

VAZIAS CAPTURAS: Um olhar através da tridimensionalidade

Marco Aurélio Alcântara Damasceno *

149

CADEFINOS DO MAV - EBA - UFBA

Este texto é um resumo da minha dissertação do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, que foi apresentada e aprovada pela banca examinadora em dezembro do ano de 2003.

A necessidade de realizar uma pesquisa teórico-prática nasceu da possibilidade de desenvolver uma poética com os materiais descartados. Dentre estes, elegi o **plástico** como o principal material construtivo. Foi no plástico, esse polímero que possui qualidades funcionais de modelar e resistir às intempéries do tempo, propiciando a industrialização de vários tipos de objetos, que se encontrou a solução para a produção e a circulação acelerada de produtos na **sociedade de consumo**. O plástico caracteriza-se pela sua resistência à decomposição natural (leva 450 anos para ser decomposto), e, por isso, é um material que **polui o meio ambiente**, o que o torna um problema. Portanto, por conter o plástico, em suas origens, duas vertentes (solução e problema), ele suscitou o meu interesse como **matéria-prima**. E assim me apropriei das vasilhas e tampinhas de plástico, além de outros **materiais descartados**, classificados como lixo: latinhas de alumínio, arames, vergalhões e pedaços de madeira, que passaram a ser utilizados na ação que constituiu a primeira fase da pesquisa.

No início desse processo, comecei a utilizar o **lixo descartado** para a criação e elaboração de objetos lúdicos e esculturas, tendo como objetivo produzir os trabalhos artísticos sem descaracterizar as formas dos materiais, pois, como disse Edward de Bono:

"[...] se deve considerar as coisas não apenas naquilo que são, mas também no que poderiam ser. Em geral uma mesma coisa pode ser examinada sob muitos aspectos, e às vezes os pontos de vista menos óbvios vêm a revelar-se os mais úteis. Vale sempre a pena, quando se compreende uma coisa naquilo que ela é, aprofundar o seu exame para ver o que poderia ser." (BONO apud MUNARI, 1981, p. 322)

Para aprofundar a investigação no universo dos materiais, não apenas assimilei técnicas de encaixe, recortes, perfurações, amarrações e fusões com o fogo, como também me inspirei no pensamento de teóricos, como Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Michael Archer, William Tucker e outros, que foram citados no percurso da dissertação. As obras de artistas como Pablo Picasso, Wladimir Tatlin, Marcel Duchamp e Arthur Bispo do Rosário foram utilizadas como referenciais e participaram do diálogo de aproximação e distanciamento durante o processo de investigação construtiva da produção escultórica que se realizou.

Foi nesse contexto de cruzamentos e interdisciplinaridade entre prática e teoria que essa investigação se materializou no plano real, em que teve como principal ferramenta a poética dos **materiais** retirados do **lixo**.

Os fatores que denotaram, no desenvolvimento da dissertação, caracteres inovadores que são inerentes aos avanços técnicos científicos, foram: a utilização dos materiais descartados; a criação de novas ferramentas; a utilização de novas técnicas e o uso do fogo como material e matéria. Essas inovações tornaram possíveis as operações de transformar o **lixo** em **matéria prima** para a construção das esculturas.

No meu percurso como artista, o primeiro trabalho construído com materiais descartados foi o "Martelo de Deus". Trata-se de uma escultura constituída de vários pedaços de madeira descartados e que antes fizeram parte do antigo teto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estes, juntamente com pedaços de cadeiras inutilizadas da escola, passaram a integrar a forma de um martelo gigante [Fig. 1], cujas partes foram aglomeradas com o uso de pregos. Um dado importante: na apresentação desse trabalho, que só foi percebido algum tempo após sua realização, quando já havia um certo distanciamento, percebeu-se a semelhança e sua relação direta com um objeto de uso cotidiano, fato que o aproxima da obra do artista Claes Oldenburg (1929), que construiu e expôs, na década de 60, esculturas as quais tinham como referência objetos do cotidiano e que se pareciam "demais com as coisas das quais derivavam" (TILLIM apud ARCHER, 2001, p. 14). Outro item de aproximação entre as esculturas de Oldenburg e o "Martelo de Deus" está no fato "de que o par de calças azuis incluído na mesma mostra teria uma proporção gigantesca percebendo-se, portanto mais uma semelhança com o meu trabalho.

