça 04 | 35 |
| Foto 10 : peça 05 | 37 |
| Foto 11 : peça 05 (detalhe)..... | 38 |
| Foto 12 : peça 06 | 40 |
| Foto 13 : peça 06 (detalhe)..... | 41 |
| Foto 14 : peça 07 | 43 |
| Foto 15 : peça 07 | 44 |
| Foto 16 : peça 08 | 46 |
| Foto 17 : peça 08 (detalhe)..... | 46 |
| Foto 18 : peça 09 | 47 |
| Foto 19 : peça 09 (detalhe)..... | 47 |
| Foto 20 : peça 10 | 48 |
| Foto 21 : peça 10 (detalhe)..... | 48 |
| Foto 22 : peça 11 | 49 |
| Foto 23 : peça 11 | 50 |
| Foto 24 : peça 11 (detalhe)..... | 50 |
| Foto 25 : peça 12 | 52 |
| Foto 26 : peça 12 | 53 |
| Foto 27 : peça 13 | 55 |
| Foto 28 : moldagem do corpo feminino.. | 60 |
| Foto 29 : ateliê..... | 87 |

(*) Fotografias de Carmem Araújo

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---------------------|----|
| Ilustração 01 | 28 |
| Ilustração 02 | 32 |
| Ilustração 03 | 34 |
| Ilustração 04 | 36 |
| Ilustração 05 | 39 |
| Ilustração 06..... | 42 |
| Ilustração 07..... | 45 |
| Ilustração 08 | 51 |
| Ilustração 09 | 54 |

ÍNDICE DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela I - Quadro Semântico das Esculturas | 63 |
| Tabela II - Quadro Pragmático das Esculturas | 71 |
| Tabela III - Trajeto das Esculturas | 73 |

RESUMO

O princípio gerador deste trabalho consiste na articulação do trinômio - conhecimento, fazer artístico e sua reflexão crítica. Não se trata de uma pesquisa exclusivamente teórica, mas de um processo criativo, integrador e dinâmico; um empreendimento de busca interminável que realizo motivado pelo desejo de penetrar na razão e no sentido do meu fazer a das minhas obras.

Parto de minha experiência como escultor para situar o processo criativo, analisar e traduzir simbolicamente um conjunto de treze esculturas em metal. Tais esculturas representam e registram minha produção experimental na última década. Enquanto obras-signos, são dirigidas principalmente aos sentidos e à emoção, não ficando restritas a uma experiência meramente estética. Imaginação, intuição e sensibilidade, além da razão, são filtros do processo criativo, orientam à geração das obras, a ordenação sintática (combinação de materiais e técnicas) e com certeza, a análise e sua interpretação simbólica, as analogias e as metáforas.

Na análise das obras utilizo como uma referência instrumental, entre outras, a semiótica e algumas instâncias fundamentais de análise e compreensão dos signos; principalmente o pensamento de Charles S. Peirce, para efetuar a análise sintática, semântica e pragmática.

O maior desafio é falar do meu próprio trabalho, traduzir uma experiência com outra, ou melhor dizendo, estabelecendo uma metalinguagem verbal como tentativa de enfrentar a concretude, as ambivalências e ambigüidades características da arte, indo além da linguagem visual como desafio intelectual.

Complementar a realização das obras, com a ordenação e o registro formal destas questões cumpre com uma necessidade acadêmica que tem a intenção de auxiliar, orientar e subsidiar a compreensão da prática artística, enquanto artista e docente.

INTRODUÇÃO

A escultura é uma arte que confirma a impermanência do ser e é feita pelo homem para perpetuar-se e contrariá-la. Suprir a impermanência do ser. Todas as manifestações artísticas servem como maneiras de deixar as marcas mais elevadas da espécie humana. Destas, a escultura é a mais obcecada em afirmar a materialidade.

Não me sinto à procura de um estilo determinado, encapsulado. Até porque nunca me foi possível sequer imaginar que minha produção pudesse responder a uma fórmula exclusiva. Minha obra nunca poderá ser organizada como uma produção monolítica, pois ela consiste em respostas dadas às diferentes circunstâncias e sua heterogeneidade se confirma nos diversos tópicos do fazer, materiais, técnicas, formas e conceitos que guiaram à construção. O que permanece constante é minha ação, a ação do meu ser, que não é imutável. Acredito que este fato acaba sendo coerente com a profusão e o dinamismo característico, presentes na contemporaneidade. As influências, sejam bem vindas, mas deverão obedecer e curvar-se a minha prática, a minha vivência, já que de outra maneira não vejo sentido.

Esta maneira que privilegia a vivência pessoal, integrando gradativamente os diversos códigos ao ponto de transformá-los, tem sido pelo que me consta, a atitude daqueles que criam, daqueles que conseguem dar o salto. Por este motivo tenho sempre procurado observar com atenção a obra daqueles mestres que me provocam uma sensação - eu diria - compartilhada. Aqueles com os quais mantenho afinidades e dos quais procuro com humildade extrair algumas tímidas lições.

É certo que as histórias "oficiais" são muito discutíveis pois refletem adrede opinião, visão e interesses dos que dominam. Por outro lado, isto não invalida a importância de grandes artistas que conquistaram o destaque frente aos poderosos fazendo-lhes curvarem-se frente às suas obras. Afinal, os poderosos sempre foram levados a crer que podiam possuir as grandes obras, ao menos sua materialidade.

Nunca persegui igualar a minha expressão a dos grandes artistas. Distintamente tenho procurado sim, lições do pensar, do fazer, do conquistar a forma, não a deles senão a minha própria, pois a deles já é deles. Tenho a impressão de que as verdades defendidas por estes, sofrem a conspiração de suas circunstâncias. Enquanto eles manuseiam o conhecimento, este é impelido a ambigüidade que é própria da natureza da arte. Às vezes, a proximidade relativa que alcanço das obras ou do pensamento desses homens me fortalecem ao ponto de estabelecer minhas próprias conclusões. É por esse motivo que modestamente farei sua menção com a intenção de apoiar-me, de sustentar-me. Pode parecer arrogância mas eles não dizem coisas que me sejam estranhas ou ao menos incompreensíveis, ao contrário, colaboram com seus pensamentos, a ratificar os meus.

Por outro lado, sinto a necessidade de afirmar que não tenho a pretensão neste trabalho de aprofundar-me a exaustão; a intenção é mais a de extrair algumas gotas de sumo, algumas fragrâncias, algumas sensações que em definitiva permitiram nutrir uma vivência mais plena do meu trabalho.

As obras, meras qualidades, me identificam e são o ponto de partida para estabelecer este outro trabalho que pretende adentrar-se no processo criador. A atitude crítica persegue o reconhecimento do sentido que envolve meu fazer, penetrando, primeiro na fisicalidade, na plasticidade tátil e visual das esculturas, depois na busca de códigos que permitam situar a significação e estabelecer sentido, abrindo por último a possibilidade de interpretar, revelando semelhanças e analogias, enfim, possíveis metáforas.

Realizo, para tanto, inicialmente uma abordagem sobre a criação situando o processo criativo em geral, o processo criativo na escultura e os planos gerais que orientam a criação.

A seguir, na análise sintática das obras, situo espaço e materialidade, a escultura enquanto signo e os elementos de sintaxe (materialidade, estruturas e suas relações) enfim, as qualidades concretas, a partir de instrumentos fornecidos pela morfologia e a *gestalt*. Apresento como referência para a análise sintática o registro das esculturas a partir de recursos fotográficos e gráficos; índices e símbolos de representação respectivamente.

Dando proceguimento, na análise semântica procuro a relação entre as esculturas e seus objetos. Os sentidos manifestos e denotados como índices, onde as esculturas qualificam as referências.

Finalmente, na análise pragmática, abordo a significação como representação simbólica que me remetem a idéias abstratas. Símbolos de existência, pois transmitem essas idéias. Metáforas que pressupõem, não só uma possível similaridade da forma, mas uma similaridade de significados. Afinal, minhas conjecturas são meros vestígios da razão do meu processo criativo e acabam fazendo parte imanente das próprias obras .

Tenho plena consciência do desafio e da complexidade de falar do meu próprio trabalho e do perigo ainda maior de estabelecer um erro.

Ortega y Gasset refere-se a esta difícil situação afirmando :

" os artistas costumam cair nisso quando falam da sua própria arte, e não se distanciam devidamente para obter uma ampla visão sobre os fatos. Entretanto, não é duvidoso que a fórmula mais próxima à verdade será aquela que num giro mais unitário e harmônico valha para um maior número de particularidades - e como num tear, um só golpe ate mil fios ".¹

A preciosidade deste pensamento me dá a pauta da responsabilidade e dimensiona a capacidade de traduzir a própria obra.

¹ ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte. São Paulo, 1991, p. 84.

Parte I

A CRIAÇÃO

O Processo Criativo

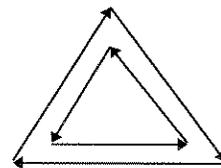
Entendo que a **criação** nasce a partir de uma **relação** possível entre dois elementos, **mente** e **Universo**. As **relações** estabelecem um **fluxo reflexo** que propicia **criação**. As idéias, os pensamentos, as **sensações** entram e saem da mente **vertiginosamente**, **ação da mente**, **reação do Universo**, **ação do universo**, **reação da mente**, **sobre o Universo, sobre a mente**. A qualidade dessa relação se realiza no **fluxo**, reflexo, **refluxo** e é subordinada a este.

O fluxo é associado ao *insight* e o reflexo à operacionalização; ambos conduzem o processo de criação, embora independentes e autorreguladores, determinam conjuntamente o sucesso e a qualidade do processo criativo. Enquanto o primeiro impressiona a **mente**, o segundo tenta retornar as qualidades dessas impressões, **concretamente** ao Universo. O sucesso, portanto, impõe a qualidade de ambos e esta é pois uma condição imprescindível à criação.

Na criação artística, Universo, "mente e ação integram-se, retroalimentam-se constantemente e tornam a atividade artística dinâmica, crítica e prazerosa, deixando de lado o sentido de mera admiração e de arte mágica fornecida por dons místicos."¹

A capacidade de estabelecer relações, engendra a possibilidade de criação. Creio, contudo, que os resultados só atingem este *status* quando a relação é mantida numa **conexão** estreita com um repertório genérico :

**Universo - mente ,
mente - não-mente ,
não-mente - Universo ,
Universo - não-mente ,
não-mente - mente,
mente-Universo.**



Um repertório fluído, elástico e móvel, que através da memória e suas múltiplas funções, origina do **acaso** alguma coisa nova .

Na **criação**, o **fluxo - reflexo - refluxo** percorre os limites, **sem limites** do **caos** à **ordem**. 

¹ LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas, 1991, p.18

O processo criativo na escultura

O processo criativo na escultura não difere em sua problemática das de outras realizações artísticas. É claro temos as particularidades provenientes da própria natureza desta arte.

A transformação da matéria orienta a ação criativa na escultura. Essa possibilidade permite a estruturação e o controle da matéria. "O homem pode criar padrões de ordem por si mesmo"² e esta ação o escultor realiza dando forma, contornando a matéria, desdobrando-a em muitas de suas possibilidades.

Toda atividade humana insere-se numa realidade social, cujos recursos ou carências, espirituais ou materiais constituem o contexto da criação. A individualidade criadora forma-se partindo da união de pelo menos três componentes: o talento natural, a experiência prático-vital e suas convicções ideológicas, ou seja, sua cosmo-visão.³

Temos no processo criador um elemento de singular importância pois ele carrega para a criação a força do previsível; falo da intuição, que em sua natureza incontável faz da criatividade uma capacidade independente, que não pode ser ensinada formalmente.⁴

A prática artística proporciona conhecimento, que chamo de ofício, pois o considero um dos elementos fundamentais para instaurar-se o ato criador. "A criação requer técnica" nos diz G. Kneller, afinal é o domínio dos meios o que nos possibilita organizar uma nova realidade.

Embora não se possa realizar uma obra criativa só com intenções, é fundamental que exista uma preparação continuada; até porque, mesmo isto acontecendo, a experiência mostra que não há garantia do ato criador. Sem lugar a dúvida, teremos pelo menos dado um passo para o amadurecimen-

² KNELLER, George. *Arte e Ciencia da Criatividade*. São Paulo, 1973, p.36

³ IVANOV, V. "El método y el estilo del artista " In: *Problemas de la Teoria del Arte* . Habana, 1985, p.78

⁴ KNELLER, George. *Ibid.*, p. 35

to, pois temos a possibilidade de nutrir as idéias, a imaginação e robustecer dessa forma a mão do criador.⁵

Temos freqüentemente a necessidade de exigir da prática artística uma simultaneidade entre o fazer e o pensar que é conforme podemos constatar, imprescindível, pois trata-se de verificar, avaliar na prática efetivamente aquilo que imaginamos em pensamento.

Lembro de uma frase muito utilizada por um dos meus *maestros*, o escultor Fernando Izquierdo ⁶ que reiteradas vezes afirmou "*se va haciendo en el hacer y no en el pensar hacer*". Este pensamento encerra uma singular sabedoria a respeito da natureza da atividade humana, particularmente a artística, pois trata de enfatizar a comprovação de nossas idéias através de sua realização, ou seja, destaca a aplicação prática, efetiva como um momento indispensável.

Acontece que só depois que realizamos plenamente o esforço de materializar as obras, nos é permitido comprovar suas reais qualidades, pois antes disso tudo não passa de uma mera possibilidade.

De certa maneira Luigi Pareyson vem de encontro a este pensamento quando nos diz, a respeito do fazer artístico, o seguinte :

*"...concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra só existe quando é acabada..."*⁷

Quantas vezes não imaginei obras que, após serem efetivamente realizadas não cheguei sequer próximo da sensação de qualidade que tive no "insigth", ao contrário, a mera realização modificou a qualidade pretendida deteriorando as idéias iniciais.

⁵ KNELLER, George. *Arte e Ciencia da Criatividade*, p.74

⁶ Escultor e crítico de arte, mexicano radicado no Uruguai, era professor de escultura na Escuela de Artes Dr. Pedro Figári de Universidad del Trabajo del Uruguay em 1978.

⁷ PAREYSON, Luigi. *Os Problemas de Estética*. São Paulo, 1989,p.32

Superar esta dificuldade de tradução para a matéria é um dos maiores desafios que a arte nos impõe sem perdão; vejamos como exemplo como se refere a esta situação fundamental o grande artista do nosso século Pablo Picasso :

*“ o que conta é o que fazemos, e não o que tivemos a intenção de fazer .”*⁸

É preciso esclarecer que o fazer, a que se refere Picasso não é qualquer um, pois o fazer em si não é arte. Durante o processo criativo define-se realmente a idéia original, só que isto implica, entre outras coisas, dominar os materiais através da técnica, seja ela adquirida anteriormente ou gerada durante a ação; trata-se em definitiva de tomar decisões.

Aquelas decisões que tomo ao longo do processo de realização devem aproximar-se quanto for possível da intenção primeira, a pura sensação, aquela que me anima e determina minha ação. As decisões, por pequenas ou simples que possam parecer, são as que em definitiva contribuem para a obtenção concreta da obra.

As obras realmente realizadas, ou seja, aquelas efetivamente executadas, provêm de um processo de inúmeras decisões que nem sempre mantêm a fidelidade com as intenções primeiras, e me parece normal que isto ocorra, embora tenho a sensação, ou melhor dizendo, a intuição de que tudo esta definido desde um princípio, inclusive as tais decisões. Na verdade, a idéia original só se estabelece realmente durante o processo e este deve estar sintonizado.

No caminho que percorro, consciente ou inconscientemente, procuro ser fiel as minhas sensações e idéias. Traduzo, tomando as decisões sobre questões que determinam de maneira mais adequada minha expressão; assim seleciono os materiais, as técnicas e os procedimentos que emprego.

⁸ PICASSO, Pablo R. Declaração in:CHIPP, Hershel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo, 1988, p. 267

É como se permanentemente respondesse a uma pergunta fundamental :

O que acontecerá se eu fizer... ?

Atualizando a experiência, ou seja, recuperando dados do passado, vou eliminando soluções que me parecem menos felizes, estabelecendo assim, a filtragem de inúmeras idéias, até finalmente decidir o que realmente deve ficar na obra .

Meu processo criativo se alicerça também na investigação das qualidades intrínsecas dos materiais, resgatando estruturas, próprias ou possíveis, ressaltando a força epidérmica característica dos materiais, com suas peculiares, texturas e colorações. Tento manter uma relação de profundo respeito com o material. Quero dizer com isto, que não imponho estruturas para as quais as características materiais não lhe permitiriam assumir. Procuro contrariamente, aproveitar a sua natureza e ressaltá-la, destacá-la como qualidade e meio de expressão. Estabeleço um diálogo com os materiais, um diálogo respeitoso, ou seja, nada imponho além do que eles me permitem. Esta atitude se afirma na sensibilidade e no conhecimento adquirido ao longo de anos de contato com estes materiais.

A utilização dos metais como matéria para realizar meus trabalhos surge duma necessidade maior de experimentar diversos materiais com o intuito de dispor de um leque maior de opções diversas para estabelecer minha expressão tridimensional. Afinal cada material carrega qualidades que lhes são próprias e das quais tento tirar partido.

Durante os últimos vinte anos já trabalhei com madeiras, pedras, metais, terras-argilas, vidros, plásticos, borrachas e todas as sucatas destes e de outros que me têm sido possível contactar, afinal, não é o material em si o que importa e sim o uso que temos dele, o que ele nos propicia. É essa diversidade de possibilidades, o que sempre me atraiu, afinal vivemos uma época repleta de novidades e dejetos .

A opção de trabalhar com diversos materiais, de procedências (histórias) diferentes, inclusive na mesma obra, é algo que contraria a postura “encapsulada” e a visão “monolítica” que alguns artistas fazem questão de ter para “formular” sua arte. Contudo, todo artista sempre buscou estabelecer e até “formular” seu código, com mais ou com menos limitações.

“Das coisas nascem coisas” nos diz Bruno Munari⁹ e eu acrescento - os materiais falam por si mesmos quando mantemos um mínimo de ordenação formal. Com esta atitude, outorgo aos materiais uma importância significativa, propiciando a exploração de suas qualidades singulares. Isto é adotado por diversos artistas, ao ponto de ser hoje uma prática freqüente na produção artística contemporânea. Com esta atitude não trato simplesmente de reduzir a arte a seus componentes materiais, mas explorar suas possibilidades intrínsecas para extrair disto uma metáfora poética. O estabelecimento de formas simples e diretas, destacam essas qualidades. Questões que dizem respeito ao material utilizado, e seus resultados estéticos quando dominam a ação, mantêm claramente uma fidelidade com o processo artesanal, denunciando como foi feito cristalizando na estrutura da obra a própria ação e os gestos geradores.

As obras constituem, em definitiva, peças de mera matéria. A qualidade natural do metal é paradoxalmente o ponto de partida e também a meta da obra-ícone. Tal qualidade é visível e evidente nas suas propriedades intrínsecas, cor, textura, estrutura superficial, peso, etc. Minha ação sobre os materiais prima pela produção física de sinais. A partir desses primeiros sinais, modifico, estruturo e transformo os materiais até torná-los significantes. Uma autêntica posse do mundo real se produz através da construção de formas e volumes modelando, martelando, dobrando, gerando divisões, cortando, fundindo, soldando, unindo. Em definitiva, quando gero a repartição do espaço a partir dos materiais, determino a individualidade da obra enquanto esta acarreta concomitantemente a individualidade desses materiais.

⁹ MUNARI, Bruno . *Das Coisas Nascem Coisas* , São Paulo, 1982.

Todas as esculturas foram realizadas à partir de materiais e técnicas disponíveis no meu ateliê. A escolha desses materiais assim como as técnicas utilizadas são subordinadas a algumas questões que me parecem significativas, pois afinal determinaram a utilização destes. Estas questões oscilam entre a preferência ou inclinação pessoal, a experiência e o conhecimento técnico e teórico adquiridos ao longo dos anos acrescidos durante o curso de pós-graduação, disponibilidades física, material e até financeira para a realização destas obras .

Os Planos da Criação

Trato a seguir da descrição dos processos criativos, contextualizando estes a partir de quatro planeamentos básicos da criação .

O processo criativo que estabeleço tem sido um misto dos quatro planeamentos básicos à atividade criadora. Estes constituem opções possíveis na estruturação “física da criação”, em definitiva, do processo criativo. O domínio de um destes planeamentos durante o processo criativo, não exclui necessariamente a presença de outros. Estes planeamentos foram abordados com profundidade nas aulas da disciplina “Criatividade e Processos de Criação” com o professor Júlio Plaza. A compreensão destes planeamentos se justifica pelo auxílio que têm proporcionado ao meu fazer, não só situando a criação, mas também instrumentalizando a avaliação desta, neste particular e no todo de minha produção .

O primeiro planeamento é denominado de “**criação como modelo**” e é definido também como “método do engenheiro”. Neste, estabelecemos uma sucessão de fases lógicas perseguindo a concreção de uma idéia. No processo criativo “atualizamos uma imagem mental” onde a concepção e a execução são diferentes fases e podem ser diferenciadas no tempo. Lembrando a fórmula de Paul Klee, “A arte deve revelar e tornar visível o invisível”¹⁰. A estratégia da criação deste tipo de projeto é percorrer uma sucessão de fases lógicas: apreensão - preparação - incubação - iluminação - verificação - comunicação. A estruturação é, por assim dizer, antecipada ao evento, dito de outra maneira, propicia a sobreposição da reflexão sobre a espontaneidade. Por este motivo é possível obtermos resultados que independem do executor, característica das obras halográficas .

O segundo planeamento é denominado de “**criação experimental**”, também conhecido como o “método do pintor”. Este se estabelece na realização direta da obra, onde situamos a experiência em termos de erros e acertos, erros e correções.

¹⁰ Citação a Paul Klee por RIBON, Michel. A Arte e a Natureza. Campinas, 1991, p. 62

A experiência nos oferece a descoberta e é nesse processo que estabelecemos, sendo otimistas, a evolução ou o progresso no nosso trabalho. O evento dessa forma é singularizado e único. Essa atitude nos conduz à obras autográficas, pelo domínio do indicial. Há neste planeamento a supremacia do espontâneo sobre o reflexivo. É sem lugar a dúvidas o planeamento mais usual na criação de minhas esculturas onde o próprio fazer efetivo me conduz aos resultados, não ficando restrito a uma operação totalmente determinada previamente .

O terceiro planeamento refere-se a “**criação mito- poética**” ou “método do bricoleur”, onde o processo criativo emprega métodos e expedientes que denunciam um plano preconcebido, afastando-se de processos e normas adotados usualmente pela técnica. Aproveitamos a existência de determinados elementos, pois pensamos “isto pode servir” e dessa forma elaboramos conjuntos a partir da **reciclagem** de restos, ruínas, trechos e “cacos da história “, consolidando uma obra, repertório de elementos e procedimentos heteróclitos.

Esta atitude é freqüente naqueles trabalhos onde recupero elementos já existentes e significantes, cito como exemplo a escultura nº 02 onde utilizo uma placa de cobre, tampa de um fogão antigo que pertenceu a minha avó, como corpo da obra. Os três vazios circulares dessa peça, já foram bocas do fogão. Devo reconhecer que esta atitude expressa a necessidade pessoal de reconduzir parte de um objeto existente, primeiro como material disponível para o trabalho, segundo, no caso citado, como forma de recuperar uma memória que me é significativa .