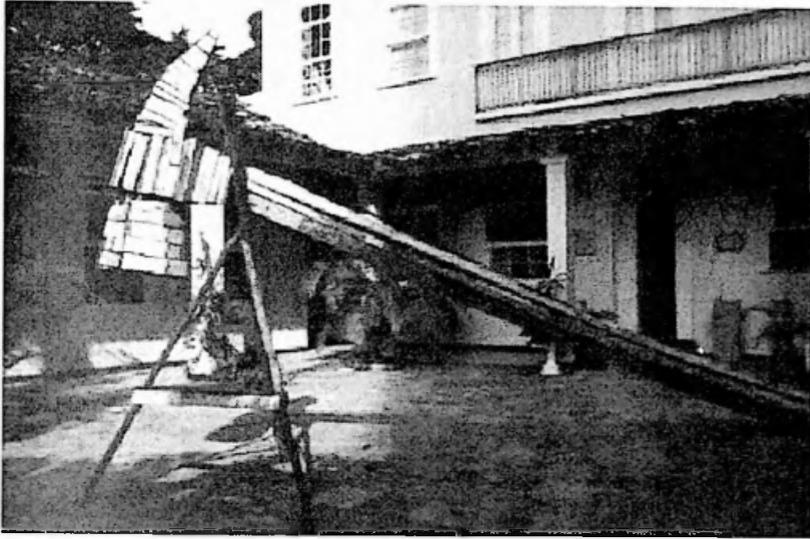


Figura 1 - "O MARTELO DE DEUS" (1993)

No "Martelo de Deus", destacaram-se as dimensões (250 cm x 550 cm x 60 cm); e os materiais, por terem adquirido uma nova significação com o reaproveitamento, já que deixaram de ser restos de um teto, jogados num canto e não passaram a compor um martelo de origem industrial. Foi importante, também, na instauração do trabalho, o fato de este ter sido exposto em um lugar que possibilitou o contato direto do espectador com a obra, já que, para transitar na galeria, o público, obrigatoriamente, tinha que passar de lado ou por baixo da escultura, pois esta estava localizada em uma área de acesso para a entrada e a saída da escola.

Após a construção do "Martelo de Deus", comecei a tomar consciência de que minha produção plástica visual estava voltada para um embate, um desafio estabelecido no contato direto com os materiais descartados. Então, uma questão se colocou: como construir objetos tridimensionais com esses materiais, apropriando-me de suas formas e expressões sem descaracterizá-los? Partindo desse problema, foram germinando outras idéias, que convergiram para experimentações, usando como matéria-prima refugos de plástico.

O início dessa produção deu-se com a coleta e a seleção de refugos de diferentes tamanhos, formas e cores. A partir da manipulação, foram estabelecidos critérios para a escolha dos materiais, baseados nas suas qualidades inerentes: maleabilidade, opacidade, transparência, durabilidade e resistência ao tempo. Essas qualidades do plástico levaram-me a elegê-lo como um dos principais materiais a serem utilizados no trabalho. Após tais procedimentos, fui elaborando formas em que o desenho de cada vasilha

plástica era aproveitado na composição tridimensional, na qual várias partes (diversos tipos de tampinhas e vasilhas plásticas) formavam um todo.

A princípio, a idéia foi construir esculturas compostas de vasilhas plásticas, buscando a organização desses materiais para gerar uma forma cuja composição e cuja fixação seriam realizadas com perfurações e encaixes feitos de arame e de tiras de madeira, utilizados como sustentação. Ao mesmo tempo em que as tiras de madeira e os arames tinham a função de juntar e fixar um objeto ao outro, também criavam um ponto de apoio e de equilíbrio entre os mesmos, constituindo um esqueleto e um corpo no momento em que as vasilhas eram perfuradas pelos arames e pelas tiras de madeira. Com esses procedimentos, as vasilhas foram dispostas umas ao lado e sobre as outras, unidas pelas suas bases superiores, inferiores e pelo centro, gerando pontos de apoio entre elas e possibilitando, assim, a realização de esculturas e objetos.

Na constituição dessas esculturas, predominaram, de forma aparente, as cores fortes das vasilhas pelas suas derivações sintéticas e industriais. Quanto à veracidade da força das cores do plástico e do seu valor como material natural, Roland Barthes adverte, descrevendo sobre a impotência do plástico para atingir o mesmo triunfo de materiais naturais:

Mas aquilo que mais o trai [o plástico] é o som que produz, simultaneamente oco e plano. O ruído que produz derrota-o, assim como as suas cores, pois parece poder fixar apenas as mais químicas: do amarelo, do vermelho e do verde só conserva o estado agressivo, utilizando-as somente como um nome, capaz de ostentar apenas conceitos de cores. (BARTHES, 2001, p. 112)

O plástico surgiu como uma solução, com a industrialização de produtos, passando a substituir outras matérias, que têm suas origens na natureza; mas, como adverte “Barthes”, as características que o plástico possui como material sintético – representadas pelo “som oco e plano” que produz e pela sua impossibilidade de atingir cores fortes e originais – colocam-no em desvantagem em relação aos materiais naturais. O plástico com suas qualidades inerentes passou a ser uma solução no universo dos materiais industrializados para o consumo. Mas será que o plástico não se tornou um problema para a sociedade contemporânea? Considerando tal questão, uma hipótese foi levantada durante a minha investigação plástica visual usando esse material. As embalagens plásticas utilizadas na produção de esculturas podem despertar o espectador para o “vazio” que nos habita em decorrência do acelerado consumismo na sociedade capitalista.

Assim, buscando atribuir um valor de cores fortes às vasilhas, investi na construção de esculturas, usando as vasilhas de cores, numa oposição

às vasilhas transparentes, que deixavam aparecer os arames e as tiras de madeira situados na sua parte interna. Partindo das combinações de cores fortes e da oposição de qualidades – de um lado, a transparência e do outro, a opacidade das vasilhas – fui experimentando os materiais e ampliando os recursos técnicos para a execução e a resolução das figuras. Das garrafas plásticas foram aproveitadas as formas, de acordo com seus tamanhos e proporções, passando estas a compor, numa bricolagem, novas formas de escultura (“Adão na Idade do Plástico”) [fig. 2].

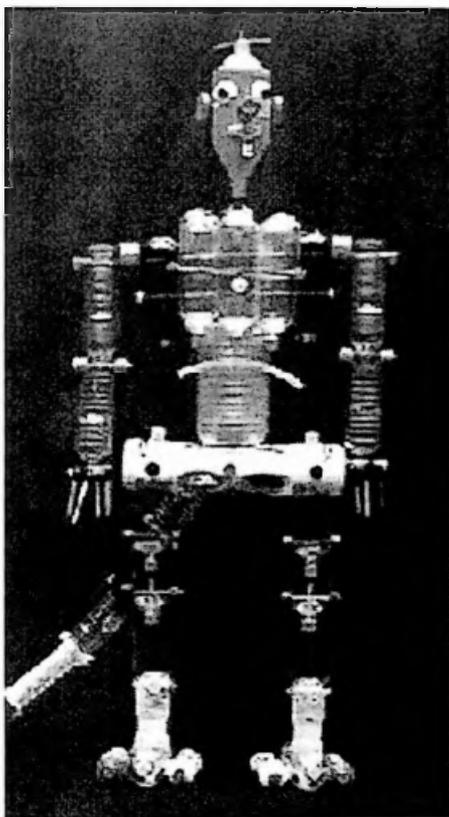


Figura 2 “ADÃO NA IDADE DO PLÁSTICO” (1993)

Com a apropriação das garrafas plásticas e seu uso na construção das esculturas, ocorreram mudanças que foram alterando os resultados e direcionando o processo construtivo do trabalho para outros caminhos. Nesse estágio da pesquisa, estavam presentes indicativos de uma passagem, como uma porta que se abre tornando fatível vislumbrar outras possibilidades para a instauração do trabalho. Assim, a partir desse momento, aconteceram modificações que inovaram os procedimentos técnicos e operativos para a construção das esculturas.

Após várias incursões realizando esse procedimento, cheguei à conclusão de que não mais satisfazia aproveitar essas formas e passei a (des)construir recipientes plásticos na intenção de suscitar outras possibilidades. Dentre os vários tipos de recipientes plásticos que tinha em mãos, destacaram-se os que possuíam a qualidade da transparência, passando esta a ser um dos principais elementos da pesquisa. Nessa fase do trabalho, a transparência estava representada por um revestimento de fitas de plástico, que recobria estruturas de arame, capaz de envolver e deixar ver não só o vazio interno da forma, mas, também, o espaço que a circundava (figuras 3 e 4). Além disso, esses materiais deixavam transparecer, com sua plasticidade, que no consumo há um abandono, um descaso, um não olhar para o outro.

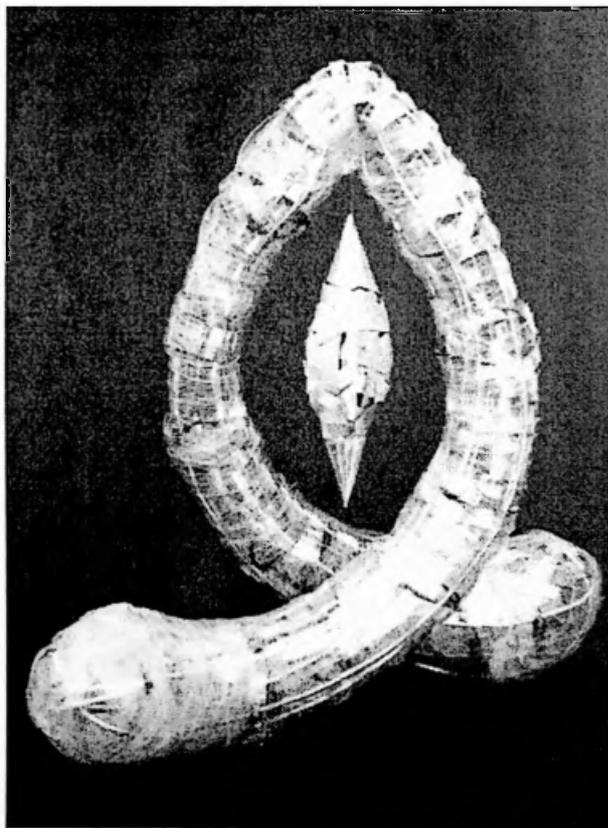


Figura 3 - TRANS/APARÊNCIAS"
(2002)