O fato de utilizar “sucata” com frequência na realização do meu trabalho com metais, implica em reciclar, reconduzir materiais que tiveram outro uso, finalidade e até estrutura diferente, outorgando ao meu trabalho, eu diria, uma atitude que poderia definir de ecológica. Mesmo quando utilizo material “novo”, em placas ou lingotes, sei que dificilmente eles provêm diretamente da mineração primária desses metais, ao contrário, são resultado também da reciclagem, ficando disponíveis para o uso. Esta característica tem acompanhado a utilização dos metais ao longo da história da humanidade. Quantos sinos não se transformaram em canhões, quantos canhões não foram convertidos em monumentos e estátuas nacionais?

Utilizar os metais, à *grosso modo*, implica em reciclar estes materiais de alguma maneira .

O quarto planeamento denomina-se de “**criação da criação**” ou também “método metalingüístico” pois propicia a “meta-criação”. O termo meta significa “depois de” ou se quisermos “além de” e isto dá a tônica pela qual se estrutura neste caso o processo criativo. O processo meta-criativo torna necessário ir ao encontro de um fundamento, ou seja, vamos primeiro a procura da essência de um signo original (antecedente). À partir daí, se estabelece uma relação onde a problemática é de leitura e interpretação. Este é, portanto, um processo de tradução que pode assumir diferentes formas e estruturas quando da criação de uma nova mensagem de acordo com características dessa relação que busca equivalência em códigos diferentes, ou se for o caso, dentro do mesmo código .

Como já mencionei estes planeamentos estruturam o processo criativo que desenvolvo na realização de minhas esculturas. Dependendo da ótica da qual parto, sempre um deles adquire um alto grau de dominância, diminuindo concomitantemente a incidência dos outros, ou até, em muitos casos, convivem.

Enfocando o meu processo criativo percebo que a necessidade de separação nestes planos de criação dá-se muito mais por questões de análise que propriamente por determinação criativa. Embora, deva reconhecer que a identificação e dominância de um deles no meu processo me permite trilhar com maior segurança este último, pois amplifica a visão do mesmo incrementando as alternativas de decisão criativa.

Parte II

A SINTAXE NAS ESCULTURAS

Espaço e Tridimensionalidade

O problema fundamental da escultura é a de “criar um espaço”, ou seja, a escultura como concreção de um procedimento artístico utiliza diretamente o espaço material, físico e real. A concreção do espaço como realidade se constitui, portanto, na condição básica para a existência desta expressão.

Trata-se da **Expressão Tridimensional** cuja característica é ocupar, efetivamente, esse espaço interagindo com ele e abordando suas possibilidades.

Enquanto que outras formas de arte visual - pintura, desenho, gravura, fotografia - limitam-se a sugerir no plano (bidimensionalidade), a escultura afirma enquanto corpo a sua existência, pois seus componentes de realidade acentuam-se na sua tridimensionalidade. A este respeito R. Arnheim comenta o seguinte :

“Para o apreciador de esculturas, a única coisa que lhe transmite a sensação de objeto e suas propriedades de forma e textura estarem “realmente ali” é a sólida resistência de um material físico. ... a presença física da escultura como um objeto de massa e volume tridimensional contribui para torná-la perceptivamente “mais real” que as pinturas. ”¹

A tridimensionalidade, a qual nos referimos, não vem só do espaço em que se concretiza a escultura, e da materialidade de que esta se constitui.

¹ ARNHEIM, Rudolf. Intuição e Intelecto na Arte. São Paulo, p. 77

O espaço é criado pelas coisas e pelas relações que se estabelecem entre elas, relações estas sentidas, pensadas, enfim realizadas pelo homem, pois o espaço não é um dado em si mesmo. Os objetos da natureza ou as obras em geral feitas pelo homem, fruto de seu pensamento e sua ação, possibilitam a organização da estrutura espacial. Eles têm a capacidade de tornar o espaço algo singular e único.

O fazer escultórico, é pois um trabalho sobre a matéria e converte esta num instrumento da expressão individual do escultor.

A escultura signo

*" obra de arte não é uma coisa: é um leque de signos que ao abrir e fechar deixa-nos ver e oculta-nos, alternativamente, seu significado. A obra de arte é um sinal de inteligência onde se intercambia o sentido e o sem-sentido. "*²

Octavio Paz

Todo signo é algo que representa algo para alguém.³ Se partimos do princípio de que as esculturas são signos, estas, representam alguma coisa, seu objeto, e colocam-se no lugar desse objeto; formas materiais como referência estética de um tipo de idéia que temos .

Um signo é signo - nos diz Peirce, quando existe alguém que possa interpretá-lo como signo de algo. O significado é então a interpretação desse signo, que por sua vez, indica um objeto. O significado é a "outra " fase do signo, a fase invisível, a "outra coisa" pela qual está o "algo".⁴

Como já vimos anteriormente, o signo representa pois alguma coisa, seu objeto, não como um objeto, mas como uma função, a função sígnica , onde o signo funciona, designa, significa, portanto o signo não é um objeto com propriedades, mas uma relação.

Meus trabalhos, enquanto signos não fogem destes conceitos, porém como todos os signos artísticos apresentam características e diferenças próprias nos modos de representação, pois apesar de expressarem idéias separadas dos processos de assinalamentos e construção, são realizadas por estes. No conjunto, inclusive nas peças que apresentam características indiciais notórias, como veremos adiante, a relação tradutora é elaborada a partir de pensamentos, sensações, idéias e imagens que procurei representar, tomando decisões que considere, como já disse, as mais adequadas, tendo claro o que pretendia, pelo menos naquele momento.

² PÁZ, Octavio. "El uso y la contemplación". Artigo in Inmediaciones, 1973, p.11

³ PEIRCE, Charles S. Semiótica e Filosofia. São Paulo, 1975, p.94

⁴ EPSTEIN, Isaac. O Signo. São Paulo, 1990, p. 21

Os signos expressivos carregam ambigüidade, pois temos dificuldade em rotular nossa expressão como intencional ou não-intencional.⁵

Segundo Moles existe uma correspondência entre o conceito de informação semântica e estética com as funções semântica e estética dos signos. "O ponto de vista semântico é lógico estruturado e facilmente traduzível ..."⁶ Além do que, o ponto de vista semântico prepara ações.

O ponto de vista estético, por sua vez, é dificilmente traduzível, é mais dificilmente enunciável e prepara estados. "Os signos das obras de arte não demandam respostas ativas dirigidas a objetivos explícitos, apenas preparam estados." Além disso podem ser interpretados plurivocamente.⁷

A ambigüidade e a auto-reflexibilidade são características do fenómeno estético. No meu trabalho enquanto a forma e a materialidade chamam à atenção sobre si, distraem a dimensão semântica, flexionam-se abrindo um leque de significados.

As esculturas (signo) são ícones em virtude de qualidades próprias que qualificam a relação com os seus objetos, representam-nos por traços de semelhança ou analogia, de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativas aos objetos podem ser descobertas ou reveladas. As esculturas que apresento neste trabalho seriam, segundo Peirce, hipoícones pois representam metáforas, ou seja, "representam um paralelismo com alguma outra coisa."⁸

O ícone é definido como um signo determinado pelo seu "objeto dinâmico". A referência a seu objeto se dá em virtude dos caracteres efetivamente possuídos. O ícone nem sempre é definido de maneira unívoca pelo próprio Peirce. Temos, por um lado, que qualquer coisa é um signo icônico de qualquer outra coisa em virtude da sua semelhança com esta segunda coisa (objeto denotado), e do fato de ser usado como signo deste.

⁵ EPSTEIN, Isaac. O Signo, p. 32

⁶ *Ibid.*, p. 33

⁷ *Ibid.*, p. 34

⁸ PIGNATARI, Decio. Semiótica e Literatura. São Paulo, 1974, p. 37

Por outro lado, o ícone é uma representação em virtude de caracteres que possui como objeto sensível, caracteres que independem da existência de qualquer objeto na natureza, o que não assegura a existência real do seu objeto dinâmico. De qualquer forma, um signo icônico é aquele que pode representar seu objeto, sobretudo por via da similitude.

Um ícone, por exemplo, assemelha-se ao próprio objeto não porque o reproduz, mas porque assenta-se em modalidades de produção de percepções tornadas pertinentes, sendo semelhantes às experimentadas em presença do objeto. Contudo pode-se concluir que o signo não é o objeto, mas uma relação, a relação sígnica. Os ícones por seu lado tem uma semelhança inata com o objeto a que se referem, possuem algumas propriedades do objeto representado; ou ainda, o verdadeiro signo icônico é o próprio objeto, um ícone puro genuíno, que só pode ser uma possibilidade em virtude de sua qualidade.

Todavia, o ícone, segundo Peirce, é a única maneira de comunicar uma idéia, isto é, consiste no simples dar-se conta de que se trata de uma imagem.⁹

O índice por sua vez se torna signo do seu objeto dinâmico em função da relação real que com este estabelece, ou seja, estar ligado materialmente a este. O índice tendo em comum com o objeto algumas qualidades, compreende uma espécie de ícone, mas é o fato de sua ligação direta com o objeto que o caracteriza como índice e não seus traços de semelhança.¹⁰

Os índices chamam a atenção sobre um objeto indicado e funcionam em base às experiências adquiridas ou ainda em base a uma convenção. O índice e o ícone são veículos respectivamente qualitativo e quantitativos da relação de similaridade. Enquanto índice, a verificação faz-se por transformação métrica e projetiva, enquanto que no ícone a transformação será do tipo topológico.¹¹

⁹ CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Lisboa, 1986, p. 97

¹⁰ PIGNATARI, Decio. *Semiótica e Literatura*, p.37

¹¹ CALABRESE, Omar. *Ibid.*, p. 96

O símbolo é determinado pelo objeto dinâmico, onde a relação com seu objeto obedece a uma lei, ou seja, é aceito por convenção. Os símbolos são, portanto, arbitrários pela convenção, mas isto já diz respeito a relação pragmática.

A sintaxe na escultura reflete meras qualidades, ou seja os signos escultóricos são expressos num meio onde constatamos um aglomerado de outros signos (traços, cores, texturas,...). A escultura enquanto signo de qualidade é pois, um qualissigno. A análise sintática impõe necessariamente a investigação das estruturas da forma. Analisar implica em penetrar uma estrutura determinando seus elementos, que neste caso (sintático) correspondem a qualidades que, numa primeira instância, impressionam os sentidos e só a partir daí torna-se possível a identificação e posterior associação dessas qualidades a outras por similitude. A ambigüidade destas qualidades, como mensagens estéticas, na medida em que chamam a atenção sobre si, pela própria forma e materialidade, constituem a maior dificuldade para traduzir as esculturas enquanto textos.

Elementos de sintaxe

A escultura pela sua natureza objetual convida-nos a movimentarmos a sua volta, resultando desta experiência infinitos “perfis” (contornos). A variação dos ângulos sob os quais examinamos a peça “numeram o espaço de mil maneiras”¹², possibilitando o estabelecimento de relações sintáticas e quantitativas, constituindo um código a partir das qualidades concretas em si.

Os elementos sintáticos, quantitativos e denominadores do fenómeno espacial que utilizamos para abordar as esculturas são : a **dimensão real**, a **escala** e a **proporção** codificadas em **medidas**. A primeira se orienta para a medida da forma, a segunda como pronúncia da relação da obra com seu entorno, onde o fator mais decisivo no estabelecimento da escala é a medida do próprio homem (**antropometria**) e em última instância, a relação entre as partes e o todo.

Temos também o que denominamos de **superfície escultórica** onde se traduz o tratamento dado pelo escultor na valorização das qualidades superficiais intrínsecas da matéria utilizada (**cor e textura**), acentuando ou aliviando características do material, mas definitivamente deixando evidente sua intervenção.

A **textura** pode envolver uma operação sistemática, ou não, sobre uma determinada área superficial onde podemos ter desde uma ordenação preestabelecida regularmente até a simples repetição aleatória de elementos texturizantes. A análise das áreas texturadas, exige o estabelecimento do elemento texturizante tanto na sua condição tipológica (ponto, linha, área ou volume) como na sua concreção (gráfica ou material).

As colorações, em definitiva a **cor**, é abordada no meu trabalho de maneira simplificada e particular, pois entendo que a cor nas minhas esculturas é um atributo que adjetiva as formas. Quando naturais podem ser espontâneas, como a reação do material a intempérie ou provocadas e

¹² FOCILLON, Henri. A Vida das Formas. Lisboa, 1988, p. 42

impostas pela ação das pátinas com agentes químicos, que embora alterem essa qualidade superficial não encobrem a natureza do material. A cor artificial (tintas) é uma opção rara nas minhas esculturas, ela é empregada como um agente misto de adjetivo cromático e proteção a oxidação natural (ex.: ferrugem)

Segundo a “gestalt”, percebemos os objetos impulsivamente conforme uma totalidade inerente aos mesmos. A organização do campo visual é determinado por fatores análogos aos que empregamos na organização do pensamento. Estes fatores determinantes obedecem às leis da forma. Estas leis fazem, por exemplo, com que :

- Duas formas nos pareçam mais evidentes do que outras quando apresentam maior afinidade entre si.
- Caso tenhamos um grande número de formas, ao serem reagrupadas temos a tendência a perceber aquelas que têm maior similitude entre si.
- Formas fechadas e completas serão mais evidentes que aquelas que estiverem abertas e não delimitadas.
- Por outro lado, os elementos das formas que têm “objetivo comum” são mais facilmente percebidos do que aqueles de “objetivo diverso”.
- Finalmente temos que, as formas que estão até certo ponto incompletas nos parecerão completas e serão percebidas como unidades estruturadas pela lei da pregnância, lei essencial e fundamental da “gestalt”.

As formas, em geral, constituem uma estrutura integral, cujo comportamento não é determinado pelos elementos que as compõem, mas pela estrutura intrínseca do conjunto desses elementos. As leis da forma, inerentes à organização de nossa percepção, reduzem as impressões a uma única forma que se torna síntese daquelas impressões. De acordo com isto, o campo perceptivo auto-organiza-se e estrutura-se automaticamente.

Aplico como instrumental de análise conceitos extraídos da morfologia pois esta faz a identificação de formas e elementos básicos da composição. O sentido destes se apóia precisamente nos modos de interpretação morfológica sobre entidades abstratas, neutras e geométricas. A morfologia pode ser entendida como um estudo dos modos em que uma cultura concreta entende e organiza suas formas.¹³ Os modos expressos nos objetos, aspectos gerais que envólucram a forma são traduzidos e apresentados nos registros gráficos de cada peça que farei mais adiante. Um recorte específico que sintetiza a obra denominado **concreção morfológica**. A concreção morfológica é pois o recorte arbitrário ou sistemático que se insere na estrutura dominante.

Pode afirmar-se que existem três fatores genéricos que interagem na forma e são ineludíveis: as qualidades físicas e sua disposição no espaço, o instrumental empregado na sua obtenção, e o contexto cultural. Este último nos dá o sentido de tais formas. A disposição física é a sustentação material que possibilita a concreção, a existência real, é o alvo da sintaxe. No meu trabalho de escultura estabeleço pois uma operação com formas concretas

A geometria oferece um amplo espectro de alternativas quanto a figuras, que ora delimito apoiando-me basicamente em dois conceitos fundamentais, um de natureza bidimensional, o polígono, e outro de natureza tridimensional, o poliedro. Tanto um como outro referem-se a uma sucessão ordenada pelo número de elementos que definem as estruturas. No caso do polígono temos a quantidade de lados que definem a área, no caso do poliedro são os planos os denominadores do volume. O espectro de possibilidades se amplia na medida que estabelecemos combinações entre estas figuras obtendo figuras cada vez mais complexas, embora compreensíveis em sua geometria. Tais configurações (simples ou complexas) pertencem ao campo da abstração geométrica. Se estabelecem e são manifestas como formas na minha decisão criativa e permitem interpretação morfológica. Cada figura, seja ela regular ou irregular, leva implícita uma estruturação geométrica como planejamento espacial em termos de medianas, diagonais, eixos de simetria, etc.

¹³ GIORDANO B. ,Dora & JARAMILLO PAREDES, Diego . "Geometria y Morfologia " in Diseño y Artesanía Org. Malo González, Claudio)Cuenca, 1990, pp.125-174

A interpretação morfológica de uma figura é feita a partir da associação de uma estrutura(semelhança), definida previamente dentre as possíveis. As estruturas possíveis as quais me refiro, são no caso da geometria plana, os polígonos regulares e o círculo, e no caso tridimensional, são os poliedros regulares, o cilindro, o cone e a esfera.

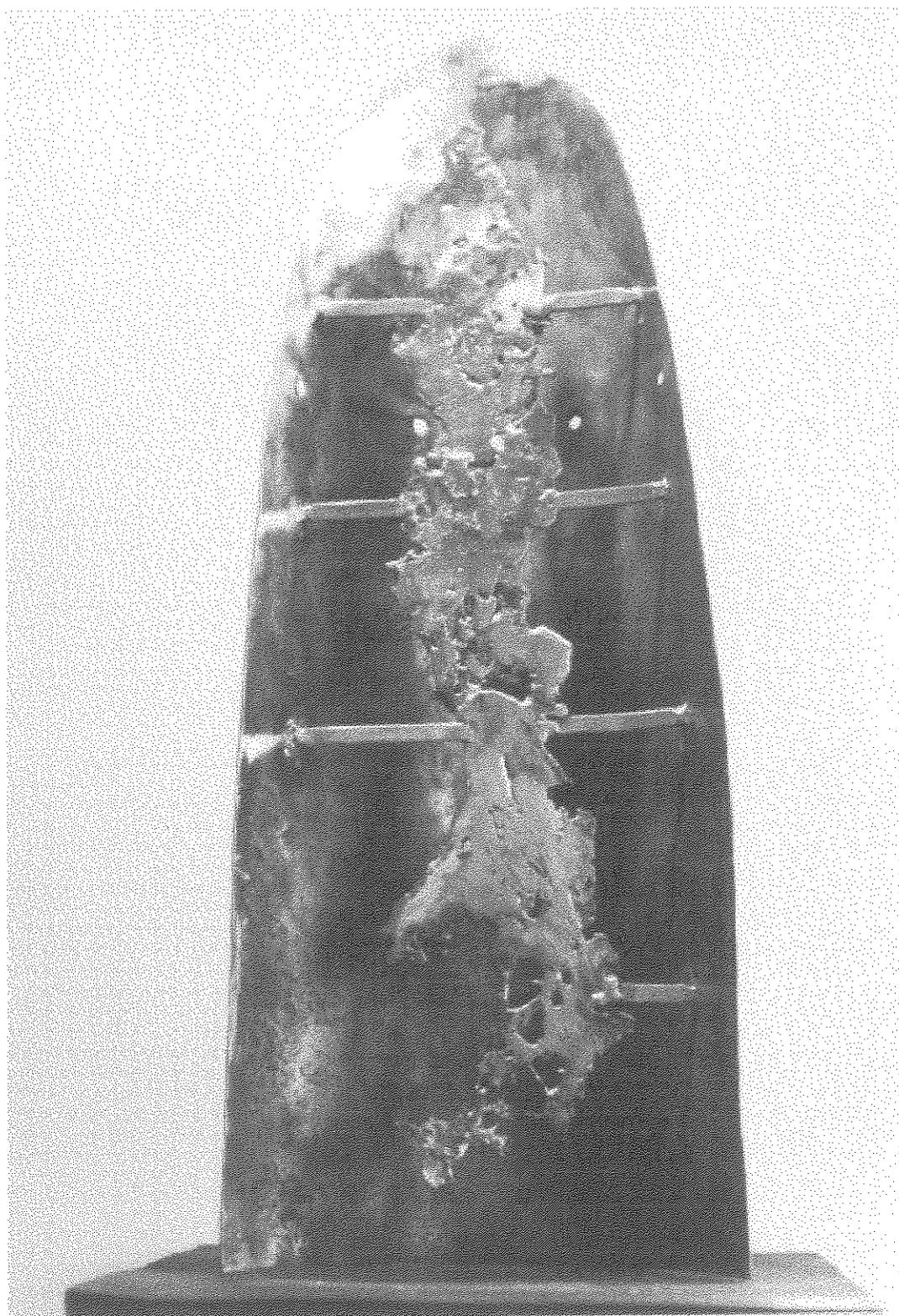
Essa relação entre figura e estrutura é denominada **matriz geométrica**. A matriz geométrica (figura /estrutura) é uma condição necessária para a análise morfológica da figura escultórica, pois caracteriza a totalidade da forma e proporciona uma leitura dominante, sem menção a detalhes ou partes.

No meu caso em particular, estabeleço duas matrizes geométricas em cada obra. Uma de natureza bidimensional, determinada arbitrariamente, sobre uma vista privilegiada da escultura, onde o critério de escolha é influenciado pela necessidade de apresentação gráfica e fotográfica. A outra é a matriz geométrica tridimensional onde levo em consideração a estrutura dominante espacial e volumétrica .

Apresento , como recursos para uma análise sintática, registros fotográficos e gráficos. Os primeiros, no esforço de recuperar a imagem das esculturas através de um meio que privilegia a indicialidade, embora a arbitrariedade do ponto de visão e a virtualidade do próprio meio fotográfico digitalizado sejam discutíveis, pois nada substituí as próprias obras. Já a representação gráfica vê-se orientada pelo código que segue uma geometria descritiva elementar e a morfologia, enfim, uma tentativa simbólica. Ambos registros de natureza bidimensional que pressupõem a similitude dos ícones-esculturas e cumprem a necessidade de apresentar a representação das estruturas básicas. Primeiro as fotografias(digitalizadas), onde temos, desde uma visão total das peças em diferentes ângulos, até detalhes onde sobressaem, particularmente, as texturas e as particularidades compositivas seguidas de um fichamento que elaborei com cada peça, onde trato as relações estruturais, caracterizando as direções da **forma-esquema** (concreção morfológica) no espaço planográfico, destacando tais esquemas compositivos de maneira sintética e codificada.

Destaco ainda, as **dimensões**, os **materiais** empregados e suas características superficiais de **textura** e **cor**. Assim como uma possível **matriz geométrica** de cada obra, e finalmente a relação de **simetria** dominante.