A transparência como qualidade material que torna visível o que está do outro lado passou a ser explorada com uma intensidade obsessiva. Os objetos revestidos com plástico transparente mostram seus desenhos tridimensionais, internos e externos; são formas através das quais o olhar transpassa e elas se revelam em suas estruturas de arame, que foram

recobertas, “mumificadas”, com fitas de plástico transparente. Estas, em algum momento da História, já foram garrafas plásticas que, depois de usadas e descartadas, evidenciam rastros, vestígios e expressões da passagem do homem pela sociedade de consumo.



Figura 4 - Detalhe

Quando parti para a seleção e a classificação desses materiais, distinguindo-os entre os outros pela sua qualidade de transparência, e decidi que só eles poderiam fazer parte de tal produção, estava, mais uma vez, denotando a inutilidade de diversos materiais. Ao usar só os transparentes, valorizei uma clareza, uma limpidez que não caracterizavam os outros materiais, aqueles que foram descartados. No ato de retirar os materiais transparentes do ciclo de uso e descarte, usando-os para compor uma “pele” ou o revestimento das estruturas de arame, assemelhando-as a formas orgânicas, ficou descaracterizada, também, a sua existência como produto da sociedade de consumo, chegando a transformar-se em outros objetos, já que essas novas formas poderiam ter sido constituídas não só por garrafas de plástico transparente, mas por qualquer outro plástico transparente. Diante dessa constatação, as estruturas de arame não necessitariam mais ser revestidas com materiais que tivessem como especificidade o abandono e o desuso.

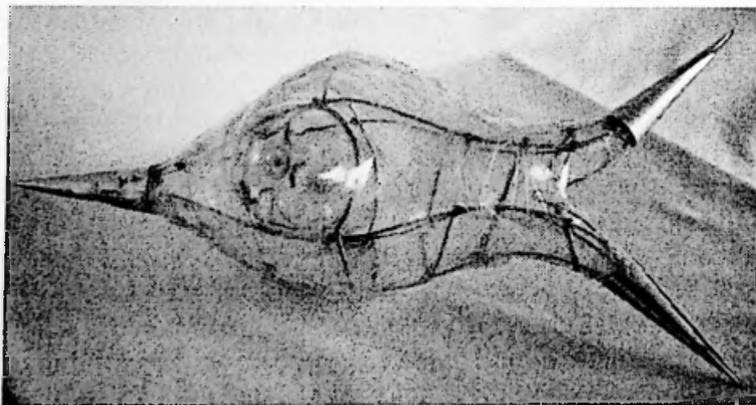
Aproximação e distanciamento no desenvolvimento da pesquisa

A distância (die Ferne) é a forma espaço-temporal do sentir. Nessa proposição, a palavra "distância" deve ser compreendida como designando a polaridade do "próximo" e do "afastado" da mesma maneira que a palavra "um dia" compreende o dia e a noite. [...] Com efeito, é impossível falar da distância e do futuro sem se referir simultaneamente à proximidade e ao presente. [...] A distância é assim claramente a forma espaço-temporal do sentir. Na experiência sensorial, o tempo e o espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenomênica. Assim, a distância não é simplesmente a forma espaço-temporal do sentir, é igualmente a forma espaço-temporal do movimento vivo. É somente por estar orientado para o mundo e por tender no desejo para o que não possui, e além disso por modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim. É por poder me aproximar de alguma coisa que não posso fazer a experiência da proximidade e do afastamento. A terceira dimensão, a profundidade espacial, não é portanto um puro fenômeno ótico. O sujeito que vê é um ser dotado de movimento, e é somente a um tal sujeito que o espaço se revela na articulação de regiões de distanciedade (Abstaendigkeit). (STRAUS apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 162)

156

ANO 1 - NÚMERO 1 - 2004

Fazendo um cruzamento dessa citação com o processo de pesquisa em questão, concluí que os procedimentos de construção das esculturas passaram a me distanciar do objetivo referencial da investigação, que era apresentar o vazio, utilizando a transparência dos plásticos descartados PET (Polietileno Tereftalato). Mas essa distância contém em si uma dualidade; ao mesmo tempo em que me ocorreu esse distanciamento, vieram à tona inquietações e questionamentos que, mais uma vez, me aproximaram do objetivo referencial da pesquisa, gerando esse fato a seguinte questão com relação aos materiais: como operar conceitos de transparência utilizando vasilhas plásticas opacas?