**REGISTRO
DAS ESCULTURAS**



Peça 01 - Foto 01



Peça 01 - Foto 02

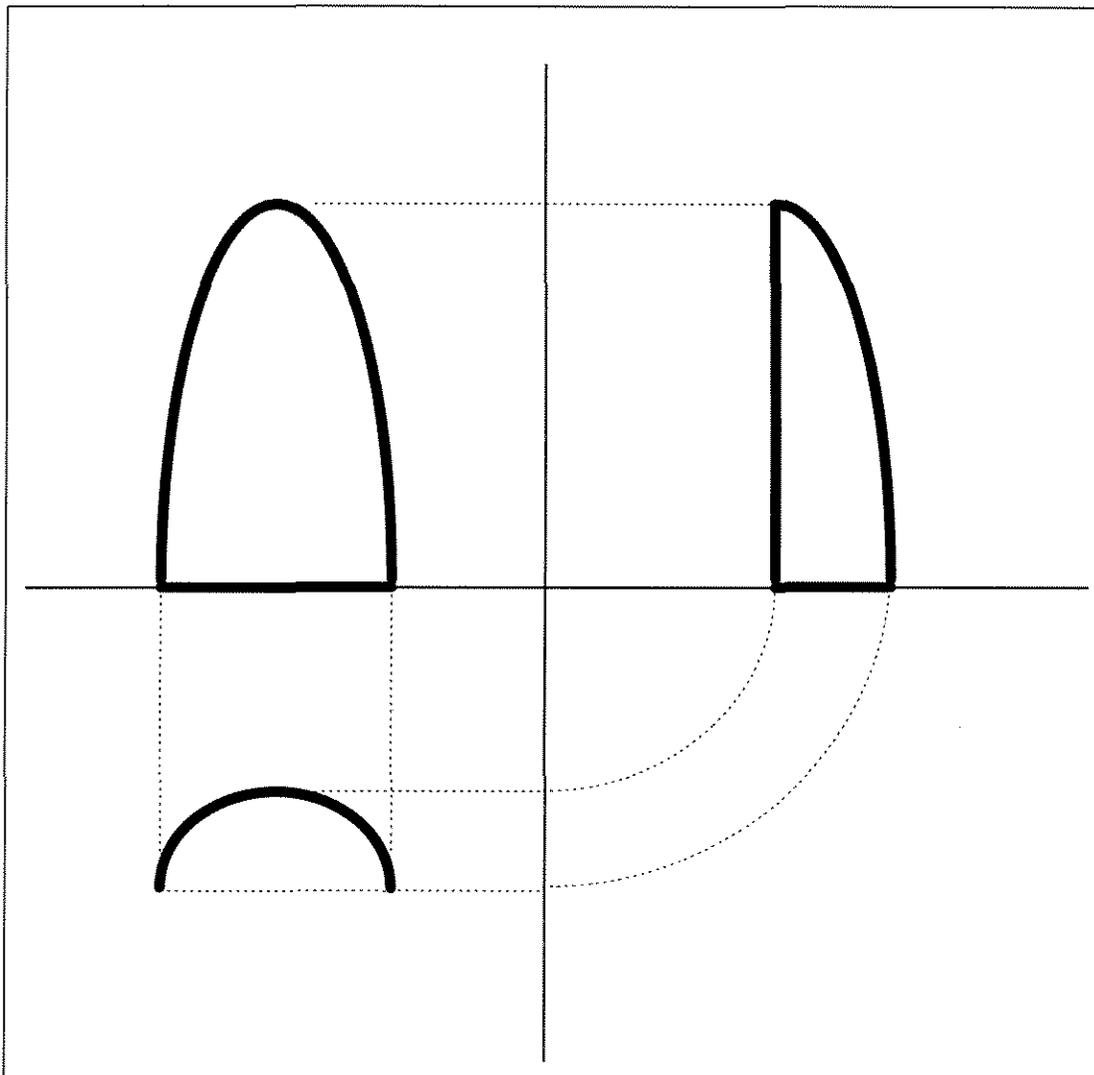


Ilustração 01

Nº da peça : **01**

TÍTULO : **ponta de flecha**

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------------|--------------|--------------|
| 61 cm | 23 cm | 12 cm |

Materiais : **Cobre - Bronze**

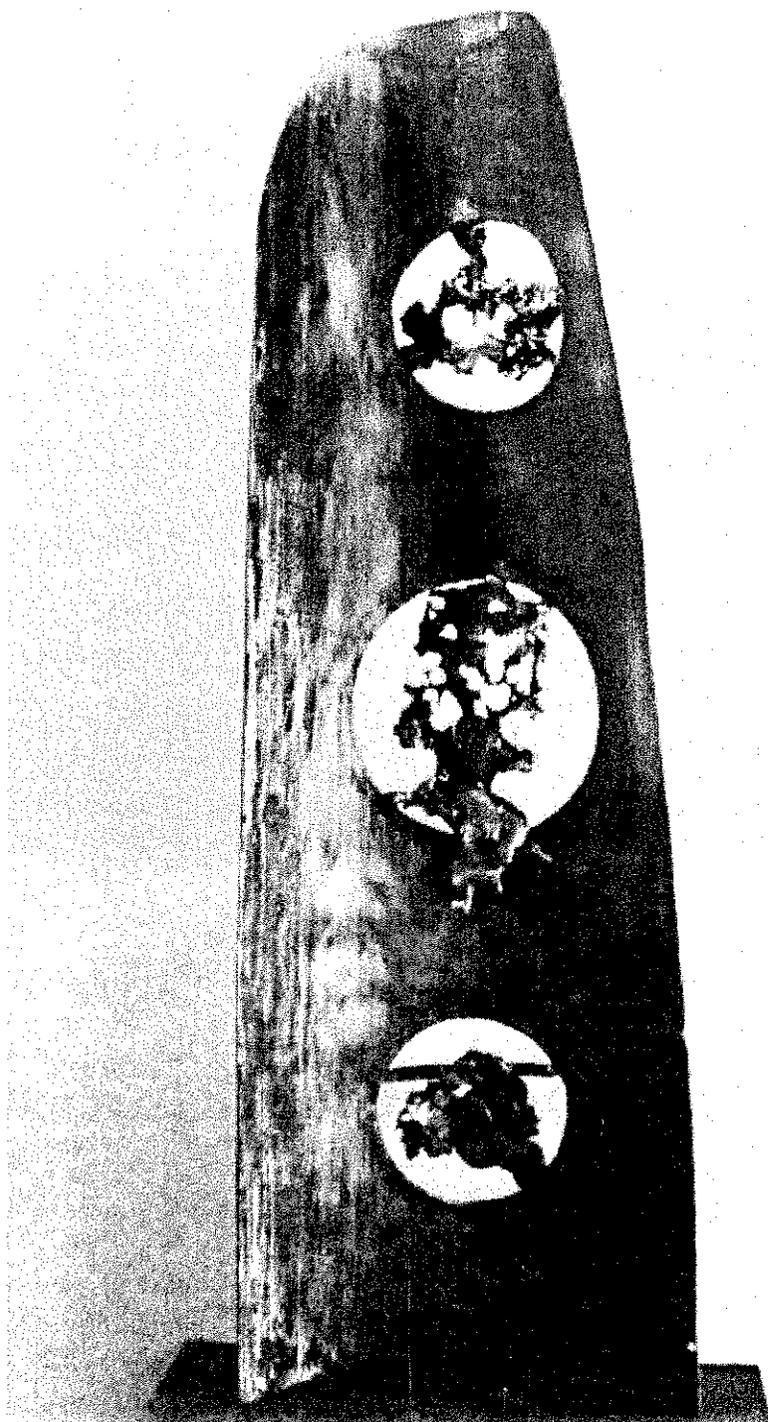
Cor : **Natural , própria do material**

Texturas : **Cobre : martelado e polido; Bronze : fundido e polido.**

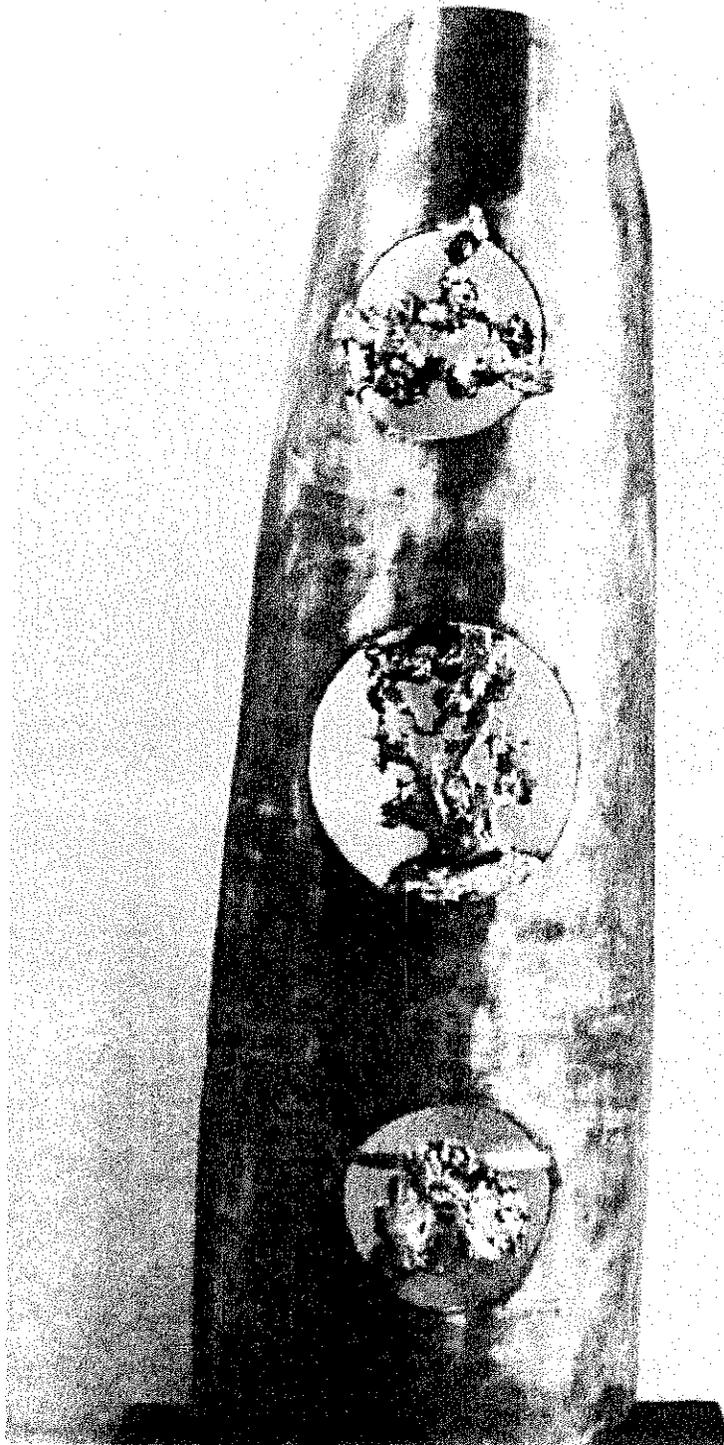
Matriz Geométrica :

| | |
|-----------------|-----------------|
| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
| parábola | cilindro |

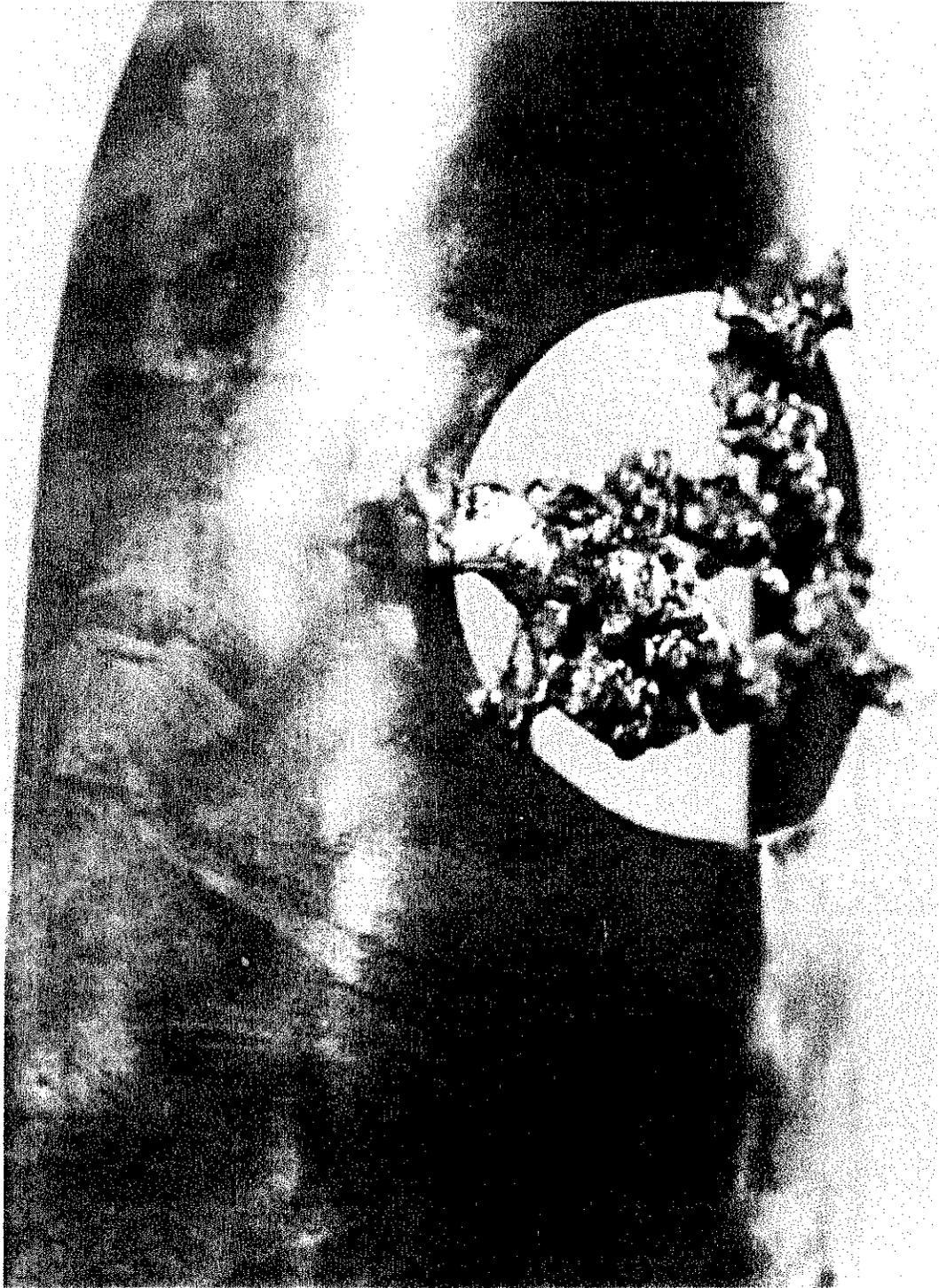
Simetria : **Plano-isométrica**



Peça 02 - Foto 03



Peça 02 - Foto 04



Peça 02 (detalhe) - Foto 05

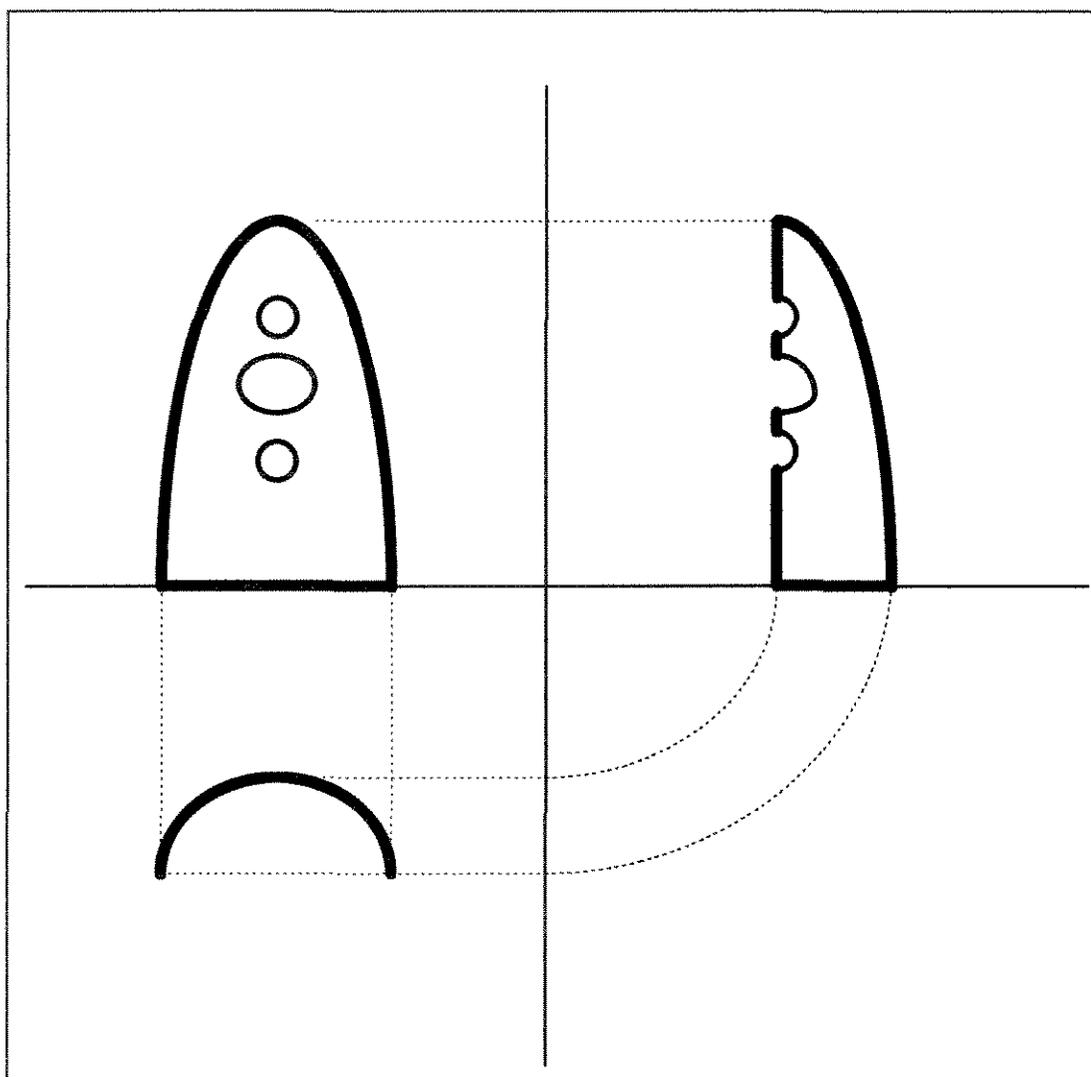


Ilustração 02

Nº da peça : 02

TÍTULO: ponta de flecha

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 70 cm | 22 cm | 12 cm |

Materiais : **Cobre - Bronze**

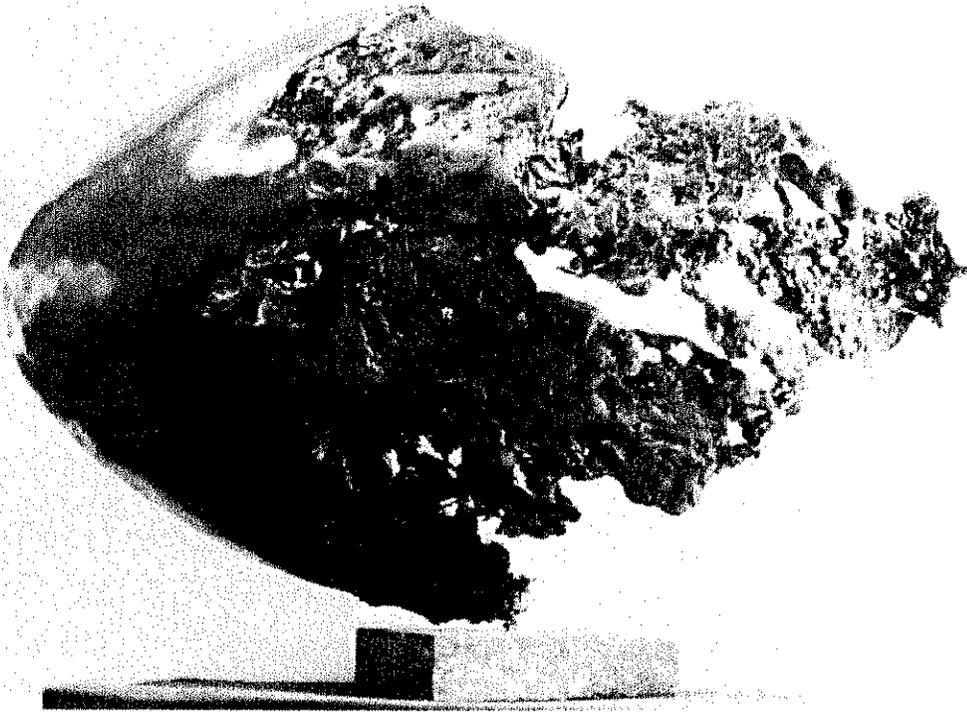
Cor : **Natural , própria do material**

Texturas : **Cobre: natural e fogueado Bronze: fundido e polido**

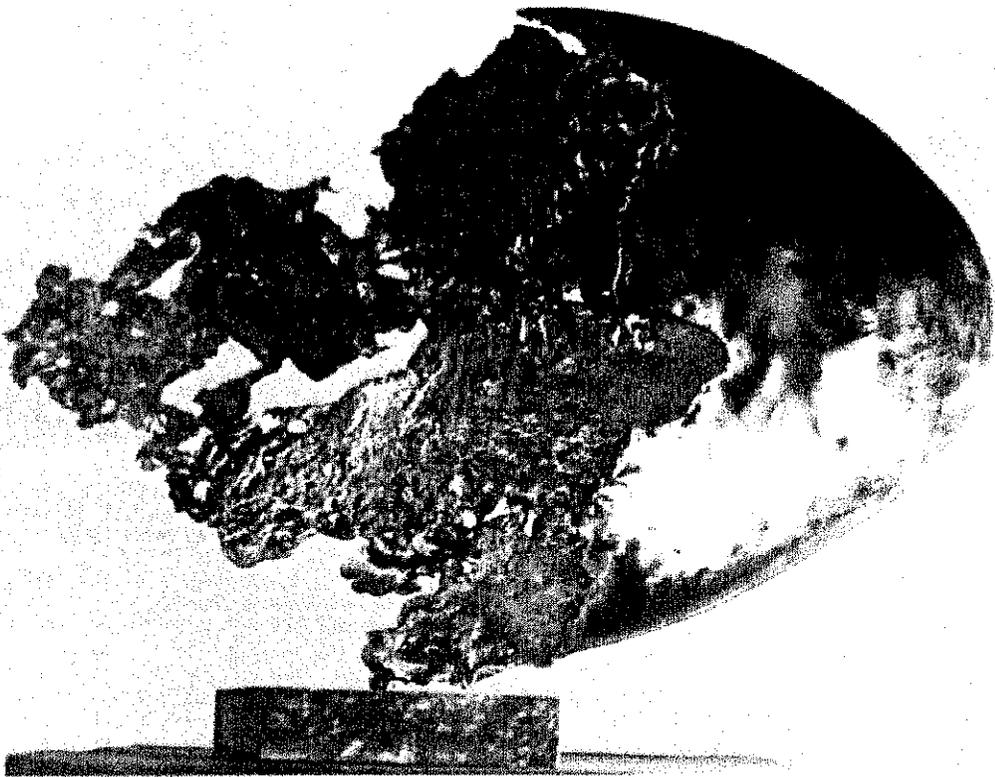
Matriz Geométrica :

| | |
|-----------------|-----------------|
| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
| parábola | cilindro |