Objeto, exposição trans/aparência, Galeria da Aliança Francesa da Bahia

Atento para esta questão, dei continuidade à investigação, e, a partir desse momento, os procedimentos operativos com os materiais tomaram outro rumo. Em vez de usar materiais transparentes para evidenciar a qualidade de transparência, passei a realizar operações com vasilhas plásticas de qualidade opaca, para conseguir atingir a qualidade de transparência, tanto no sentido material, quanto no sentido subjetivo, iniciando com esse processo a procura de uma resposta para a questão ora referida, sabendo que esta envolve os materiais e que só poderia ser solucionada no contexto da manipulação destes.

Dessa forma, a distância serviu como instrumento de reaproximação. Retomando as experimentações com os materiais, cheguei à conclusão de que, para se trabalhar com um princípio (no caso, a transparência), seria importante e imprescindível trabalhar também com o princípio oposto, ou seja, usei nas experimentações anteriores a qualidade de transparência, mas, a partir desse momento, passei a experimentar a qualidade de opacidade e aboli os materiais transparentes. Daí em diante, esta pesquisa ganhou outra dimensão; o trabalho passou a me indicar que, para tornar visível a transparência que gera o vazio, não há necessidade de usar objetivamente a transparência dos materiais transparentes, bastando utilizá-la como um conceito subjetivo, trabalhando com a opacidade, que é o seu oposto complementar.

Se, por um lado, o plástico transparente apresentou o vazio contido na escultura; por outro, com sua limpeza asséptica, escondeu o vazio do abandono, do consumo e do desuso das vasilhas descartadas. Sendo assim, qualquer plástico poderia substituir o plástico descartado, criando um distanciamento desses materiais. Atento a essa questão, concluí que existe a dualidade como “qualidade do que é dual ou duplo em natureza, substância ou princípio” (HOUAIS, 2002, p. 1.087), aproximando-me dos materiais. Ou seja, a **transparência** poderia ser objetiva (matéria), tornando visível o **vazio** na estrutura de arame, como também poderia ser subjetiva, tornando aparente o vazio das vasilhas descartadas.

Lancei mão dessa hipótese para apresentar o vazio dos descartáveis através da transparência subjetiva. Visando alcançar esse intento, me utilizei do conceito de dualidade, buscando a transparência subjetiva; não me interessava mais a transparência objetiva do plástico das vasilhas transparentes, mas sim o seu oposto complementar, presente nas vasilhas opacas. Diante desse fato, surgiu outra questão: como operar conceitos de transparência através de plásticos opacos?

Tendo arame, plástico e fogo como principais materiais, realizei experimentações em que mantive a estrutura tridimensional; desconstruí as vasilhas opacas em forma de plano e utilizei o fogo como material aglutinador, agindo na fusão dos plásticos sobre o esqueleto de arame. O resultado foi um corpo tridimensional constituído de um esqueleto de arame, um revestimento de plástico opaco e rastros do fogo integrando-os.

O esqueleto de arame passou a ser construído de vergalhões de **ferro**, e, por ter adquirido a dupla função de constituir e ser constituído, foi denominado de **base constituinte**, esta, por ser corpo matéria e abraçar o espaço, instaurou o **vazio "corpus" matéria**; o **plástico**, por ter formado uma pele opaca, que, sobre o esqueleto, deixou transparecer os arames e se integrou-se a eles, passou a ser denominado de **pele sintética e estética**; e o **fogo**, por sua ação de fundir e aglutinar, deixando rastros da sua passagem, passou a ser denominado de **fogo material**. Esses elementos integrados entre si evidenciaram, na sua transformação, a poética dos materiais e apresentaram a transparência do vazio nos plásticos opacos, que constituem a pele sintética e estética do corpo tridimensional (a escultura).

A **transparência** foi revelada na opacidade dos plásticos, a **base constituinte** evidenciou a instauração do **vazio corpus matéria** e o fogo revelou-se como material, quando juntou, aglutinou, provocando a formação da **pele sintética e estética**.

A instauração da escultura passou por mutações resultantes da dialética dos materiais (plástico, ferro e fogo), que foram transformados em elementos integrados e indissociáveis. O uso desses materiais contribuiu para aprofundar o meu olhar sobre o paradigma da mudança e a utilização de novos materiais no universo da Arte Contemporânea.

Perseguindo obstinadamente as questões que se tornaram visíveis e envolvido na ação com os materiais, cheguei à definição do projeto da exposição.

Após as experimentações anteriormente citadas, realizadas no percurso desta investigação, de construção dos trabalhos passou por desdobramentos que possibilitaram o amadurecimento do meu diálogo com os materiais, começando, assim, um novo embate para a criação e a execução das esculturas que fazem parte da conclusão da pesquisa. Durante esse processo, em que vários esboços foram realizados até chegar a uma definição das formas, tive como objetivo atingir uma maior simplicidade nos desenhos das esculturas.