Simetria : **Plano-isométrica**



Peça 03 - Foto 06



Peça 03 - Foto 07

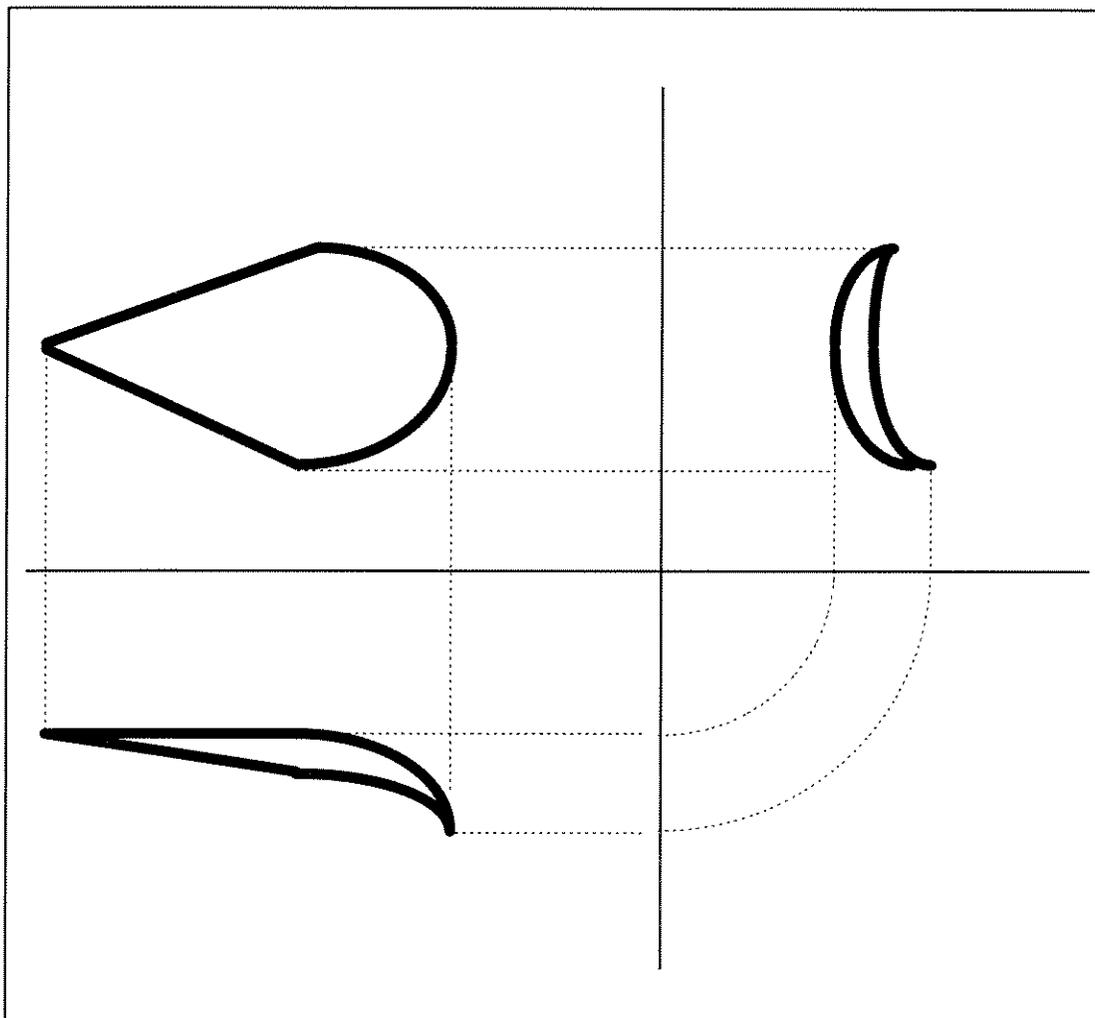


Ilustração 03

Nº da peça : 03

TÍTULO : **ponta de flecha**

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------------|--------------|--------------|
| 30 cm | 50 cm | 10 cm |

Materiais : **Cobre - Bronze**

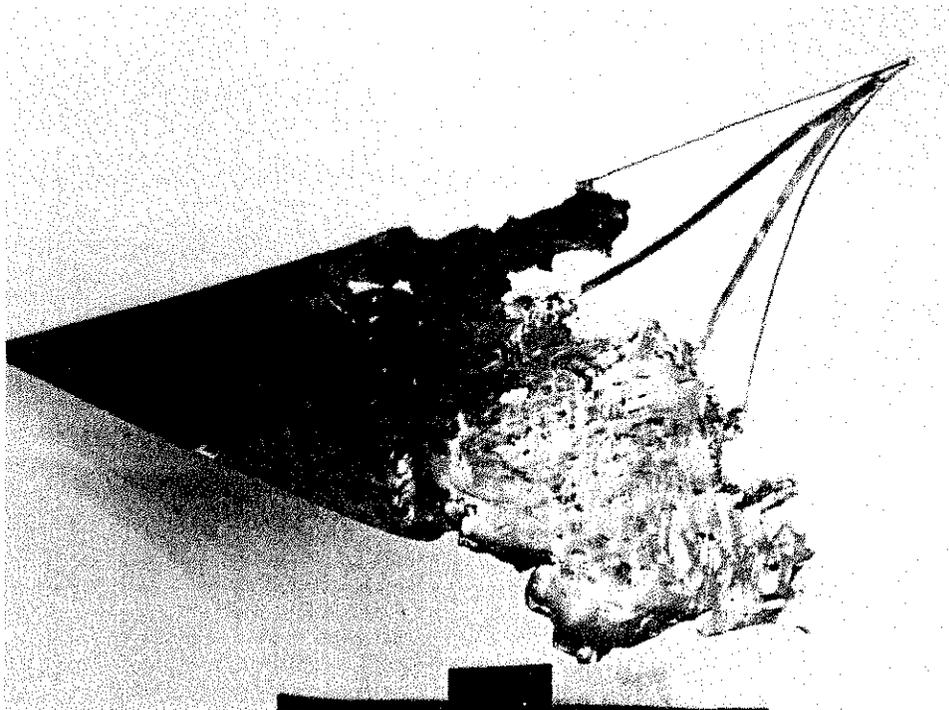
Cor : **Natural , própria do material**

Texturas : **Cobre: natural e fogueado Bronze: fundido e polido**

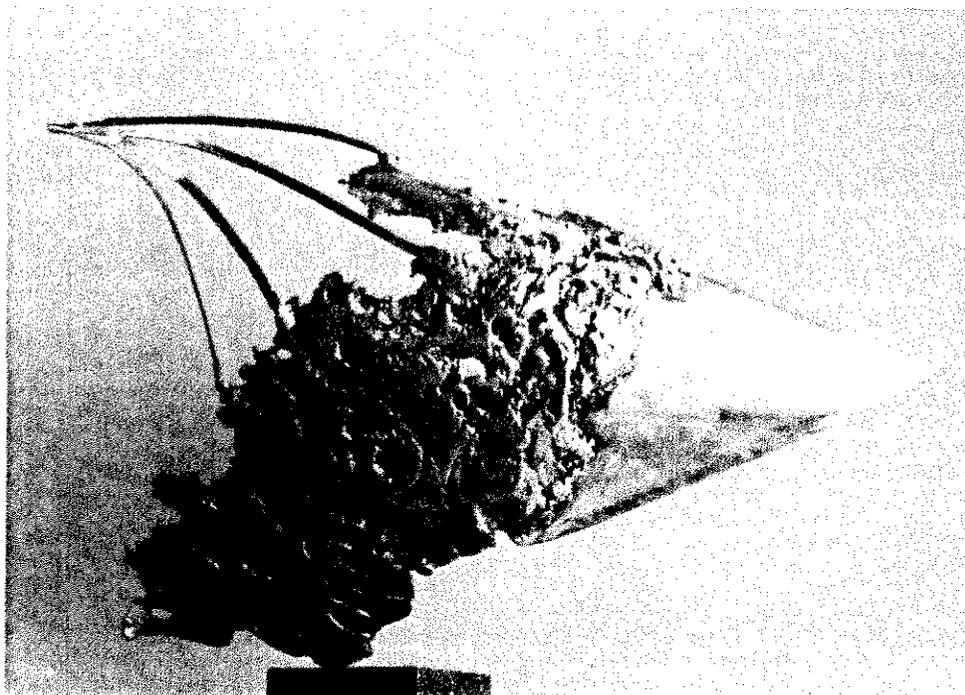
Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------------------------|------------------------|
| triângulo + semi-círculo | esfero-cilindro |

Simetria : **Plano-simétrica**



Peça 04- Foto 08



Peça 04 - Foto 09

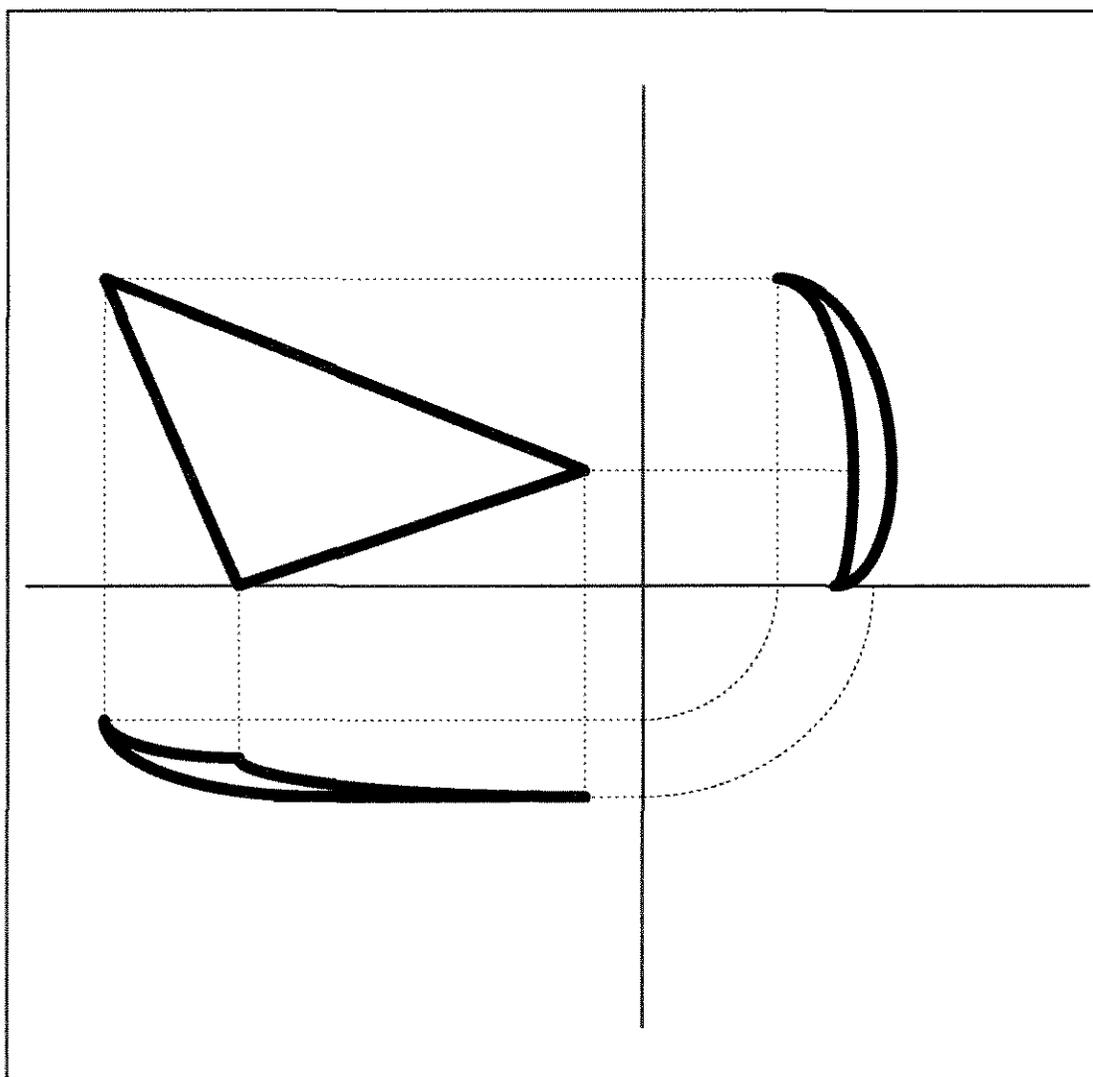


Ilustração 04

Nº da peça : 04

TÍTULO : ponta de flecha

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 50 cm | 70 cm | 20 cm |

Materiais : Cobre - Bronze

Cor : Natural , própria do material

Texturas : Cobre: natural e fogueado Bronze: fundido e polido

Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------|----------------|
| triângulo | cone |

Simetria : Assimetria



Peça 05 - Foto 10



Peça 05 (detalhe) - Foto 11

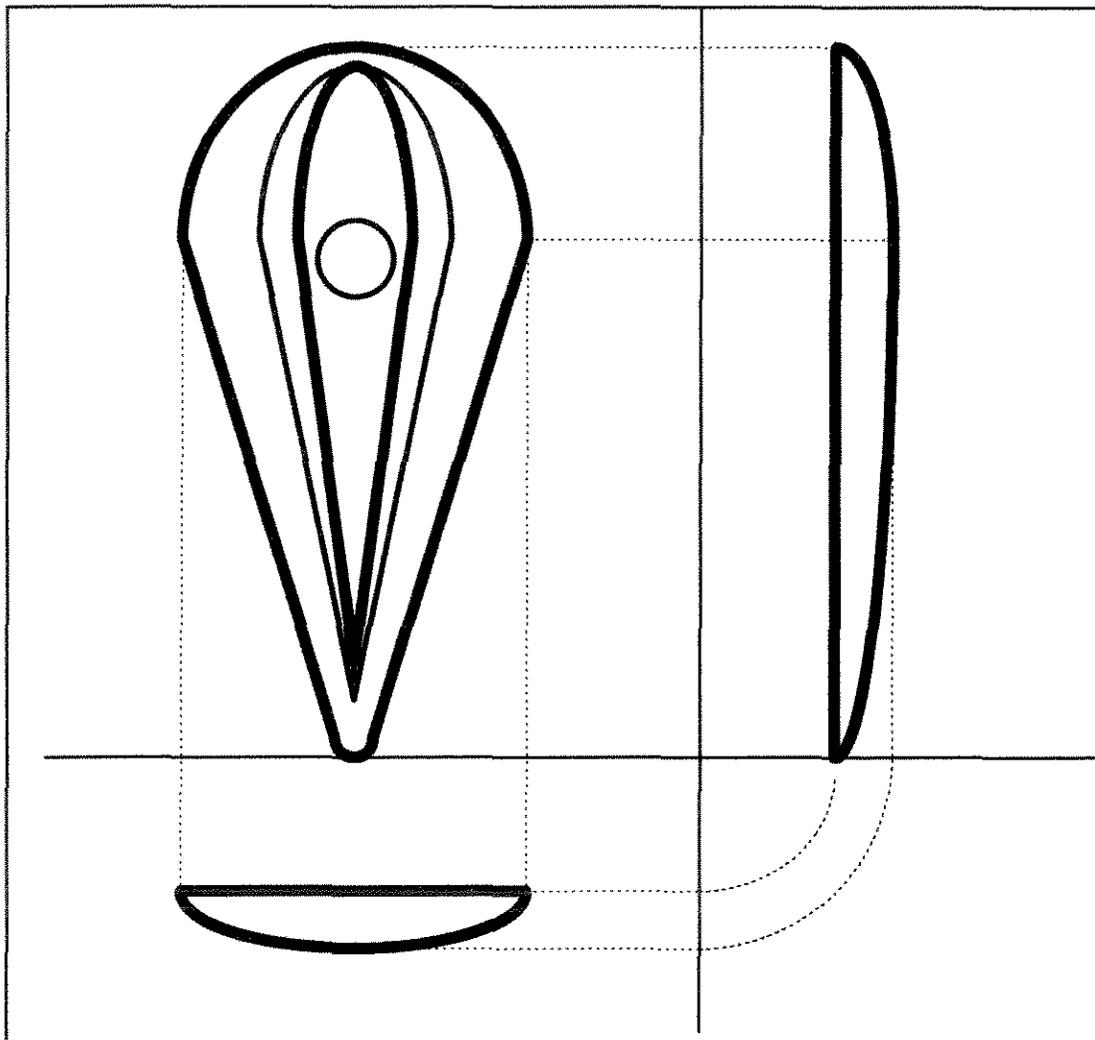


Ilustração 05

Nº da peça : 05

TÍTULO : sem título

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 240 cm | 85 cm | 25 cm |

Materiais : Aço-inox - Cobre - Bronze - Latão

Cor : Natural , própria do material

Texturas :

Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------|----------------|
| elipse | |

Simetria : Plano-isométrica



Peça 06 - Foto 12



Peça 06 (detalhe) - Foto13

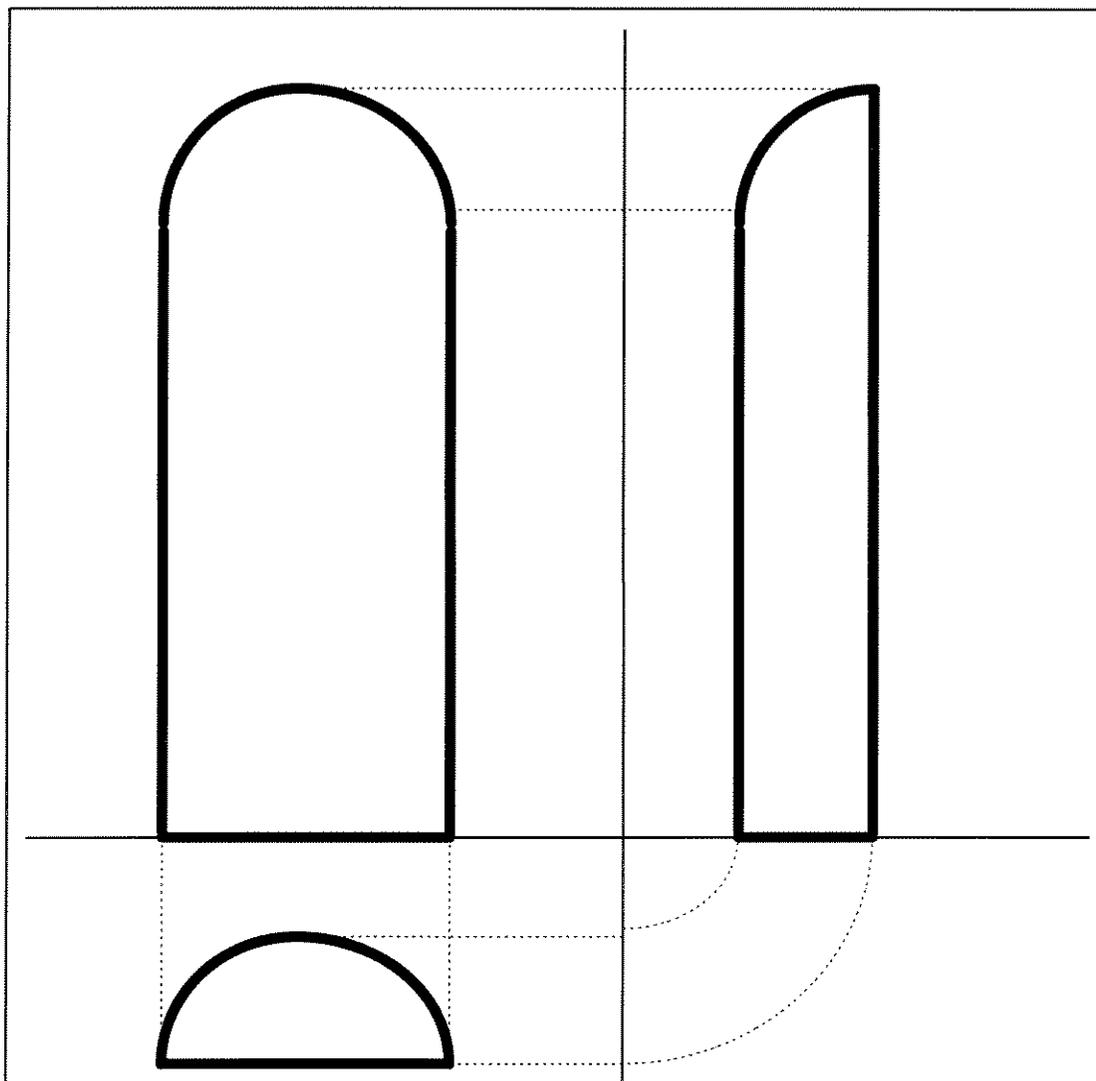


Ilustração 06

Nº da peça : 06

TÍTULO : **ponta de flecha**

Dimensões :

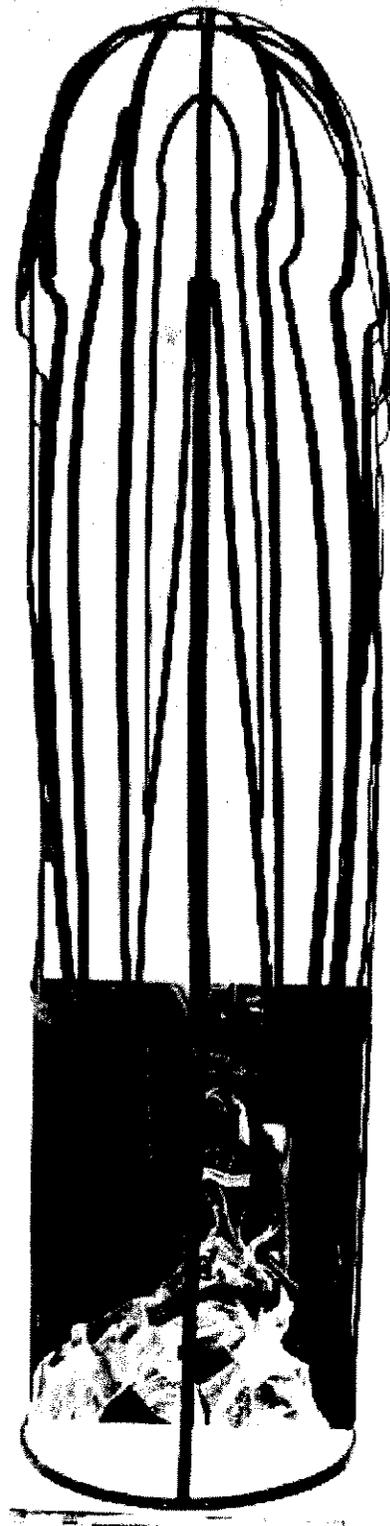
| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|---------------|--------------|--------------|
| 135 cm | 28 cm | 20 cm |

Materiais : **Cobre**Cor : **Natural , própria do material**Texturas : **Cobre : martelado , patinado e polido**

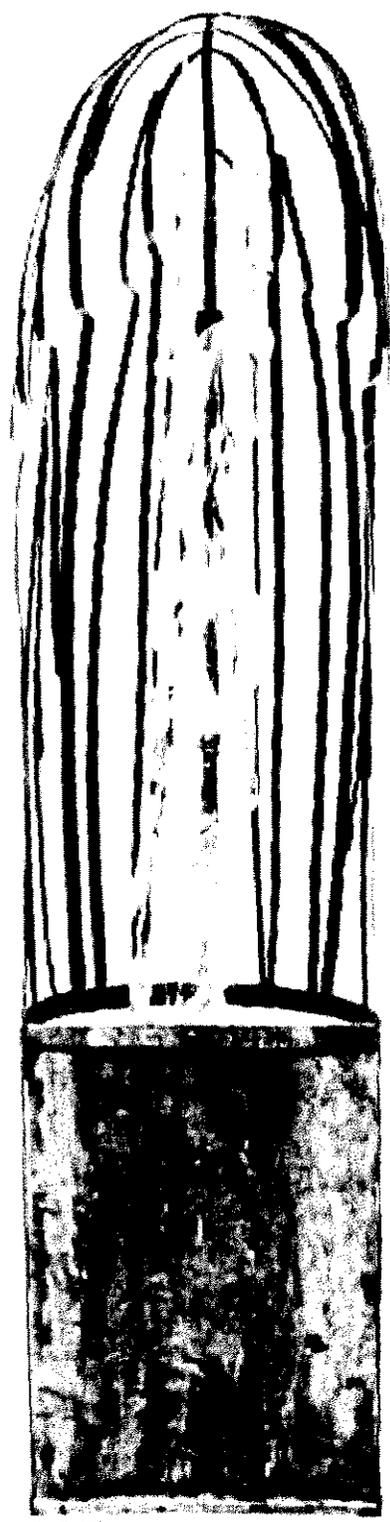
Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------------------------|-------------------------------|
| retângulo + semi-círculo | cilindro + semi-esfera |

Simetria : **Plano-isométrica**



Peça 07 - Foto14



Peça 07 - Foto 15

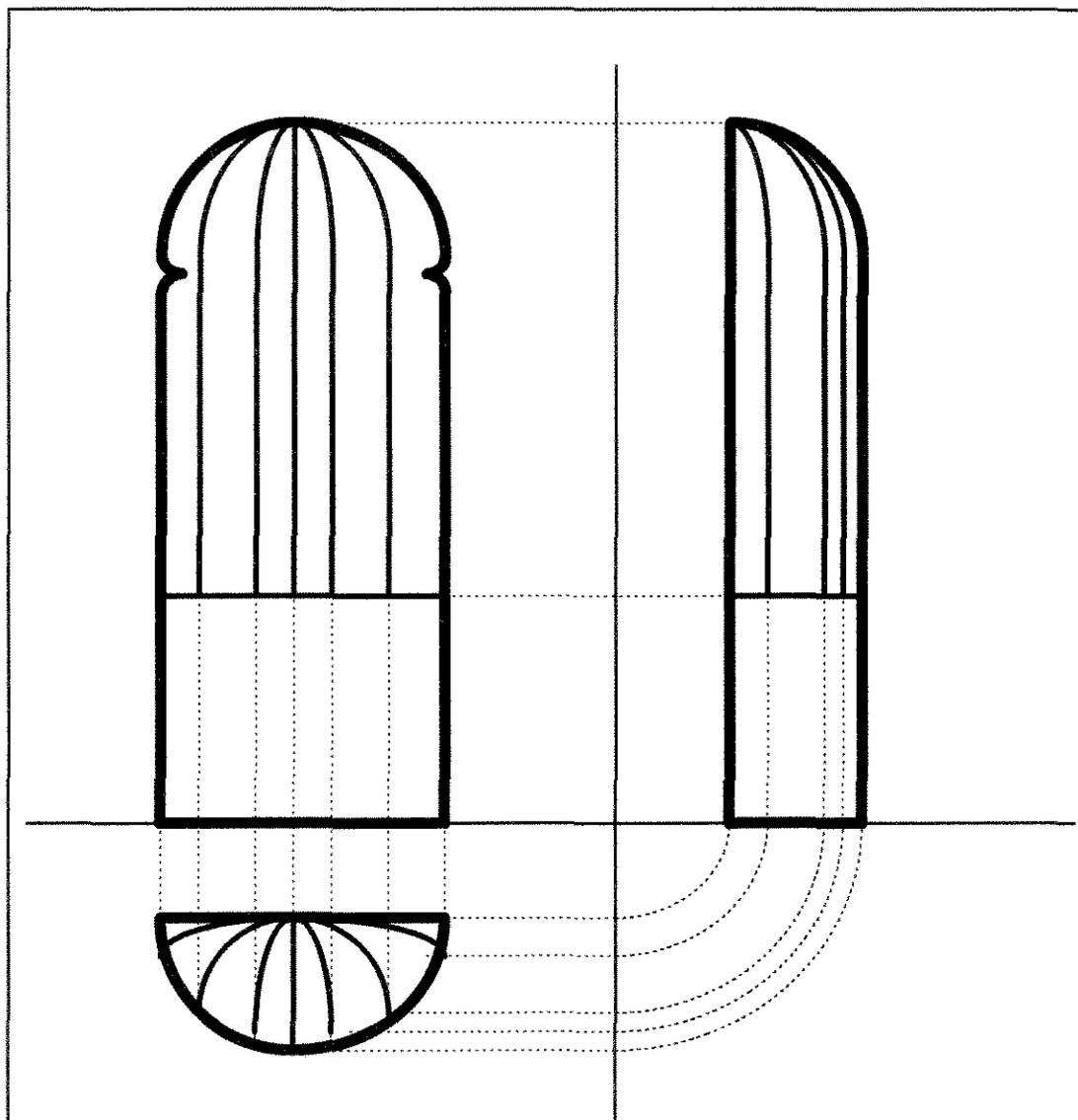


Ilustração 07

Nº da peça : 07
TÍTULO : falo

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 210 cm | 50 cm | 32 cm |

Materiais : **Ferro - Cobre - Acrílico**

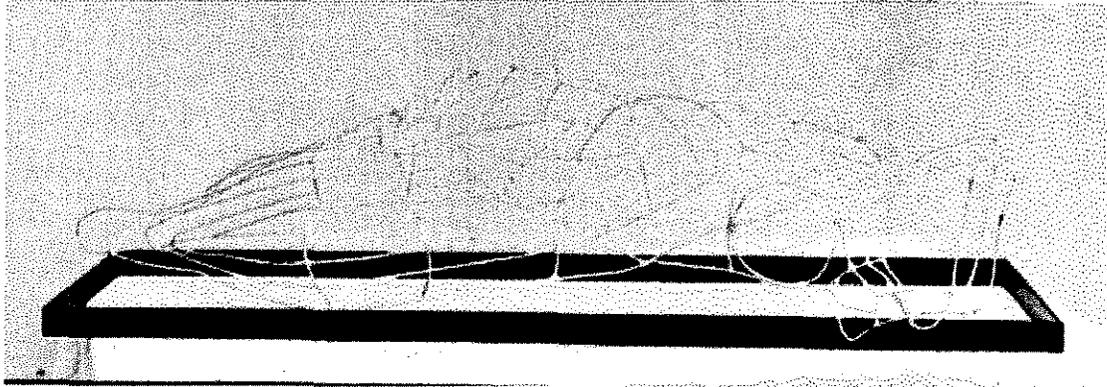
Cor: Ferro: esmalte **vermelho**; cobre: **patinado**; Acrílico: **transparente**

Texturas : Cobre: **martelado** ; Acrílico : **modelado a quente**

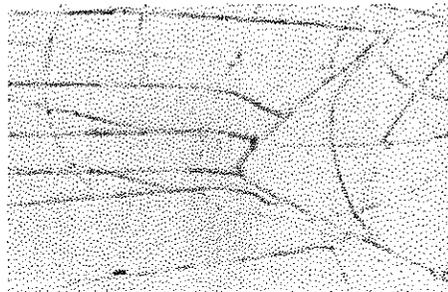
Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------------------------|-------------------------------|
| retângulo + semi-círculo | cilindro + semi-esfera |

Simetria : **Plano-isométrica**



Peça 08 - Foto 16



Detalhe - Foto 17

TÍTULO : **cariátide**

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 40 cm | 150 cm | 50 cm |

Materiais : **Ferro**

Cor : **Artificial : tinta amarela fosforescente**

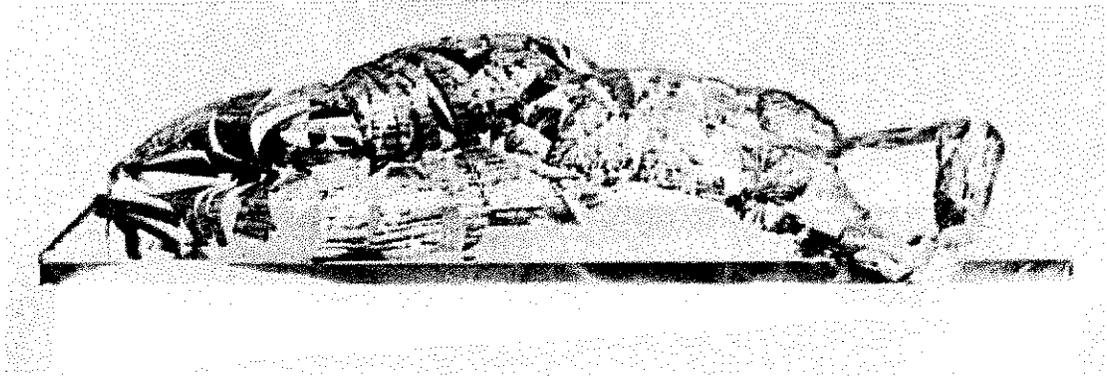
Texturas :

Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------|----------------|
| | |

Concreção Morfológica :

Simetria : **Assimetria**



Peça 09 - Foto 18



Detalhe - Foto 19

TÍTULO : cariátide

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|---------------|----------------|---------------------|
| 40 cm | 150 cm | 50 cm |

Materiais : Aço - Inox

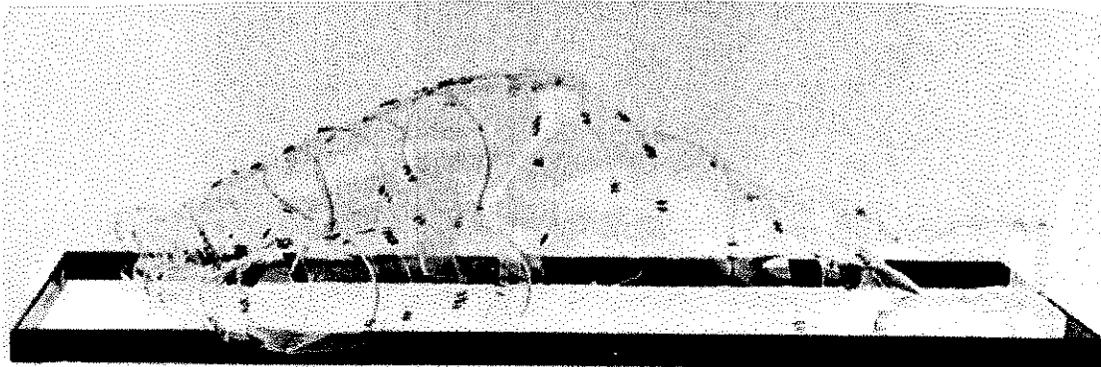
Cor : Natural, própria do material

Texturas : martelado e pontilhado de solda elétrica

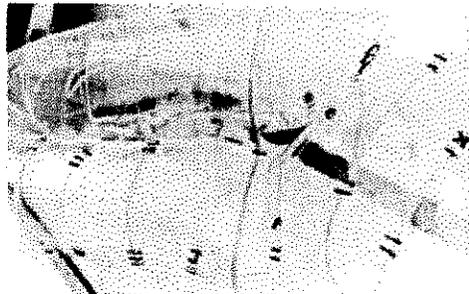
Matriz Geométrica :

| | |
|----------------------|-----------------------|
| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
| | |

Simetria : Assimetria



Peça 10 - Foto 20



Detalhe - Foto 21

TÍTULO : cariatide

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 40 cm | 150 cm | 50 cm |

Materiais : Acrílico - Ferro - Cobre

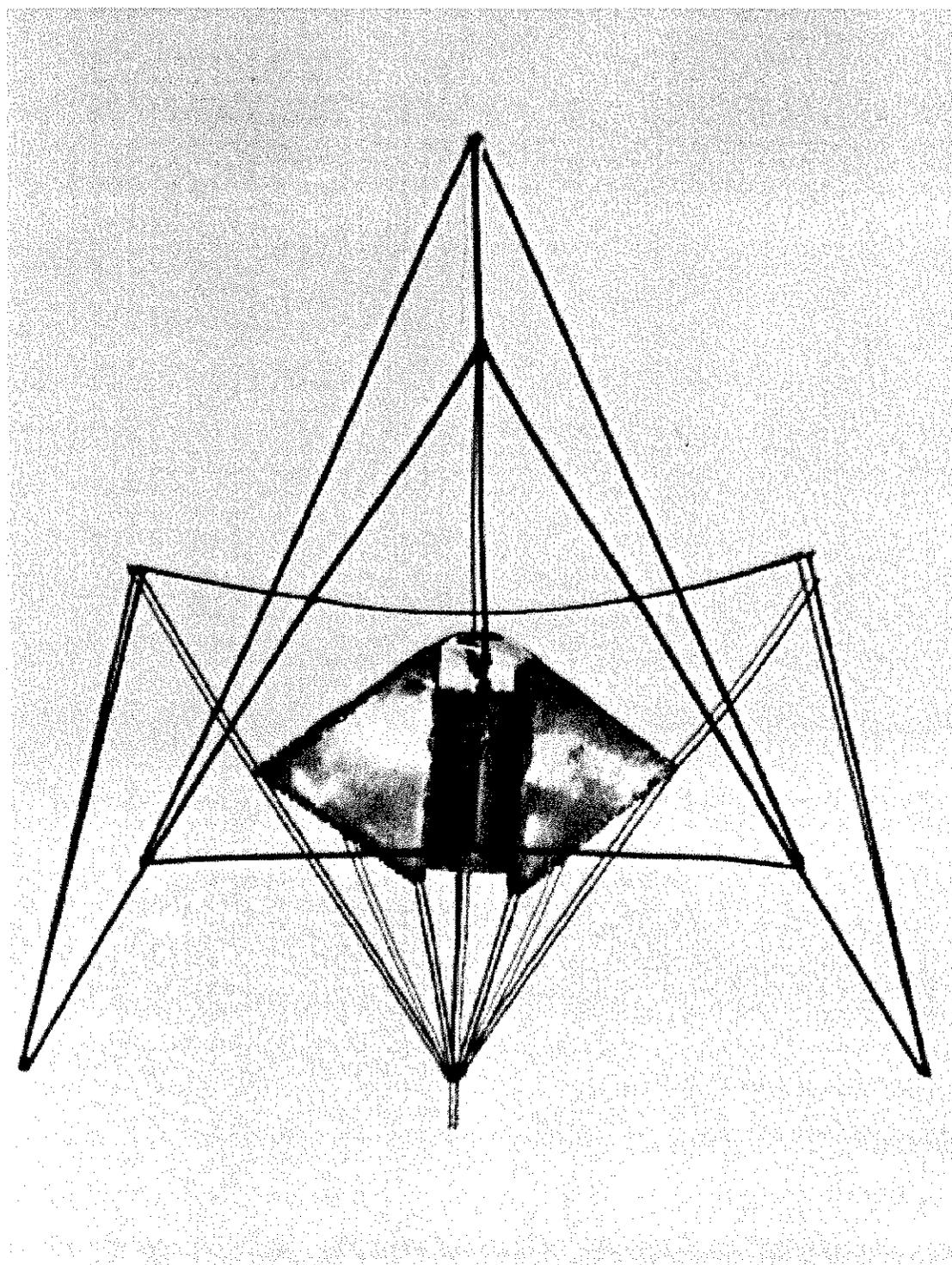
Cor : Natural ,Próprio do material

Texturas :

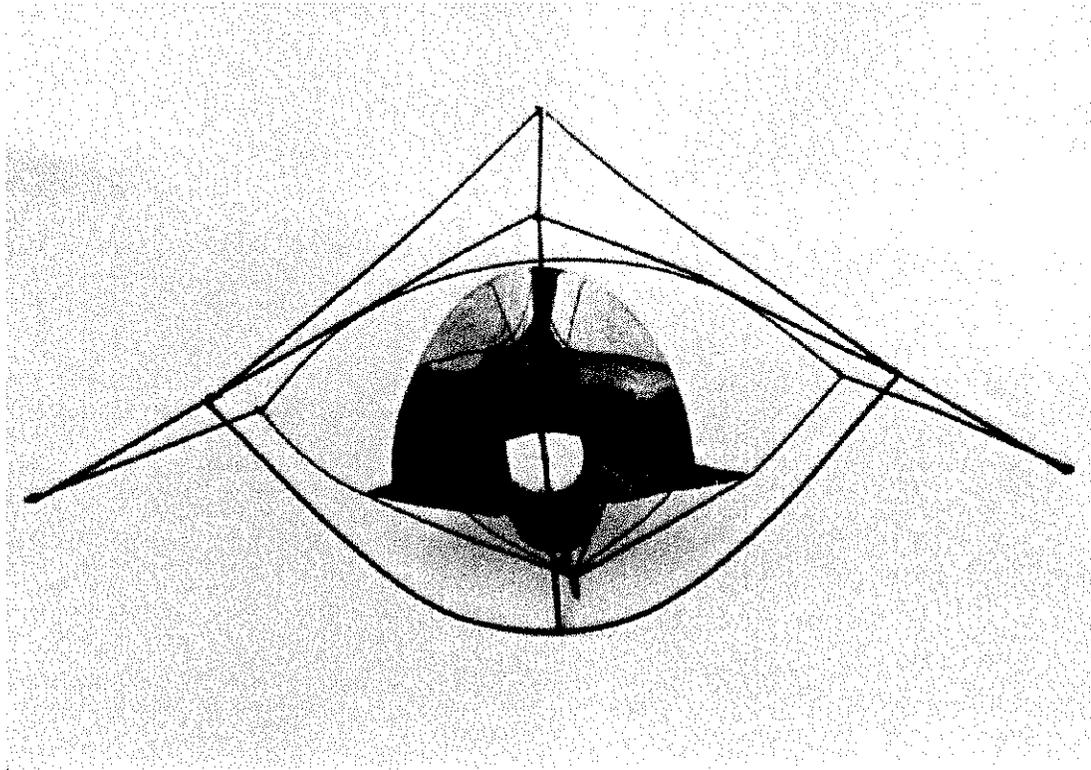
Matriz Geométrica :

| | |
|---------------|----------------|
| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
| | |

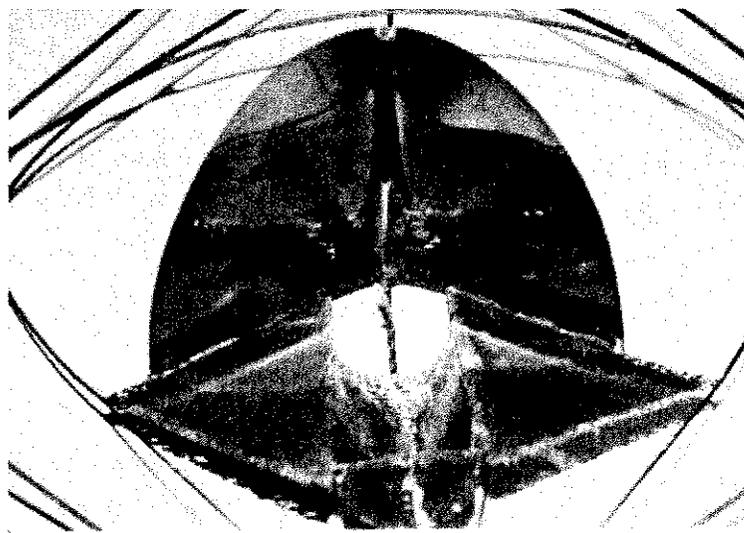
Simetria : Assimetria



Peça 11 - Foto 22



Peça 11 - Foto 23



Detalhe - Foto 24

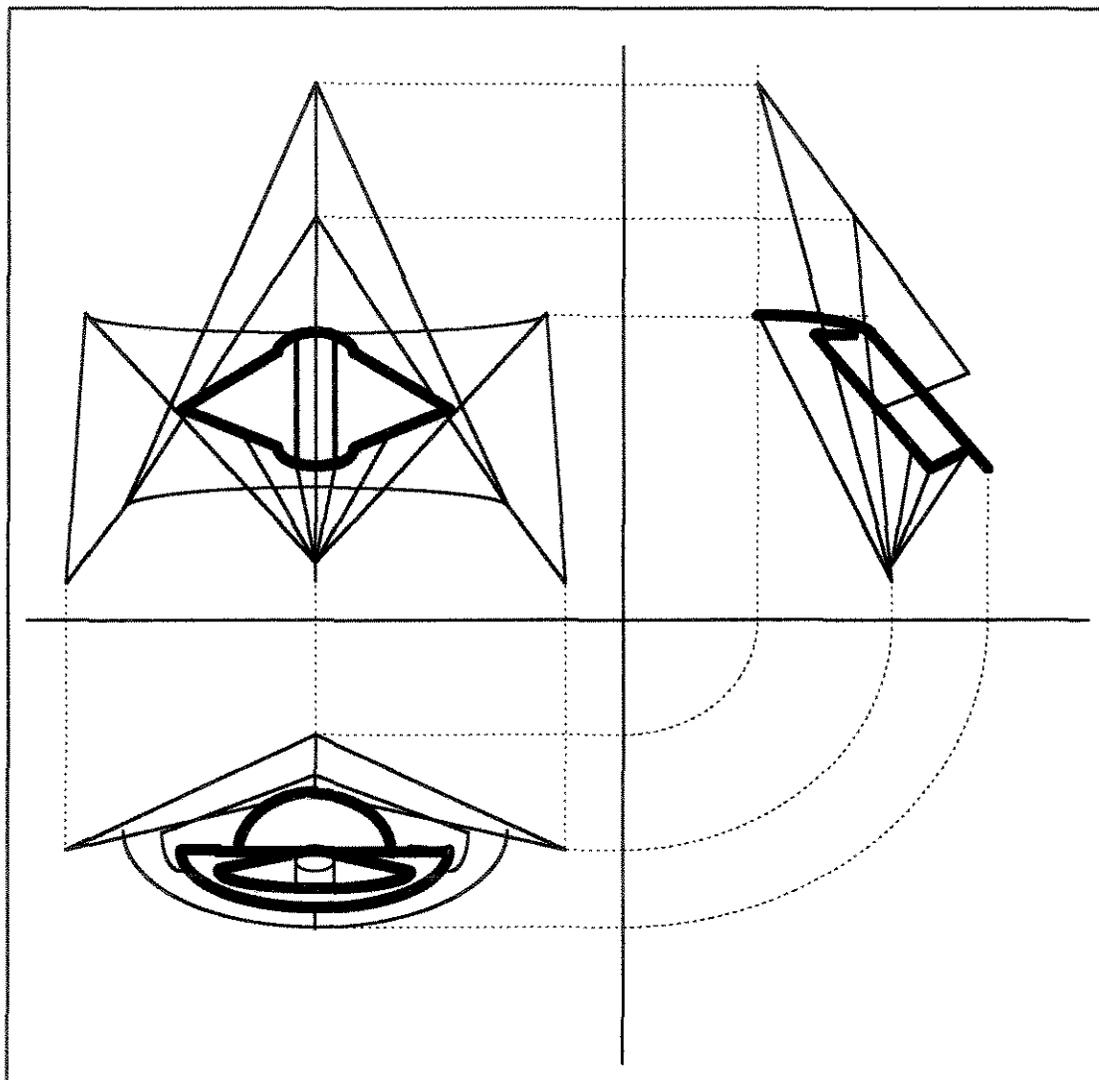


Ilustração 08

Nº da peça : 11
TÍTULO: **estrela**

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|---------------|--------------|--------------|
| 100 cm | 83 cm | 28 cm |