Na criação e execução do projeto da exposição, as formas geradas com base nos esboços se assemelhavam a arcabouços côncavos, a colunas semicurvas ou a formas orgânicas representadas no papel. Nesse processo, a repetição foi uma constante para se chegar aos resultados idealizados nos esboços. Finalizados os esboços, associei as formas das esculturas representadas no papel às formas de armadilhas. Com essa operação, os desenhos do projeto que apresentavam características as quais se aproximaram daquelas de **armadilhas** se afirmaram como projeto visual final, logo denominado de "Vazias capturas", sendo este o início para construção das esculturas que nesta dissertação apresento como resultado: "Arapuca", "Munzuá" e "Carcaças/Carapaças" [Figuras 5, 6 e 7]

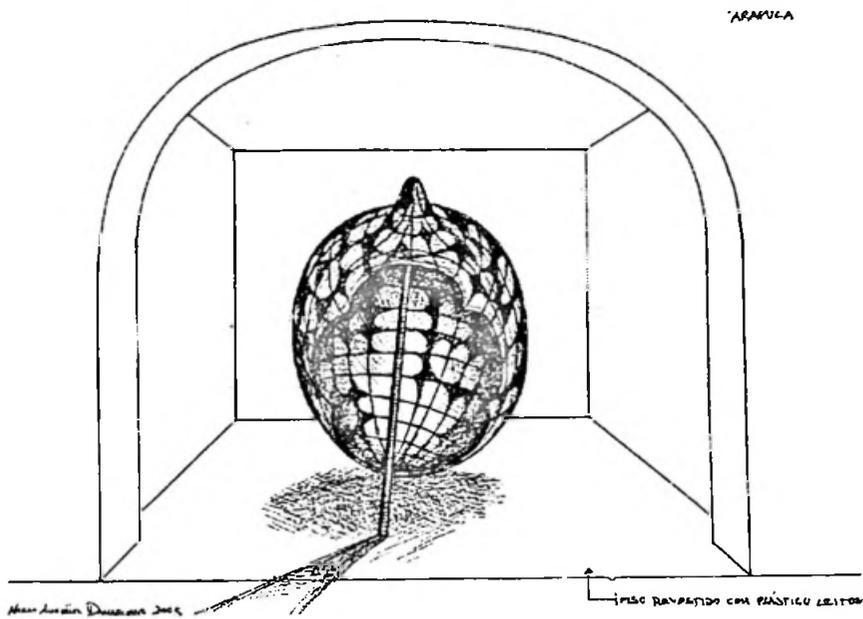


Figura 05

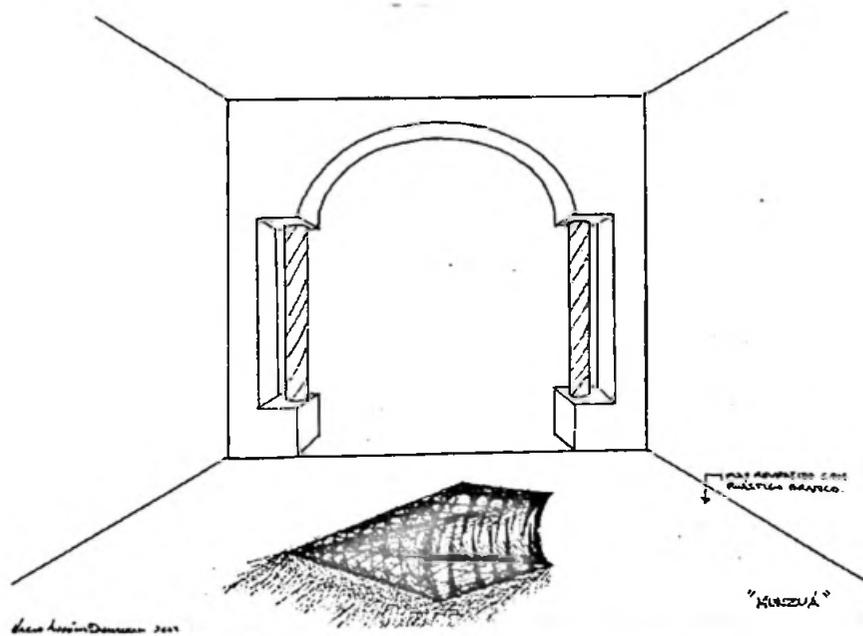


Figura 06

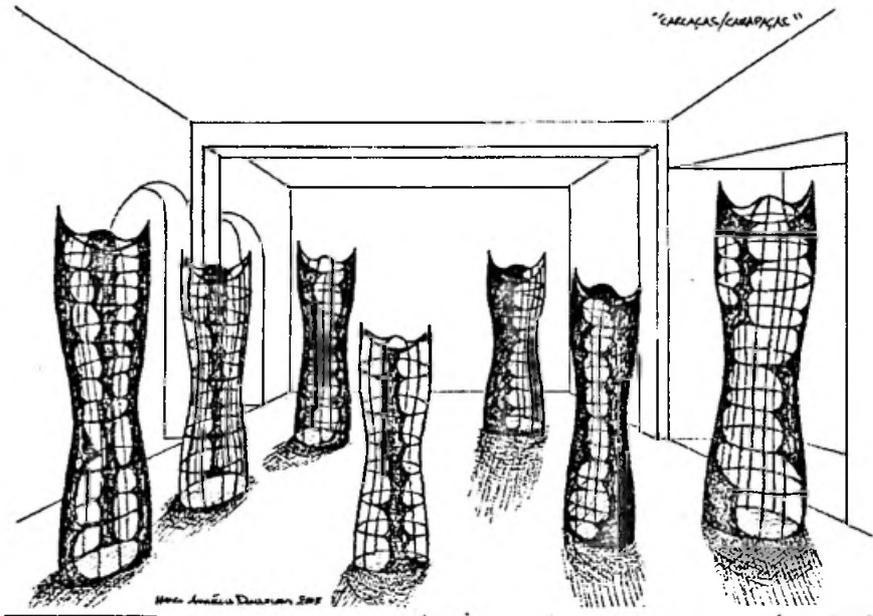


Figura 07

Figuras 05,06 e 07 - "Desenhos para a instalação das Vazias Capturas"

Vazias Capturas: a instalação

Conceitualmente, uma instalação na Arte Contemporânea segundo a concepção do historiador é:

"Reunião de objetos (que podem ser quadros, objetos quaisquer ou simples signos) em uma relação sintática definida, propondo uma tese, ilustrando ou materializando uma idéia. Normalmente, a instalação é vinculada indissoluvelmente ao seu espaço e, portanto, intransferível e não comercial." (BAITELO apud FERREIRA, p. 12)

Quanto ao trabalho artístico em questão no presente texto, as esculturas montadas em forma de instalação originaram-se no período da investigação com os materiais, que culminou, com a exposição que teve como título "Vazias Capturas", composta de 13 esculturas que foram expostas na Galeria do Goethe Institut, as quais são relacionadas a seguir.



Figura 08 – “Munzuá”

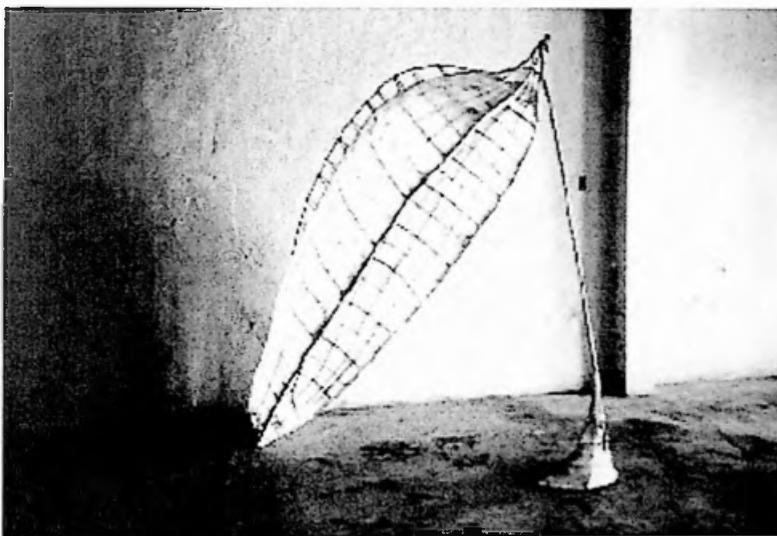


Figura 09 – “Arapuca”

A primeira foi a escultura “Munzuá” [Fig. 8], que estava localizada na sala de entrada da galeria, de frente para a porta e em posição vertical, criando assim, uma relação de receptividade e capturando o olhar do espectador; a segunda, é a “Arapuca” [Fig. 9], montada na primeira sala do lado direito, logo após a porta de entrada da galeria, mesma sala cujas paredes foram pintadas de preto para criar uma oposição à cor branca e opaca da escultura, gerando, com esse procedimento, um ambiente instigante (misterioso e propício para a captura); a terceira foi o conjunto “Carcaças/Carapaças” [Fig. 10], localizado logo à esquerda após

a entrada, na sala mais ampla da galeria. Eram onze esculturas que estavam posicionadas ocupando os espaços, de modo que fosse possível se transitar entre elas, criando, assim, um maior envolvimento e uma ação de captura entre espectador e escultura nesse transitar.



Figura 10 – “Carcaças/Carapaças”

No período de construção das esculturas que compuseram a instalação “Vazias Capturas”, foi realizado um vídeo que teve como fim registrar esse processo e suas relações com o ambiente da cidade.