Materiais : **Ferro - Aço-inox - Cobre - Latão**

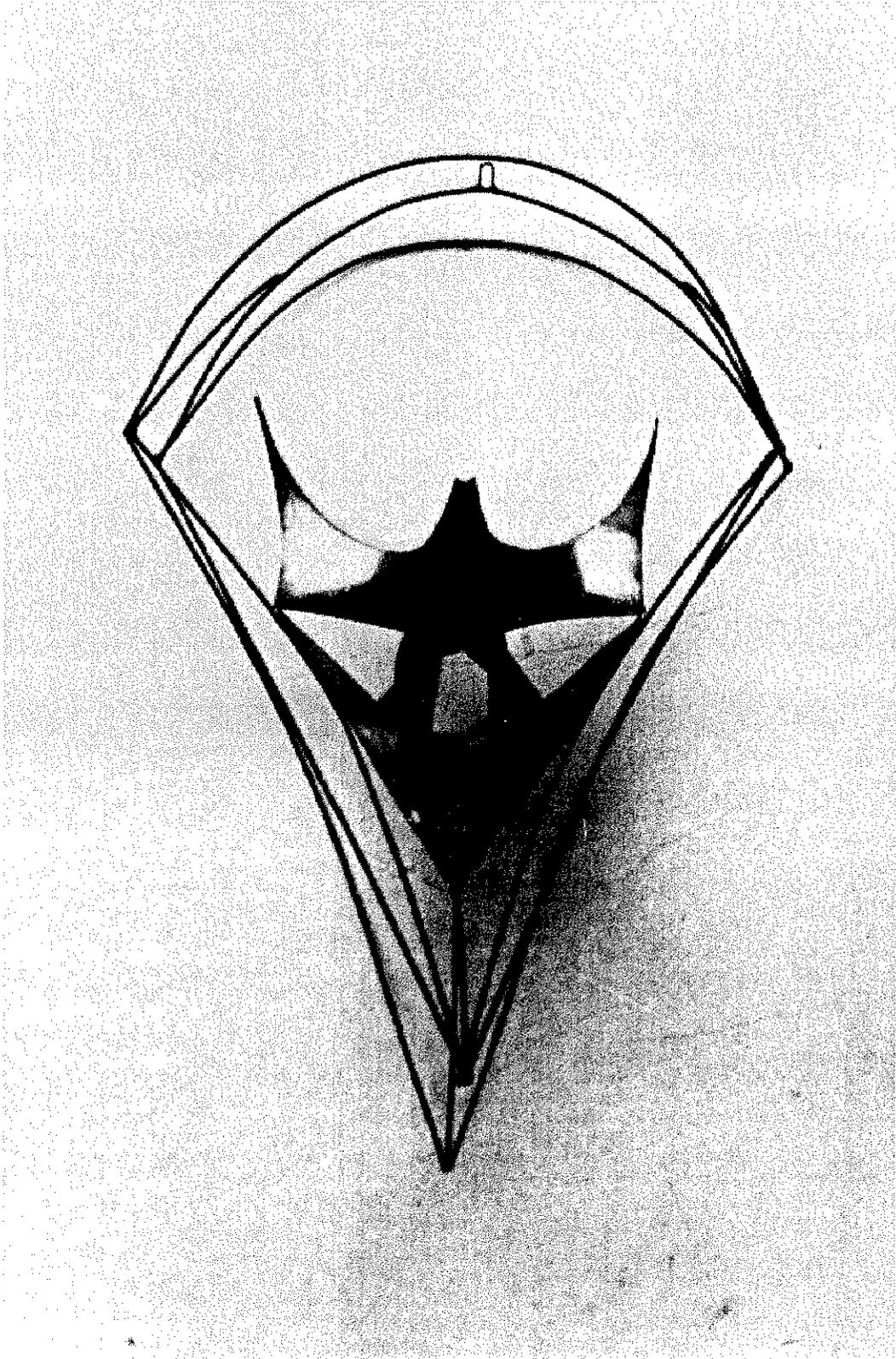
Cor : Ferro:esmalte **preto** ; Aço-inox: **natural** ; Cobre e Latão: **patinado**

Texturas :

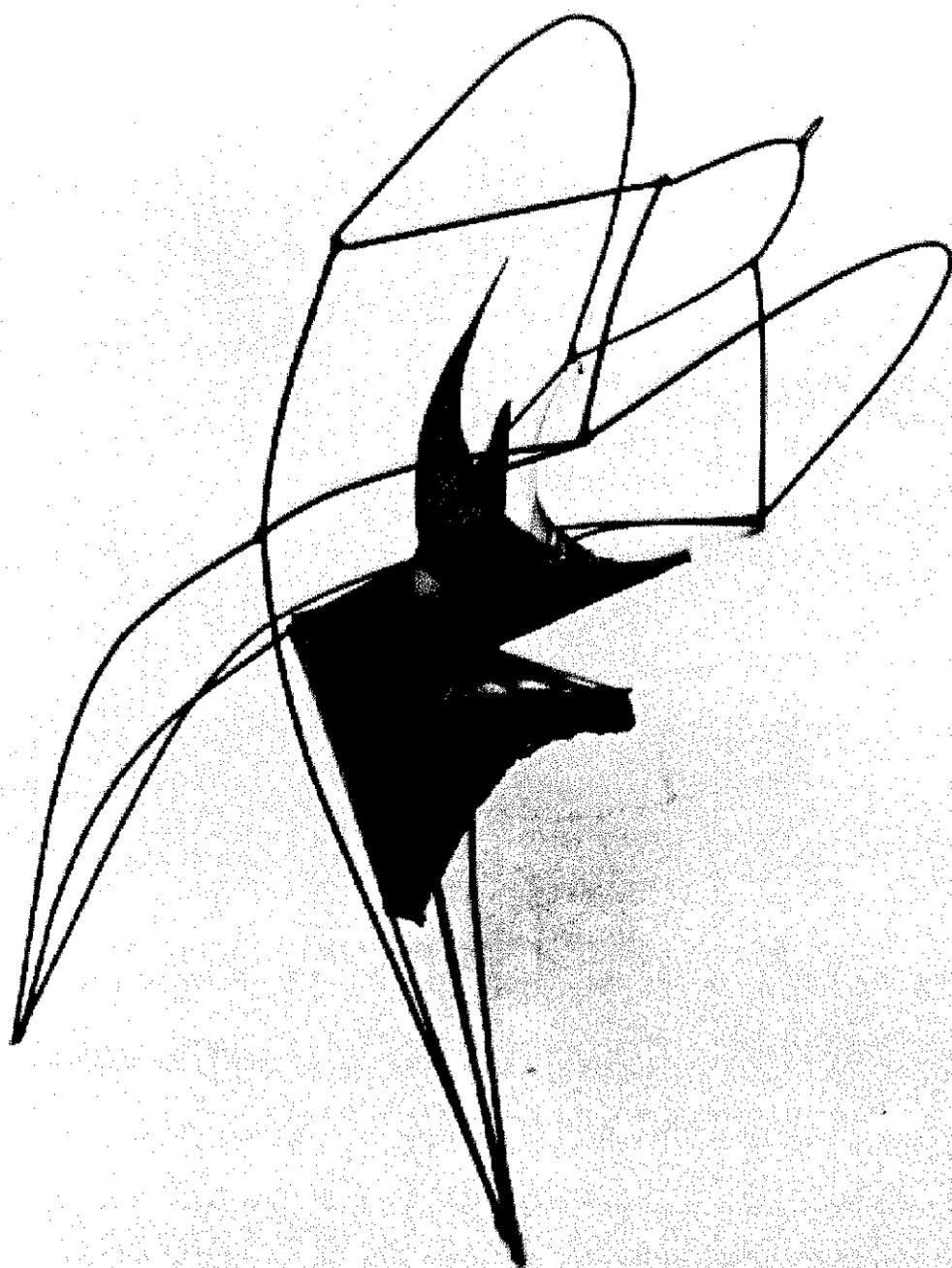
Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|------------------|-----------------|
| triângulo | pirâmide |

Simetria : **Plano-isométrica**



Peça 12 - Foto 25



Peça 12 - Foto 26

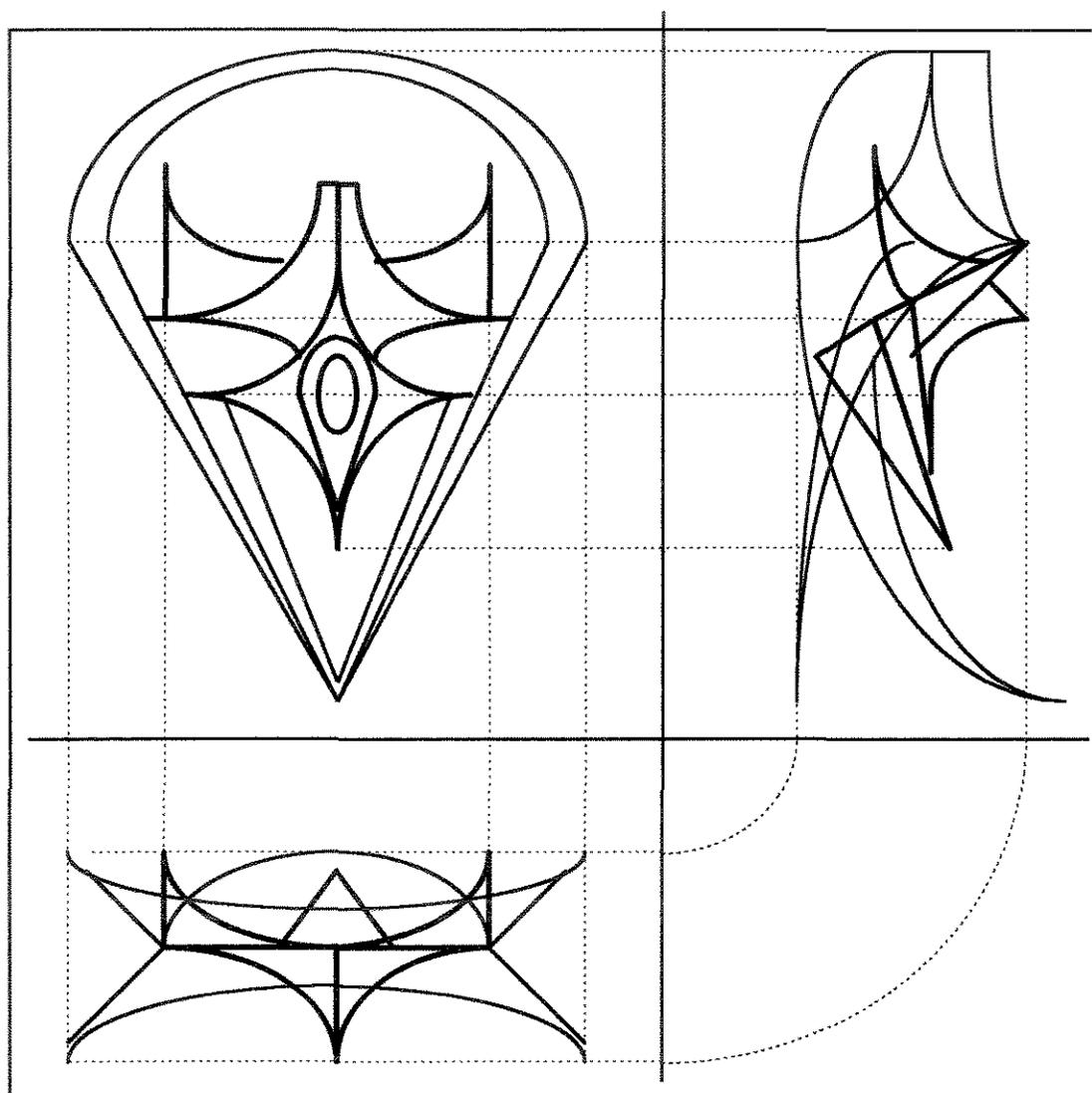


Ilustração 09

Nº da peça : 12

TÍTULO : **estrela**

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------------|--------------|--------------|
| 95 cm | 63 cm | 50 cm |

Materiais : Ferro - Latão - Cobre

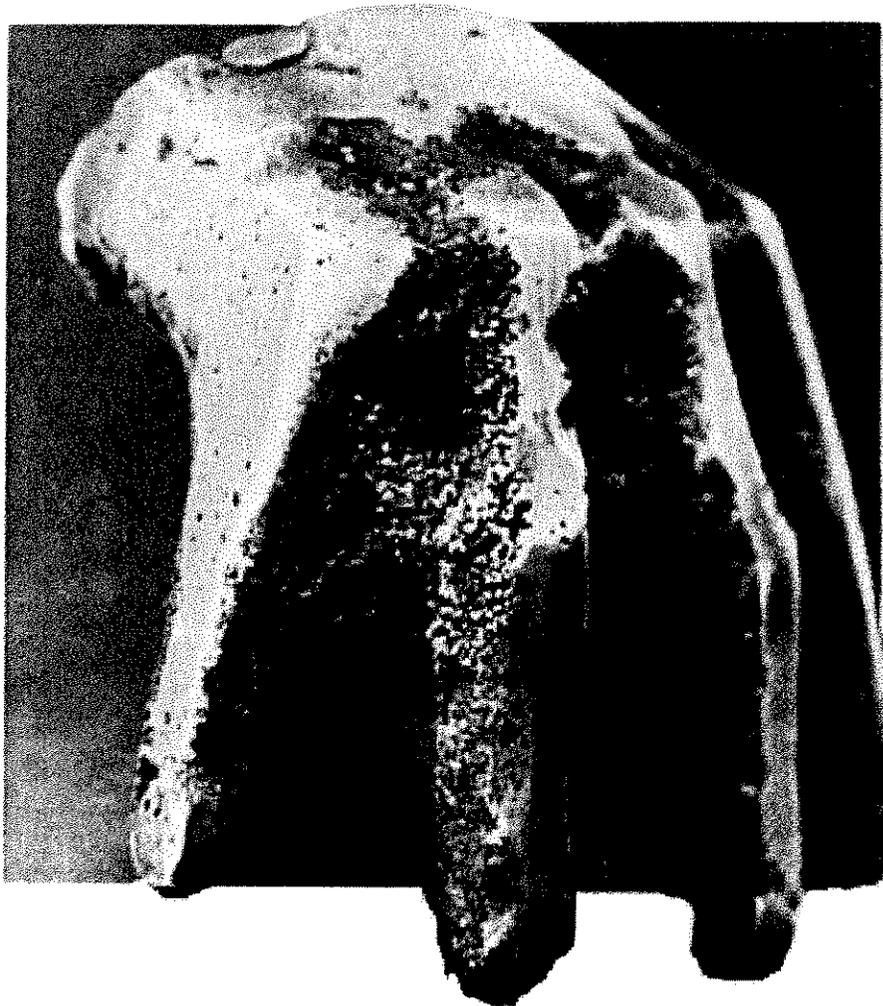
Cor : Ferro: esmalte **preto** ; Cobre e Latão: **patinado**

Texturas :

Matriz Geométrica :

| BIDIMENSIONAL | TRIDIMENSIONAL |
|---------------------------------|--------------------------|
| triângulo + semi-círculo | pirâmide + esfera |

Simetria : **Plano-isométrica**



Nº da peça 13
TÍTULO : sem título

Foto 27

Dimensões :

| ALTURA | LARGURA | PROFUNDIDADE |
|--------|---------|--------------|
| 16 cm | 13 cm | 12 cm |

Materiais : **Bronze fundido**

Cor : **Natural e patinado**

Texturas : **Corroído áspero e Polido brilhante**

Simetria : **Assimetria**

Parte III

A RELAÇÃO SEMÂNTICA

“ O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos “chamam à mente” uma idéia que se distingue da existência destes... ”¹

Panofsky

À procura do significado

Dando continuidade ao processo de análise, neste momento inicio uma abordagem que considero de vital importância na estruturação geral do meu trabalho, pois tenho a intenção de procurar elementos nas obras que identifiquem possíveis “indícios” na representação, que permitam situar a condição para o significado a partir da relação entre as esculturas e seus objetos, incrementando a possibilidade de leitura. Os sentidos manifestos e denotados, onde as esculturas qualificam as referências e não o contrário.

O ponto de partida que emprego na análise é a concepção peirciana pela qual um mesmo signo de acordo com a relação que estabelece com o seu objeto, as circunstâncias em que se estabelece e o uso a que se destina pode ser assumido como ícone, índice ou símbolo. A distinção surge, pois, na relação do signo com o próprio objeto.

Procuro, portanto, uma relação na qual as estruturas dialoguem com os seus objetos, uma relação possível ou existente, averiguando, não o que eu quis dizer nestas obras, senão como o digo.

Analisar os possíveis significados das esculturas a partir da construção sintática e sua materialidade implica em estabelecer parâmetros de investigação que nos aproximam de uma certa noção de texto, ou melhor dizendo de texto-não verbal.

¹ PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo, 1979, p. 23

Se parto do estudo da materialidade em si encontro dificuldades para ter uma definição unívoca e rígida de texto. Até porque, a intenção enquanto “fazedor” da obra escultórica não é em primeira instância “comunicar” algo, pois para lograr isto seria mais indicado utilizar um código comum. Em outras palavras, fazer escultura, assim como outras práticas artísticas, principalmente as plásticas, implica muito mais em expressar algo (inaugurar um código) e muito menos comunicar algo, pois o meio utilizado, é um meio possível, ambíguo.

A escultura como texto não-verbal, em princípio, é um aglomerado de signos sem convenções, de traços, cortes, tamanhos, cores, contrastes, texturas . Esta fragmentação “opera como uma membrana de opacidade, de neutralidade significativa”²

Não obstante, é possível vislumbrar que a relação dos elementos sintáticos ultrapassa a simples sintaxe. A sintaxe atua como um veículo, um pre-texto, cujo “repertório” tem propriedades que superam a delimitação da estrutura material. Segundo Max Bense, o objeto artístico, enquanto signo, é formado por um ou vários elementos que implicam no conceito de “repertório”. Desta forma, todo repertório de elementos é, em princípio, determinado não só pelas categorias da materialidade e da forma, ou seja, seu “repertório material”. Todavia, também pertencem ao repertório elementos “ideais”, “não materiais” que constituem sua dimensão semântica que diz respeito ao “repertório semantema” . A este respeito nos diz Bense:

“Toda concepção e produção consciente de um estado estético ou de um objeto artístico (que é portador de um estado estético) parte de um repertório que possui, além da componente material, uma componente semantema.”³

A criação de um objeto artístico envolve além de seus atributos materiais (forma, cores, ...) pertencentes ao repertório material, a dimensão semântica que se estabelece por via da “similitude” e gera os significados.

² FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. Ver a Cidade . São Paulo, 1988, p. 9

³ BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo, p. 66

De um outro ângulo, ainda semiótico, quando procuro as relações das esculturas com seus objetos, ou melhor, as relações das esculturas com seus objetos dinâmicos (objetos em si) e com os objetos imediatos (objetos tal como representados nas esculturas) estou a procura da natureza das esculturas (signos) enquanto formas de representação visual tridimensional e, conseqüentemente, das condições que determinam as possibilidades de interpretação, enfim, as características do potencial interpretativo.

Se aplicamos a lógica das categorias peircianas dada por Lucia Santaella em sua tentativa de classificação da linguagem visual⁴, sem prejuízo manifesto para qualquer signo visual, as esculturas, signos tridimensionais, enquanto formas podem assumir três grandes níveis de relacionamento, dados a partir das relações das esculturas (signo) com seus objetos. Num primeiro nível, temos em correspondência ao ícone, “formas não-representativas”. No segundo nível, em correspondência ao índice, as “formas figurativas”, e no terceiro nível, em correspondência ao símbolo, as “formas representativas”.

As “formas não-representativas”, se reduzem a elementos de sintaxe, formas, contornos, massas, texturas, cores, dimensões, etc. A estruturação desses elementos não tem referências externas explícitas pois não são figurativas, nem simbólicas, não indicam ou representam nada. São o que são e só. Como veremos adiante a maioria das esculturas apresentadas neste trabalho cumprem com estes parâmetros, o que dificulta o estabelecimento de significados. (peças : pontas de flecha, estrelas, ogiva)

As “formas figurativas” têm uma vocação mimética pela correspondência indicial; dizem respeito a objetos ou situações reconhecíveis e criam no espaço tridimensional réplicas que com maior ou menor ambigüidade, apontam aos objetos reais. Características expressas claramente em pelo menos quatro das esculturas. (peças:08, 09, 10, e 13)

⁴ SANTAELLA, Lucia, “Por uma classificação da linguagem visual” in FACE, São Paulo, 2(1) :43-67, jan. / jun. 1989.

Finalmente, as “formas representativas”, como diz Santaella:

“são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível, e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral.”⁵

A “forma representativa” é um símbolo, o qual, segundo o conceito peirciano, é um *representamen* que independe de qualquer similaridade ou analogia ou relação factual com seu objeto. Embora seja possível até flagrar essas características, sua capacidade de representação independe disso. A “forma representativa” depende sim, de um sistema de normas, de códigos de representação convencionados.

⁵ SANTAELLA, Lucia. *Ibid.*, p. 59

O significado nas esculturas

"Só uma mentalidade primitiva ou fortemente atacada de misticismo identifica os signos com as coisas"

Humberto Eco

Nas esculturas que ora apresento, com exceção das peças nº 08, nº 09, nº 10, e nº 13 é quase impossível identificar ou reconhecer indícios de elementos que nos remetam diretamente a seus objetos, o que dificulta o estabelecimento de uma significação determinada (formas não-representativas), e mesmo quando ocorre seria muita pretensão, esgotar essa relação entre as esculturas e seu objetos.

Nas esculturas, peças nº 08, nº 09, nº 10 e nº 13, temos uma situação diferente na relação entre as esculturas e seu objetos, uma exceção devido a figuração explícita nestas, que nos aproxima de seus objetos dinâmicos ou referentes (formas figurativas).

Nas peças nº 08, nº 09, nº 10 explico diretamente a figura feminina, recuperada nestas esculturas por um procedimento de reprodução onde o molde é gerado e obtido a partir do próprio corpo; nada mais indicial do que um corpo gerando a sua própria forma-imagem, sua máscara escultórica. (Ver Foto 28) Já na peça nº 13 utilizo um processo similar ao empregado na realização das peças recém citadas, temos a reprodução de minha mão que surge da impressão-gesto sobre a terra, criando a impressão indicial e fazendo desse contato o molde que recebe o fluído metálico do bronze fundido.



Moldagem do corpo feminino. Foto 28

Para efeito da análise, o esforço é concentrado na separação da idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão, para poder identificar desta maneira uma provável significação.

O próprio procedimento construtivo nos revela a separação da idéia da função a ser cumprida dos meios de cumprí-la .

Cumpre escolher agora, certos aspectos ou critérios que resultem da identificação de certas formas ou algumas peculiaridades sintáticas que sobressaiam na obra. Em definitiva, trato de estabelecer e conferir referências a partir dos meios de expressão.