Durante a exposição, esse vídeo foi exibido na sala que dá acesso ao anfiteatro, criando um novo espaço, em que o espectador, ao se deparar com essas imagens, passava a assimilar melhor o processo de criação e construção das esculturas. Assim, o vídeo foi apresentado na exposição para deixar evidente o quanto, na contemporaneidade, é importante o fazer da obra, para a instauração da arte, conforme revela o texto poético “CORPO [sintético] PELE [plástico] FOGO”, escrito pela orientadora desta pesquisa:

*A força da obra não está apenas no que está visível, mas no que ela não torna visível, no que fica escondido.
A sua essência reside e emana de um conjunto de ações e intenções que ocorrem durante o processo criativo/de trabalho, transformando-se, metaforicamente, em camadas.
Nesta Instalação, uma das mais importantes dessas camadas poderia ser o FOGO, que, ao ser desconstruído, técnica e filosoficamente, abre espaço para uma infinidade de teorias/interpretações.
Além do fato de esse elemento ser um aglutinador técnico, de ter impregnado a obra de memória relacionada às mais diversas referências, das contemporâneas às mais eruditas, como as legendas medievais, a mitologia grega [Dedalus e Prometeus]... ainda deixa uma enorme interrogação: por que a contemporaneidade possibilita ao espectador ver a obra não apenas como uma escultura ?*

Celeste Almeida (11/11/03)

Com a montagem da exposição “Vazias Capturas”, tomei consciência da importância e do valor que tem a relação entre o fazer da obra e o espaço, tornando-se essa relação fator imprescindível para uma boa apresentação e fruição do trabalho.

Utilizei como fundamento, na prática processual e na experimentação, o embasamento intelectual num fluir e devir entre obra, artista e espectador. Com operações de observar e manipular os materiais, construí as esculturas “Arapuca”, “Munzuá” e “Carcaças/Carapaças”, que metaforicamente incorporaram o sentido de armadilhas vazias, prontas, para a captura do olhar.

“Vazias Capturas: um olhar através da tridimensionalidade” é o título desta dissertação resultante de uma pesquisa que se sedimentou com o uso dos materiais. Nessa investigação, busquei responder, com a construção das esculturas, às questões que foram surgindo no decorrer do processo, balizando e mapeando todo o seu desenvolvimento nos âmbitos da teoria e da prática, que se revelaram indissociáveis.

Algumas questões foram resolvidas e novas questões surgiram e surgirão, para fomentar o processo criativo na poética dos materiais, deixando evidente que a pesquisa não se conclui aqui, na verdade ela é a porta, uma passagem que dá acesso, ampliando o universo de investigação com o uso de novos materiais nas Artes Visuais.

Sendo assim, obtive como resultado nesse processo de investigação, a concepção e construção de um trabalho artístico que teve como objetivo identificar o vazio que habita o cerne da sociedade de consumo e, por extensão, nos habita. Buscando uma resposta nesse intento, a principal ferramenta foi a poética dos materiais descartados considerados lixo e poluentes do meio ambiente.

NOTAS

- * Bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no período de 1988 a 1996. Mestre em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no período de 2002 a 2003. Professor na Faculdade da Cidade do Salvador no curso de Design de Moda lecionando a disciplina Laboratório de Processos Cnativos. Bolsista CAPES/PROCESS. E-mail: oata@ig.Com.br

Referências

- ALVES, A. et al. O olhar: São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea, uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlos. Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. Arte e Crítica de Arte: Lisboa: Estampa, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1986.
- AUMONT, Jaques. A imagem. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos: São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. A ilusão vital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. Senhas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. A transparência do mal. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BURROWES, Patrícia. O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Kátia. Novíssima Arte Brasileira – Um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CULTURA VISUAL, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Salvador, Bahia: EDUFBA, 2002.

COTTERELL, Maurice. Os segredos das pirâmides peruanas. Portugal: Madras Editora, 2001.

COUTO, Edvaldo Souza. Outros corpos além das armadilhas. Catálogo da Exposição Vazias Capturas, de Marco Aurélio Damasceno. Salvador: Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia, 2003.

CRAVO, Mario. Esculturas de Mario Cravo. Salvador: Raízes Artes Gráficas, 1983.

DERRIDA, Jaques. O animal que logo sou. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. Segredos na boca do inferno: arte, história e cultura baiana. Salvador: Dissertação Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia, 1997.

FOUCAUT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FIDALGO, Antonio. Da semiótica e seu objecto. Belo Horizonte: Universidade da Beira Interior: Disponível em: < www.bocc.ubi.pt >. Acesso em: 01 de junho de 2003.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FRANGE, Lucimar Bello Pereira. Desenho: uma construção Moebius. Brasília: ANPAP-Anais, 1996. Disponível em: < www.arte.unb.br/anpap/frange.htm >. Acesso em: 11 de set. 2003.

GAARDNER, Jostein. O mundo de Sofia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENET, Jean. O ateliê de Giacometti. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

HAWKING, Stephen. O universo numa casca de noz. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

HOUAISS, Antonio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

LUBNISCO, Lídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. Manual de estilo acadêmico- Monografias, Dissertações e Teses. Salvador: EDUFBA, 2003.

JUNG, Carl Gustave, após sua morte, M. – L. von Franz. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LACAN, Jacques. O seminário. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Editions Gallimard, 1983