Mas, como afirma Panofsky, "... não podemos analisar o que não compreendemos, nosso exame pressupõe decodificação e interpretação."⁶ Eu afirmaria ainda que não podemos propor uma relação que não compreendemos, pois minha proposição implica, enquanto realizador, uma codificação apenas inferida, pois no momento da produção o signo é invisível. A escolha de uma opção e não de outras caracteriza um padrão de preferências e valores que transportam a minha identidade. Esta opção é, portanto, uma referência que indica a recuperação de significados procedentes de minhas experiências adquiridas (sensações, vivências) e que me permitem a mediação semântica.

Segundo Panofsky "conferir" é, obviamente, impossível sem sabermos o que "conferir". Esta afirmação me encoraja a formular de forma geral vínculos que tem procedência no plano semântico ou da significação.

Trato de indicar possíveis referentes objetivos a partir de um processo de leitura das esculturas. "A leitura do não-verbal", - segundo Lucrecia D. Ferrara - " é uma operação de audácia que se aventura a propor, como significado, as similaridades flagradas pela percepção do leitor e inspiradas, sem dúvida, pela sua experiência particular e coletiva no uso de códigos e linguagens." ⁷

⁶ PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo, 1979, p. 28

⁷ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio . Ver a Cidade São Paulo, 1988, p. 16

A complexidade da leitura do não-verbal decorre do fato de ser ao mesmo tempo um sistema de produção e recepção." Tece, com o próprio texto, a rede que ela, leitura, cria." ⁸ nos diz Ferrara. Embora esta autora se refira à arquitetura, suas conclusões podem perfeitamente, sem detrimento, ser aplicadas à escultura.

Não temos na escultura um significado estruturado por um encadeamento lógico de estruturas frásicas como acontece no verbal. Portanto, para conseguir a leitura de uma escultura "não-representativa" enquanto texto, temos a exigência de estabelecer apontamentos, indicadores que convergem ao menos para o gesto que lhes deu origem, enfim, possíveis "índices degenerados" ⁹ expressos nas marcas, gestos e vestígios de uma produção "autográfica".

⁸ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Ibid.*, p. 16

⁹ SANTAELLA, Lucia. *Ibid.*, p. 61

Quadro semântico das esculturas

| estruturas | atitudes da forma | sensação | sinestesia |
|--|---|----------------------|-------------------|
| peças : 01 - ponta de flecha 02 - ponta de flecha 03 - ponta de flecha 04 - ponta de flecha 06 - ponta de flecha 07 - falo | verticalidade ascendente erguidas | ereção penetração | visual / tátil |
| peças : 05 - ogiva 11 - estrela 12 - estrela | expansão contração | recepção | visual / tátil |
| peças: 08 - cariátide 09 - cariátide 10 - cariátide | horizontalidade | recepção | visual / tátil |
| peça : 13 - mão | expansão/contração | penetração/recepção | visual / tátil |

tabela I

Parte IV

A RELAÇÃO PRAGMÁTICA , o simbólico nas esculturas .

“...os símbolos revelam dissimulando
e dissimulam revelando.”
Gurvitch

O nível pragmático

A análise pragmática se estabelece a partir da relação entre a escultura, seu objeto e o significado. É, sem lugar a dúvidas, uma instância difícil pois comporta investimento ideológico e pretende traduzir o nível conotativo de leitura, ou seja, o simbólico.

A dificuldade encontrada enquanto autor das obras, aparentemente pode ser superada, em parte, pela liberdade de remeter a simples construção formal qualitativa à idéias abstratas, acontecimentos e outras referências, o que de qualquer forma deixa evidente um posicionamento subjetivo que carrega certa arbitrariedade. Embora isto seja factível de discussão, pois, se consideramos que os homens são similares a todos os homens, ao tempo que, são únicos e diferentes de todos os homens, cada homem é único no seio da Humanidade. A origem dos seus símbolos esta na própria Natureza, que por sua vez é a maior Metáfora do Homem , a Natureza não é arbitrária, enquanto que a Cultura constitui uma arbitrariedade introduzida pelos homens na Natureza. Eu sou homem.

O esforço de minha análise é torná-la o suficientemente objetiva para não gerar uma leitura falsa. A minha intenção é chegar a uma leitura possível e aberta, aberta inclusive às controvérsias, sabendo de antemão que toda à minha tentativa explicativa, embora necessária, será insuficiente.

Gostaria não obstante, fazer alguns esclarecimentos que me parecem cruciais, pois referendam a natureza do meu fazer. O trabalho escultórico tem sido para mim uma atividade espontânea e livre que emprego para expressar-me. Venho desenvolvendo esta, quase ininterruptamente desde minha infância. Não se refere, pois, a uma atividade recente, imposta por circunstâncias acadêmicas, nem por obrigação profissional; é sim uma maneira que tenho encontrado para referendar minhas vivências e de certa forma manter a sanidade, traduzindo sensações, pensamentos e idéias no contato que faço com minhas mãos e os materiais, sinais de minha existência, de minha comemoração da condição humana, enfim, da vida .

As esculturas que ora apresento são indistintamente expressões, símbolo de minha experiência de vida, de minha luta por ela, contudo que esta representa. A partir desta afirmação adquirem sentido, deixam de ser simples iconografias para tornarem-se iconologias, pois nelas expresso idéias, sentimentos e pensamentos, com os quais me identifico. Desta maneira estas esculturas constituem um processo metafórico que pressupõe não a similaridade da forma, mas a similaridade dos significados .

Embora saiba e me aproprie do vigor do acaso em muitas situações do fazer, sinto as inúmeras dimensões que relacionando-as manifestam a ordem, permeando todas as possibilidades, dimensões plenas do universo que nos criou do acaso. Dessa relação ambígua surge o que faço, e que certamente carrega essa condição.

Talvez seja a escultura uma rudimentar forma de superar como homem a impermanência do ser, a qual com certeza é consagrada plenamente quando geramos nossa própria cria, nossos filhos. Assim os sinais que faço na matéria, certamente pretensiosos, permitem reencontrar meu passado, afirmar o presente efêmero da vida e projetar o futuro para superar a certeza da morte, consagrando a vida.

Símbolo e função

Os símbolos, incluídos os da arte, possuem funções que implicam por um lado o coletivo e por outro o individual. A primeira é referendada pela cultura e pela sociedade, já a segunda relaciona-se à psique do indivíduo e de certa forma a seu biotipo. A dificuldade em separar estas funções torna-se óbvia quando verificamos que o símbolo é, por excelência, signo de integração social por um lado e por outro tece nossa identidade levando-nos a tomar consciência de nossa unicidade. A função simbólica constitui pois, uma força unificadora, constituindo uma espécie de “força centrípeta” que se opõe às “forças centrífugas” da ordem cultural.¹

O símbolo - segundo Mesquitela Lima - representa a procura de uma entropia mínima, característica encontrada em qualquer ser ou sistema vivo. Ele tem a função de “fixar” os modelos considerados padrões num determinado contexto, ligando elementos separados da cultura, tais como o céu e a terra, o espírito e a matéria, o real e o imaginário, o consciente e o inconsciente. O símbolo possibilita a conexão entre elementos antagônicos, a identidade por um lado e a semelhança por outro. Ao tempo que nos aproximamos de um grupo e participamos dele, vamos tornando-nos mais semelhantes ao grupo, ao tempo que em sentido contrário vamos identificando e construindo gradativamente a nossa identidade. Isto fica evidente quando percorro a minha trajetória como escultor, na qual durante muitos anos me aproximei de obras e conceitos de tantos escultores com os quais mantive afinidades e que de certa forma participaram como antecedentes na elaboração de minha obra .

Este fenômeno é decorrente da função simbólica. É através desta função que o Homem outorga existência ao mundo, um mundo que ele mesmo cria. Aliás, é pela função simbólica que conseqüentemente realizamos a apropriação do mundo. O universo simbólico constitui o encontro entre o mundo interior do Homem (suas idéias , pensamentos, imagens, etc.) e o mundo exterior; e é precisamente nas interseções, tangências e justaposições entre estes mundos onde o símbolo ganha sua força máxima.

¹ LIMA, Mesquitela . Antropologia do Simbólico , Lisboa ,(Ed. Presença), 1983 , p. 53

Por uma simbologia das esculturas

Neste conjunto de esculturas tomo plena liberdade de definir uma simbologia básica, associada por semelhança e analogia, e que denomino Gênero. Esta ação interpretante é um estágio de mediação indispensável a minha leitura. Trata-se de uma tentativa de aproximar a relação signo escultórico-interpretante. As formas não são, neste caso, simples registros da experiência tridimensional, mas são signos que veiculam idéias e como tal factíveis de interpretação.

O Gênero como significado intermediará o processo simbólico, portanto, deve ser entendido como interpretação das formas integradas em um sistema que eu mesmo convenciono, onde a relação de analogia é caracterizada por um certo teor de semelhança aparentemente diagramática. Uma tentativa de reunir espécies que possuem vários caracteres comuns entre si, e que constituem um conjunto de obras que apresentam qualidades semelhantes em sua ordenação estrutural. Tendo isto como princípio, verifico que duas estruturas básicas emergem. Estas estruturas ganham sentido quando associadas a significados de masculino e feminino. Esta análise pressupõe uma síntese integradora entre as características da interpretação, entre o signo e a sintaxe que o identifica .

As formas estruturais não correspondem a uma cópia das possíveis realidades masculino ou feminino e sim a uma representação, um signo, onde a representação concretiza meus pensamentos, ou seja, o significado de uma estrutura é determinado ao mesmo tempo pela influência de indícios que interagem na estrutura e pela recuperação de outros que poderiam tomar seu lugar .

A análise da organização estrutural implicou em flagrar características para o estabelecimento das relações entre a escultura (signo) e seu Objeto, elegendo entre elas as dominantes. A escolha de uma influência às demais, ao tempo que garante a coesão da estrutura, também influencia e contamina a própria sintaxe.

O esforço se concentra em apreender um significado aproximando o signo do seu objeto e daí extrair o conhecimento, a idéia, a imagem, um sentido que esteja o mais perto possível do óbvio ou usual.

Novamente, devo distinguir nesta análise, as esculturas nº 08, nº 09, nº 10, pois nelas temos a forma estabelecida numa ligação direta com a mulher (Objeto) que às caracterizam como índices diretos; caso semelhante acontece em relação a peça nº 13, onde foi feita uma ligação direta com minha própria mão .

“As distinções e classificações não são absolutas, assim como nenhum signo é absolutamente preciso”², pois elas nada mais são do que operações lógicas que estabelecemos para efeitos de análise.

O Gênero ao qual me refiro é codificado nas quatorze esculturas a partir da afirmação em cada uma, de um dos elementos básicos que são: masculino, feminino.

“Toda afirmação categórica embute imediatamente uma negação, fenômeno aliás, que se manifesta, inclusive, durante a materialização da linguagem na arte. Na medida em que aparece uma forma, rapidamente surge a sua antítese: o aparecer da forma é simultâneo à contraposição com o fundo .”³

No meu caso, quando trato da escultura o contraponto se dá na própria materialidade, entre o vazio (espaço circundante) e o cheio (a peça). Na escultura o contexto circundante, ou seja, o vazio, propicia também o significado, assim como acontece em artes tridimensionais como a arquitetura ou a cerâmica.

As estruturas associadas ao masculino são dadas pelo domínio na forma do eixo vertical, pontas, falos (peças 01, 02, 06 e 07). O espaço circundante neste caso representa o feminino.

² PIGNATARI, Decio .Semiótica e Literatura, p. 46.

³ PLAZA, Julio . Tradução Intersemiótica, São Paulo, 1987. p.183.

Em relação a peça nº7, em particular, temos por outro lado uma referência do fálico, do masculino, em princípio mais tênue em função da amplificação da escala, embora se torna evidente o formato do pênis.

As estruturas femininas se dão na referência à ogiva; a escultura é construída pelas estruturas lineares que qualificam a expansão da forma a partir da matriz geradora (ex. : peças nº 11 e nº12) .

O espaço circundante assume a atitude masculina pois complementa e penetra nos vazios, nos intervalos deixados pelo material. Esta ação também está presente nas esculturas nº 08, 09, 10 que denomino "cariatides", onde não só a estrutura da peça, mas o material acrílico transparente (peça nº10) permite penetrar o corpo.

As esculturas enquanto metáforas

“A metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui. Sua eficiência chega a tocar os confins da dramaturgia e parece um instrumento de criação que Deus deixou esquecido dentro de uma de suas criaturas na hora de fazê-la, como o cirurgião distraído que deixa um instrumento no ventre do operado.”⁴

Ortega y Gasset

As esculturas, como já disse, concentram idéias expressas em suas imagens que representam metáforas. Esta operação nem sempre é executada a partir de decisões racionais. O intento de racionalizar, muitas vezes oculta uma motivação inconsciente. Sendo assim, muitos dos significados ficam comprometidos a ponto de dificultar sua apreensão de forma inteligível; seu reconhecimento só é possível a partir de um apelo emocional, inconsciente e arquetípico.

Quando realizo as esculturas, minha mente se relaciona com elas e disto surgem pensamentos, se formam idéias com as quais as vejo, que podem muitas vezes ocultar as mesmas. Todo cuidado é pouco e pode muitas vezes não ser suficiente. Só a metáfora nos permite suplantar, criar uma coisa no lugar de outra.

As metáforas são pressupostos de similaridade dos significados, os quais por sua vez, traduzem a similaridade da forma. O quadro a seguir apresenta uma série de metáforas.

⁴ ORTEGA Y GASSET, José. A desumanização da arte, São Paulo, 1991, p.57

Quadro Pragmático das Esculturas

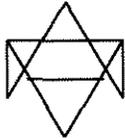
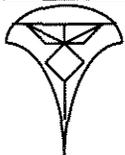
| Peça | Forma | Significados | METÁFORA |
|------|---|-----------------|--|
| 01 |  | ponta de flecha | ponta - falo - marco - masculino - Homem ponta de flecha-projétil-arma - luta - Poder |
| 02 |  | ponta de flecha | ponta - falo - marco - masculino - Homem ponta de flecha-projétil-arma-luta- Poder |
| 03 |  | ponta de flecha | ponta - falo - marco - masculino - Homem ponta de flecha- projétil- arma - luta - Poder |
| 04 |  | ponta de flecha | ponta - falo - marco - masculino - Homem ponta de flecha- projétil- arma - luta - Poder |
| 05 |  | ogiva | ogiva - fenda - vulva - feminino - Mulher |
| 06 |  | ponta de flecha | ponta - falo - marco - masculino - Homem ponta de flecha- projétil- arma - luta - Poder |
| 07 |  | falo | falo - pênis -masculino - Homem |
| 08 | corpo feminino | cariátides | cariátide - (índice) Mulher cariátide - apoio - Sustentáculo |
| 09 | corpo feminino | cariátides | cariátide - (índice) Mulher cariátide - apoio - Sustentáculo |
| 10 | corpo feminino | cariátides | cariátide - (índice) Mulher cariátide - apoio - Sustentáculo |
| 11 |  | estrela | estrela - luz - fonte de luz - Energia dar a luz -feminino - Mulher estrela - Filha |
| 12 |  | estrela | estrela - luz - fonte de luz - Energia dar a luz -feminino - Mulher estrela - Filha |
| 13 | mão | mão do escultor | mão (índice) - Homem Criador |

tabela II

Resta-nos agora o início de todo este trabalho, a “obra aberta” enquanto ícone, proposição a estímulos táteis e visuais. O objeto-obra material, como diria Max Bense. Um objeto-obra, apenas uma “imagem” material *parcial* de um repertório, exatamente sua *seleção material*.⁵ Materialidade, forma, ambigüidade que propõe abrir o leque da significação e da interpretação, onde a “carga” intencional de quem faz independe da sensibilidade dos destinatários. Pode talvez, o envolvimento da própria matéria provocar estranhamento, indeterminação ou simples possibilidade interpretativa.

A iconicidade ou semelhança existente entre o símbolo e a coisa simbolizada é fruto de uma maneira de refletir e interpretar. O grau de iconicidade do símbolo é, portanto, semelhante àquele que existe entre a metáfora e os significados por ela transpostos.

⁵ BENSE, Max . “PEQUENA ESTÉTICA” ,São Paulo, 1975, p.66

Trajeto das esculturas

Na sequência apresento o trajeto que se estabeleceu com as esculturas a partir de sua inserção no meio cultural .

| PEÇAS nº | ano | Finalidade EXPOSIÇÃO | Finalidade ENCOMENDA | Acervo Particular | Acervo do artista |
|-------------|------|--------------------------|-------------------------|-------------------------------------|----------------------|
| 01 | 1995 | 4xARTE* GALERIA SENAC | | | X |
| 02 | 1995 | 4xARTE GALERIA SENAC | | Prof.Dr.José C. Plácido da Silva | |
| 03 | 1995 | 4xARTE GALERIA SENAC | | | X |
| 04 | 1995 | 4xARTE GALERIA SENAC | | | X |
| 05 | 1995 | | X | SAT ENGENHARIA | |
| 06 | 1995 | 4xARTE GALERIA SENAC | | | X |
| 07 | 1994 | 1º BIENAL PAULISTA** | | | X |
| 08 | 1994 | 1º BIENAL PAULISTA | | | X |
| 09 | 1994 | 1º BIENAL PAULISTA | | | X |
| 10 | 1994 | 1º BIENAL PAULISTA | | | X |
| 11 | 1988 | GALERIA GRAFFITE*** | | Arqu.Claudio Goya | |
| 12 | 1988 | GALERIA GRAFFITE | | Arqu.José X. Sampaio Alves | |
| 13 | 1985 | GALERIA SENAC | | | X |

Todas esculturas foram realizadas e apresentadas em público em exposições de artes plásticas, com exceção da peça 05 que foi desenvolvida por encomenda efetuada por uma empresa de construção civil. Esta última encontra-se em exposição pública e permanente no hall de entrada do edifício sede da construtora SAT na cidade de Bauru,SP.

* **4 x ARTE** referece a exposição realizada pelo grupo de artistas plásticos formado por :LAIRANA, LARANJEIRA, MILTOM NAKATA E OLICIO PELOSI , todos eles professores do Departamento de Artes, FAAC, UNESP, campus de Bauru ,SP, 1995.

** 1º BIENAL PAULISTA DE ARTE CONTEMPORÂNEA , Valinhos,SP, 1994

*** Exposição "LARANJEIRA - ESCULTURAS" na Galeria de Arte GRAFFITI, Bauru,SP ,1988. (hoje sem atividades)

**** Exposição "ESCULTURAS "Galeria de arte do SENAC - Bauru,SP, 1985

ParteV

TRAJETOS E ANTECEDENTES

“Caminante,
no hay caminos
se hace camino al andar,
al andar se hacen caminos
y al volver la vista atras
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar...”

Antonio Machado

A seguir, parece-me significativo, referir-me sucintamente a antecedentes, situações e percursos de minha trajetória, com a intenção de apresentar elementos que podem contribuir na elucidação e situação do meu fazer e conseqüentemente da minha escultura.

Tenho perseguido durante muitos anos dedicar-me à escultura. As primeiras lembranças se remetem a minha infância e a fascinação que tinha naqueles tempos com os cortes que fazia nos galhos cheirosos de uma pitangueira; experiência que guardo em algumas cicatrizes no indicador de minha mão esquerda. Foi nessa época onde parece-me situar-se o nascimento do meu fazer escultórico, pois afiar aqueles galhos até fazer-lhes pontas representou o descobrimento de um gosto especial por cortar. Assim me iniciei no entalhe; com canivetes, facas e outros apetrechos cortantes que foram consolidando a pratica de esculpir a madeira .

Ainda na infância, durante a freqüência à escola primária na década de sessenta , tive oportunidade de estabelecer os primeiros contatos com a chamada Arte. Visitei várias exposições de artes plásticas realizadas pelo Museu de Artes Visuais de Montevidéu que repercutiram consideravelmente no meu repertório. Dessas, particularmente duas me marcaram fortemente e não por coincidência, eram de dois escultores. Uma das mostras trazia a obra do francês Augusto Rodin com seus bronzes, gessos e desenhos; a outra apresentava o norte-americano Alexander Calder com seus móveis e

estáveis metálicos e algumas pinturas e desenhos. Brinquei, brinquei muito mesmo, pois naquela época não sabia o que aqueles trabalhos representavam ao certo, nem quem eram verdadeiramente aqueles artistas, por isso mexi, toquei, acariciei, girei em torno de suas obras. Frente às obras de Calder, me lembro, cheguei a profaná-las, penetrando-as, passando por baixo e por cima. O relacionamento lúdico com essas obras foi inesquecível; só muitos anos depois tomei consciência e senti plenamente sua importância. Naqueles mesmos tempos, ainda tive contato também com obras de outros grandes; como por exemplo, o *maestro* Joaquin Torres Garcia, e foram, não por acaso, seus relevos os que me atraíram com mais força. A preferência pela tridimensionalidade se manteve presente em mim ao apreciar obras de outros artistas. Não que não mantivesse apreço pela pintura, o desenho, a gravura; mas a materialidade das obras sempre me atraiu muito mais. Um contato lúdico, onde as maiores referências eram sempre as impressões sensíveis desprovidas de qualquer caráter intelectual, pelo menos no princípio.

Devo lembrar que, durante os primeiros anos de atividade me utilizei de ossos, conchas e até pequenos pedaços de madeiras que encontrava à beira mar, andando pelas praias do litoral uruguaio. A estes transformava em pequenos amuletos ou outros objetos; muitos chegaram a converterem-se em *souvenirs* quando vendidos aos turistas no porto, na barraca dos pescadores amigos, em Punta del Este.

Mas foi a madeira, quem me proporcionou verdadeiramente as primeiras e importantes lições de escultura. Durante muitos anos trabalhei com esse material reconhecendo suas características e possibilidades. Na madeira foi evoluindo a sensibilidade e o fazer. Da talha do bloco, que é o procedimento mais rudimentar, fui gradativamente ao longo dos anos passando por vários estágios, até chegar a *ensamblagem*. Quando cheguei a este processo, ainda persistia a necessidade de penetrar o bloco compacto e único para a liberar a forma; a reunião de distintas madeiras, representou o grande avanço.

No início da década de setenta, o contato oportuno com alguns *maestros* do entalhe em madeira me possibilitaram o aprimoramento técnico. Os conhecimentos próprios desse fazer vieram como decorrência

desses contatos, incluindo-se “os pulos do gato”, ou seja, aquelas ações e soluções que só os mestres sabem; fruto de sua longa experiência ou do aprendizado com outros mestres. Tudo isto ajudou-me inestimavelmente para trilhar meu caminho.

Cito em particular o escultor austríaco Wilhelm Prilassnig, que foi meu vizinho e tinha apreendido de jovem, ainda na Europa, sua arte. A freqüência a seu ateliê, embora desordenada mas constante, possibilitou-me a aquisição de conhecimentos valiosos sobre a escultura em madeira .

Pedaços de madeira foram acoplados, unidos, reunidos convenientemente, respeitando a natureza intrínseca desse material. Submetendo-me aos caprichos de suas fibras, suas durezas, suas direções e sentidos, sinais de seus fluxos “sangüíneos”; afinal a madeira foi árvore e minha tentativa era convencê-la a adotar uma nova forma. A forma que eu trazia e não só a que nela era contida.

A técnica sempre representou para mim um confronto entre o conhecimento que adquiria com meus mestres e as circunstâncias plenas que surgiam durante o próprio fazer, sobre o qual eu chamo a atenção, pois é um momento crítico e mágico, onde superamos as distâncias entre as idéias e o material que empregamos, onde realizamos a tradução do *insight* até chegar a obra .

Passaram-se anos, até iniciar a freqüência à *Escuela de Artes “Dr. Pedro Figári”* da *Universidad del Trabajo del Uruguay*, UTU; foi o início do aprendizado formal, com matrícula, presença, conteúdo programático e carga horária. Nessa escola me deparei com uma série de situações que na época pareciam-me insolúveis e diziam respeito a vários antagonismos, principalmente aqueles que resultavam do confronto entre a prática da arte nas aulas e as tendências que a arte apresentava naquele momento fora dela .

Ficava evidente por um lado, a importância de continuar com minha formação informal; aquela de trabalhar por minha conta e freqüentar espontaneamente o ateliê dos artistas amigos, exposições e mostras, aquela que alguns denominam “autodidata” .

Por outro lado, naquele momento se iniciava um processo diferenciado, não menos importante e que ainda permanece, onde me confronto com a estrutura formal e acadêmica, suas normas e seus critérios . Hoje com uma variante, a de ser também professor .

A freqüência à escola me proporcionou a oportunidade de discutir e questionar diversos conflitos. Por um lado recebia instruções claramente vinculadas a arte do passado, suas normas, cânones e técnicas. Concomitantemente, por outro, iniciava-se o reconhecimento de outras fontes, de outros conceitos que se vinculavam a arte do presente (daquele momento), ainda que num plano teórico. Tudo estava em permanente confronto. Clássico ou Moderno, Figurativo ou Abstrato, retroceder ou avançar, avançar ou retroceder. Não foi fácil, pois envolvia além de tudo o respeito e a admiração que sempre tive por meus mestres, alguns pertencentes muitas vezes a bandos opostos, dentro e fora da escola. Não foi fácil naquele momento organizar as idéias, quando simultaneamente recebia instruções aparentemente opostas e contraditórias dos professores. Uns reverenciando o passado, reeditando normas, técnicas e assuntos; outros instigando a renovação, a descoberta de novas formas de conceituar e fazer arte. Para mim, acima de tudo, aquilo representava a oportunidade de percorrer a história da escultura, das pedras lascadas aos fósseis, dos ideais do Renascimento até aos conceitos de "Modernidade" .

Durante o ensino secundário, também tive oportunidade de percorrer as obras dos diversos períodos da arte, elencados pela visão européia. Assim, fui apreciando a arte grega, principalmente seus escultores, Fídias, Miron, Policleto e tantos outros, e os estágios ditos de evolução (Arcaico - Clássico - Helenístico). Os ideais clássicos recuperados no Renascimento foram revisitados em textos como "O belo na arte ", de Johann Winckelmann. Tive no princípio, devo reconhecer, resistências para com a Arte Moderna ao mesmo tempo em que acordava em mim a curiosidade. Existia uma mistura de insegurança e desconfiança que foram se dissipando a medida em que me adentrei no estudo, apreciando e principalmente fazendo. Foi nesse momento que comecei a percorrer a obra de muitos mestres da contemporaneidade. As obras daquela época representavam para mim um eco daqueles mestres com os quais começava a identificar-me mantendo algumas afinidades.

Devido a importância que tiveram como referências para estruturar meu apreço e conseqüentemente a prática da minha escultura, gostaria de elencar aqueles mestres contemporâneos que muito me impressionaram.

Do mestre francês Auguste Rodin e seus seguidores, Antoine Bourdelle e Charles Despiau, ou do vigoroso e sereno Aristide Maillol extraí lições para resolver a figuração, principalmente nos nus femininos num jogo quase arquitetônico de trabalhar a luz e a sombra nos volumes .

Também do alemão Wilhelm Lehmbruck, figurativo e clássico, fui extraíndo lições até encontrar o russo Archipenko e o romeno Constantin Brancusi que rompiam o tratamento tradicional propiciando uma renovação da forma, influenciados pelo cubismo e até pelo próprio Picasso .As obras de Brancusi como “Beijo”, “Musa Adormecida” ou “Pássaro no Espaço” são testemunhos de uma extraordinária transformação da escultura contemporânea que perseguia o absoluto imutável do bloco de força contida, onde a superfície cada vez mais despojada e polida detém o sentimento que vibra no interior da matéria, em formas primordiais, antigas e eternas para as artes plásticas.

Outros escultores procurei entender e até influenciaram-me também com suas inovadoras propostas, como os irmãos russos Gavo e Pevsner, que coincidem em suas pesquisas com pintores como Malevitch, considerando o espaço como substância para a obra escultórica e não mais o volume ou a massa. Assim, fios metálicos e retículas possibilitam e criam ritmos espaciais, vibram e refletem a luz codificando ecos e ressonâncias luminosas com notável encanto em diferentes materiais, os quais também propunham um conceito novo.

Dentre os escultores espanhóis devo destacar Pablo Gargallo, assim como Júlio González, que me atraíram principalmente pela utilização dos metais de sucata na elaboração de suas obras. Como exemplo poderia citar “La Monserrat” onde de Júlio González faz uso de uma linguagem audaz e essencial na distribuição rítmica dos planos, batidos e soldados em “sucata”, com uma expressividade e uma nobreza formal até então não alcançada por outros escultores com esses materiais.

Mais recentemente, a escultura de Eduardo Chillida me atraiu pelo vigor e rusticidade que emana de suas formas, fortes e fechadas que entrecruzam-se numa imobilidade rica em tensões internas .

Um outro grupo de escultores também chamou muito a minha atenção; fazia parte desse grupo nada menos que o inglês Henri Moore que renovou a escultura contemporânea. As figuras encostadas dos antigos soberanos maias Chac Mool, e sua interpretação evidenciavam um interesse precoce pela arte de povos considerados “primitivos”.

Outro grupo de escultores integrado por Chadwick, Armitage e o ítalo-inglês Paolozzi também me atraíram, pois trabalhavam os metais, o ferro, o bronze numa perspicaz interpretação ainda com vestígios de caráter figurativo, embora consolidassem verdadeiros aglomerados metálicos de evidente estruturação geométrica .

Ainda chamaram-me a atenção escultores como o suíço Alberto Giacometti, que definha suas figuras até os limites impostos pela própria materialidade; também os italianos Marino Marini e Giacomo Manzú, o primeiro com seus “cavaleiros”, esculturas eqüestres repletas de tensão, o segundo pelo seu modelado vibrante nas figuras femininas ou nas numerosas figuras de “cardeais”; evidência notória da influência do mestre Medardo Rosso .

Foi um momento muito rico e fértil o contato(virtual) com esses mestres pois me encorajaram a procurar novos materiais, técnicas e conceitos . Nesse percurso passei por diversas fases, da utilização de um único material como definitivo para a obra, até chegar a junção de vários que dialogavam entre si durante o processo, alcançando a integração definitiva, percorrendo sistematicamente as diversas possibilidades intermediárias entre essas duas alternativas. Da obra única a obra múltipla em bronze, sempre em pequenas séries, recuperando uma prática freqüente em muitos escultores como o espanhol Miguel Berrocal especialista na prática dos múltiplos, repetidos em séries de maneira quase semi-industrial .

O contato pessoal com o escultor ítalo-uruguaio Felix Bernasconi, no início da década de oitenta, foi providencial para iniciar uma pesquisa mais profunda sobre a fundição do bronze. O incentivo de Bernasconi me levou a desenvolver inúmeras experiências, principalmente com os metais fundidos, cujos vestígios reaparecem claramente em minha obra atual.

Outro escultor que me proporcionou boas lições, foi o uruguaio Enrique Broglia, dono de uma refinada produção de bronzes, fruto de um profundo conhecimento da forma e da técnica da fundição em “cera perdida”. Me aproximei, e muito, de suas obras e conceitos em diversas oportunidades, apesar de não manter um contato direto e pessoal como aconteceu com Bernasconi.

As obras que ora apresento, de alguma maneira, são frutos de toda essa trajetória a que fiz menção, mas devo ainda citar algumas situações que estão diretamente vinculadas a criação das mesmas.

Cito a produção realizada entre 1984 e 1985 expostas publicamente durante minha segunda exposição individual na galeria de arte do SENAC-Bauru. Foi um momento em que estabeleci um encontro singelo, mas muito íntimo com a matéria imprimindo minhas mãos na terra, materializando meus gestos no bronze fundido (ver peça nº13), como se congelasse aquele momento, meus gestos e minha consciência em metal incandescente, transformando aquilo em algo virtualmente permanente. Foi como se a magia do ritual do bronze pudesse outorgar perenidade. O fascínio que tive na relação com a matéria nesses trabalhos me aproximaram daqueles homens primitivos que imprimiram suas mãos nas cavernas, como se suas mãos pudessem capturar a vida, a natureza, o universo, pois essas obras constituem para mim uma tomada de consciência de minha própria existência, onde a obra realizada é um verdadeiro gesto autográfico. Sem dúvida, uma das características fundamentais do que faço.

Outro momento significativo como antecedente direto das esculturas que apresento se deu em 1988 quando da minha terceira exposição individual na Galeria “Graffite”, até porque, duas peças, a nº 11 e a nº 12 fizeram parte dessa fase. É notório na composição e no formato dessas

peças as influências não menos importantes do *design*, afinal a minha formação acadêmica de graduação foi nessa área.

Não posso deixar de citar a enorme contribuição que recebi quando realizei como bolsista da OEA, o curso de "Desenho Artesanal", em 1995. Ter me aproximado, na referida ocasião, de artistas, artesãos e principalmente de alguns *maestros* como o mexicano Omar Arroyo e os equatorianos Hector Carrasco e Vinicio Tixi, me proporcionou uma experiência profíqua.

Realizei, nesses anos todos, inúmeros trabalhos. Parti de materiais diversos que possibilitaram um aprendizado diversificado e pessoal. Minhas realizações sempre buscaram recuperar um pouco de cada mestre, idéias, formas, técnicas e materiais, mantendo-me sempre consciente de que esse percurso não passava de um estágio preparatório. Estou convicto de poder identificar-me nesse percurso, afinal os resultados não foram nada mais do que uma procura íntima, uma busca pessoal de dominar a técnica e situar conceitos para preparar minha expressão. Aquela que me represente, com meus sinais, minhas marcas e meus signos superando a minha impermanência.

No início da década de noventa, perante uma banca, um dos professores, após ter analisado o meu portfólio contendo imagens dos meus trabalhos, observou que tinha lhe chamado à atenção identificar naquelas imagens um percurso evolutivo e sintético de boa parte da história recente da escultura. Foi como se ele tivesse percebido esse meu percurso, de trilhar vários caminhos à procura de um próprio. Esse professor era Paulo Laurentis, na banca de admissão para cursar o mestrado.

O início do mestrado representou o começo de uma nova fase. Senti naquele momento que muita coisa iria mudar, principalmente na forma de sentir e pensar. Me provocou um salto, uma nova consciência, não mais proveniente do domínio exclusivo da razão. Os conhecimentos com os quais tomei contato sensibilizaram-me ao ponto de renovar e reorganizar minhas idéias, até realinhar sensações e pensamentos que, mesmo não sendo de todo estranhos, modificaram minha visão de mundo.

Naquele instante iniciou-se um percurso lento e gradual do conhecimento, a partir das disciplinas que cursei, especialmente aquelas que abordavam as instâncias e estruturas fundamentais da criação e do fazer das obras, permitindo-me apreciar e até situar a leitura de muitas, perseguindo nelas uma *realidade última*. Esse momento foi o ponto de “ruptura e transformação” que eu precisava. O contato com meu orientador foi indispensável e fundamental.

Tive, como efeito colateral, um decréscimo considerável no meu próprio fazer, o que quase provocou minha imobilidade, como se o reconhecimento desse novo instrumental fornecido pelo curso introduzisse uma responsabilidade tal, que paralisava-me o fazer. Sobre estes efeitos um dos meus mestres, o escultor vasco-uruguaio Eduardo Larrarte, já tinha me alertado muitos anos antes. Não se tratava de dificuldade material relativa a custos ou técnicas disponíveis, pois isto nunca me amedrontou e muito menos me fizeram desistir; também, não foi o desinteresse. Acima destas coisas, no meu entender, houve a necessidade de amadurecer, de repensar a prática, de preparar-me melhor para seguir adiante. Os discursos estéticos utilizados até esse momento não mais se justificavam, pois pareciam fragmentos dos “ismos” da modernidade.

Nesse momento, vislumbrei o todo. Não só o passado ou o presente dariam a pauta; renunciava-se uma nova visão do todo, vislumbrando o futuro. Um futuro onde, espero, conviverá com respeito toda a produção de qualidade do homem; onde percorreremos e reconheceremos a produção material do homem de maneira sincrônica, indo até a origem da humanidade e além dela. A produção artística ficará “disponível” e será revisitada, dos tradicionais períodos da arte no ocidente até os confins da arte do oriente. Por fim, a produção material de todas as culturas em todos os tempos poderá ser abordada de uma nova forma e teremos a possibilidade de reencontrar-nos plenamente, pois o que nos une é muito mais do que termos começado a andar eretos .

CRIAÇÃO DA CRIAÇÃO I

"Minhas flechas são as flechas dos meus antepassados "

A **Vida** do *Homem flui* .

E este Homem traduz a sua **Vida** na sua **Cultura** ,

que por sua vez manifesta-se plenamente através da **Linguagem**
e da **Arte**.

Como já disse um grande Poeta da Língua Portuguesa :

" **Navegar é preciso** ,

viver não é preciso



Navegar para mim é construir a nossa **Cultura**
a **Cultura**, nada mais
do que uma manifestação de nossa **Vida** .
Um relacionamento entre nós e a **Natureza**.

Mas não é isto o que ocorre entre nós no Ocidente onde esta
relação acabou configurando-se numa relação incompleta , eu
diria até falsa , onde a **Natureza** é encoberta pela **Natureza**
Humana como acontece durante um eclipse .

Esse **relacionamento limitado** , reduziu-se a uma relação entre
nós e a **Natureza Humana** . E isto , a meu ver , é o que **gera o**
equivoco que confirma a **falsidade** a qual me refiro.

A Natureza então é
pauta , rótulo e fórmula da **Cultura**
Cultura que denomino , aqui

Universo Simbólico ←

Um **Universo** que os **homens** estabelecem e seguem ou tentam seguir **fiéis** suas normas, leis e códigos, dogmas para a maioria, sempre de maneira imperativa.

Mas **quando** me aprofundo e **mergulho** fica clara a “realidade última”
 minha pauta : a **intuição**
 meu alerta : meus **sentidos**
 construo meu **pensamento**
 verifico que **somos** pressionados por sistemas
 sistemas menores , **sistemas** do homem.
Sistemas que se afastaram durante muito tempo da **Natureza** .

Pelo menos é o que tenho verificado quando vejo a história recente da humanidade .

Estou convicto de que toda a Natureza Humana se originou de um relacionamento vital com a **Natureza Mãe** ;
 uma **Natureza Maior** ,
 que o Homem tentou aprisionar e dominar
 e que denomina simbolicamente de
Universo. ←—————

Um **Universo** do qual somos apenas meras **partículas** .
 apenas paradigmas lutando para entender o **Todo** .
 Alguns, pretensiosos e até arrogantes.

Mas **apenas** paradigmas.

Navegar para mim também é preciso e entendo que , para isto ser possível, tenho que construir a minha **embarcação**

É justamente isso que significa para mim construir uma **Cultura** .

nossa Cultura não é nada mais nada menos do que a **Tradução** da **nossa Vida** e o nosso maior instrumento sempre será **nossa Intuição** e **nossa Sensibilidade** e é justamente nisto que acredito, com emoção, é claro .

A tradução é um processo fundamental na construção de nossa Cultura

Tenho claro a importância da tradução, mas também sei da importância e da significação que provém da qualidade dessa tradução.

É na **sensação** de(da) **qualidade** da(de) **tradução** onde radica o sentido da **própria vida**, em definitiva, de **nossa vida**.

O Homem Traduz sua Vida

e o faz com sua Linguagem ou com sua Arte .

Não tenho a intenção no momento de discutir porque essas manifestações não são a mesma coisa entre nós .

Mas sei que quando o Homem atinge a **Totalidade**, sua Cultura flui como sua própria Vida .

Nós, ocidentais, fomos distraídos em algum momento pela Materialidade e acabamos distanciados dessa comunhão :



VIDA =CULTURA / LINGUAGEM / ARTE= NATUREZA



CONCLUSÃO

Embora singelo, a realização deste trabalho me permitiu organizar e delimitar alguns dos principais conceitos e pensamentos que estruturam a minha prática escultórica; advindo particularmente de minha experiência efetiva como artista e como arte-educador. A maioria destes conhecimentos faziam parte, até bem pouco tempo, de um contexto informal; mais precisamente me refiro ao período anterior ao início do curso de pós-graduação. A partir do momento em que iniciei este curso estabeleci uma nova fase no processo de estudo, prática efetiva, registro e reflexão sobre a expressão tridimensional.

Constitui-se, portanto, numa tentativa de organização formal de conhecimentos visando a contextualização acadêmica. A disposição dos conhecimentos de **expressão tridimensional** serviram não só para pôr a prova estes princípios, mas sobre tudo debatê-los, discutí-los e amadurecê-los, no âmbito do intercâmbio e da prática do ensino com alunos, professores, artistas, enfim, colegas das artes plásticas e da educação. Nada mais profícuo e interessante .

Nem tudo foi dito ou feito. Tais assuntos não foram esgotados, mesmo porque minha intenção não foi a de cobrir todas as questões relativas a escultura, elaborando um corpo teórico e formal conclusivo dessa prática artística.

Entendo que o projeto não se encerra neste momento, ao contrário, tenho a sensação de estar dando os primeiros passos no caminho árduo da criação artística, que como em toda arte a recompensa maior nos vêm pela emoção e o prazer de provar seus fazeres e sentir que o fim é um novo começo .

A continuidade virá decorrente do prosseguimento desta prática artística, afinal não me permito sequer imaginar que deixarei de realizar minhas esculturas .

A arte me aproxima da formação integral de minha individualidade e representa muito mais do que uma simples atividade; o que me estimula a sua valorização, divulgação e principalmente a seu desenvolvimento prático junto a comunidade .

Estamos num mundo que muda aceleradamente, repleto de tensões e incertezas; por momentos, enigmático, por outro, ameaçador e isto me impele a procurar com urgência novas referências ou até criá-las na perspectiva de construir uma identidade humana, sensível, livre e criativa que me permita orientar e transformar para melhor o nosso meio. A arte e sua poética são uma das dimensões da investigação humana, que nos permitem descobrir e revelar fatos tão positivos como os habituais na exploração científica.



Ateliê - Foto 29.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **Teoria de Estética** . São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____ **El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Dias** , Buenos Aires , Nueva Visión), 1973.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual** . São Paulo, Pioneira e Edusp, 1980.
- _____ **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- _____ **La forma Visual de la Arquitectura**, Barcelona, Gustavo Gili, 1978
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- BENSE, Max. **Pequena Estética**, São Paulo, Editora Perspectiva, 1975. Col. Debates, 2ªed.
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte** . Lisboa, Ed. Presença, 1986.
- CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física** . São Paulo, Cultrix, 1983.
- CELLINI, Benvenuto . **Tratados de la Orfebreria y la Escultura**, Buenos Aires, Schapire, 1949.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de Simbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1995. 8º Ed.
- CHIPP, Hershel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CLÉRO, Claude. **As Atividades Plásticas na escola e no lazer**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- DONDIS, D.A. **La Sintaxis de la Imagen**. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- ECHEVERRIA, José M. **Coleccionismo de la Escultura Antigua**. León, Editorial Everest, 1979.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta** . São Paulo, Perspectiva, 1988.
- EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. São Paulo, Ática, 1990.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio . **A Estratégia dos Signos** . São Paulo, Perspectiva, 1986. 2ªEd.
- _____ **Leitura sem Palabras**. São Paulo, Ática, 1986. série Principios.

- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio . **Ver a Cidade**. São Paulo, Nobel, 1988.
- FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Lisboa, Edições 70, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo, Perspectiva / EDUSP, 1973.
- _____. **Sociologia del arte** , Buenos Aires, EMECE, 1972.
- GALCERAN, Monica M. **Sobre a Problemática do Espaço e da Espacialidade nas Artes Plásticas**, Rio de Janeiro / Brasília, Cultura-INL, 1981.
- GIROLLA, Claudio . **"Contemporaneidade da Escultura"** . In: Cadernos Rioarte , Rio de Janeiro S/D, p.64
- HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen** . São Paulo, Pensamento, 14º Ed., 1995.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha Plano** . Lisboa, Edições 70, 1989.
- KNELLER, George. **Arte e Ciencia da Criatividade**. São Paulo, Ibrasa, 1973.
- KNOP , Naum . **"La fundición en Bronce "** . In: Pueblos, Hombres y Formas en el Arte. Buenos Aires , Centro Editor de América Latina , 1976.
- LAND, G & JARMAN, B. **Ponto de Ruptura e Transformação**. São Paulo, Cultrix, 1994.
- LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas, Ed. UNICAMP, 1991.
- LIMA, Mesquitela. **Antropologia do Simbólico**, Lisboa, Ed. Presença, 1983.
- MACCHI, Aurelio . **"El Modelado y el Moldeado "**.in Pueblos, Hombres y Formas en el Arte. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.
- MALO, Claudio et. al. **Diseño y Artesanias** . Cuenca, CIDAP/ OEA, 1990.
- MIDGLEY, Barry. et. al. **Guia Completo de Escultura, Modelado y Ceramica**. Madrid, Hermann Blume, 1982.
- MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**, São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- _____. **Design e Comunicação Visual** . São Paulo, Martins Fontes.
- NORMAND, Henry. **Os Mestres do Tao** . São Paulo, Pensamento, 1993. 9º Ed.

- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo, Cortez, 1991.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**, Rio de Janeiro, Vozes, 1977.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas de Estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1989. 2ª Ed.,
- PÀZ, Octavio. **"El uso y la contemplación."** In: Inmediaciones, Cambridge, diciembre, 1973.
- PEDROSA, Mario. **Arte/Forma e Personalidade**. São Paulo, Kairos, 1979.
- PEIRCE, Charles S. . **Semiótica e Filosofia** . São Paulo, Cultix, 1975.
- PIGNATARI, Decio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- PIGNATARI, Decio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo, Perspectiva, 1970. 4ª Ed.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- READ, Herbert. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1981. 2ª Ed.
- _____. **Modern Sculpture**. London, Thames & Hudson, 1986.
- RIBON, Michel. **A Arte e a Natureza** . Campinas, Papirus, 1991.
- RUELLE, David. **Acaso e Caos** . São Paulo, Editora Unesp, 1993. 2ª Ed.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- _____. **"Por uma classificação da linguagem visual"**. In: Fase: Revista de Comunicação e Semiótica 1.Vol. 2. São Paulo, EDUC, 1989.
- SEVERINO, Antonio J.. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo, Cortez, 1986. 14ª Ed.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo, Martins Fontes , 1989.
- ZANINI, Walter, **Tendências da escultura moderna**. São Paulo, Cultrix, 1971.
- ZINGALES, Mario. **A organização da criatividade**. São Paulo, EPU / EDUSP, 1978