

CLAUSTRO: ABRIGO DE TEMPO E MEMÓRIA

Maria Emília Uzêda Genestreti*

Resumo:

Esta pesquisa trata de um percurso interior, uma identidade intimista permeada pelo Tempo e pela Memória. Evidencia uma atitude contemporânea de expressão e de relacionamento com o espaço e com a arte como forma de depuração e de identificação simultaneamente. Neste processo criativo, materializado nas pinturas e objetos, como linguagens contemporâneas, foram questionadas a impermanência e a brevidade da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE! Usou-se o tempo como matéria; a pátina, que permanece como memória na superfície dos objetos e o ferro ora como matéria, ora como suporte, pontuando o seu caráter misterioso e provocador e estimulando reflexões sobre a passagem do tempo. A forma metodológica adotada foi a *poiética*, que se mostrou capaz de amparar e delinear o corpo teórico, além de permitir o desenvolvimento de conceitos necessários ao processo de criação e instauração das obras desta investigação.

Palavras-chave: Pintura. Tempo. Memória. Impermanência. Finitude.

INTRODUÇÃO

E em mim despertou o secreto desejo de encolher-me e esconder-me em algum profundo lugar desconhecido, por todos ignorados.

Rainer M. Rilke.

Claustro: Abrigo de Tempo e Memória é o resultado da pesquisa realizada no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, cuja proposta foi investigar linguagens visuais contemporâneas – pinturas e objetos –, utilizando como matéria e suporte o ferro, que se mesclou a outros materiais, e como metodologia uma poética individual, a qual permitiu que se estabelecesse um diálogo entre Tempo, Matéria e Memória.

Na arte, o ser humano, por uma necessidade existencial, é compelido a buscar respostas para questões viscerais que o atormentam. Através dos signos, seu pensamento e sua identidade são desvendados, desvelados, e ele encontra, assim, o sentido para a sua existência. APRESSA-TE LENTAMENTE!¹

As reflexões que conduziram a esta investigação surgiram em 1999, durante uma viagem a Itália, quando, em visita a alguns mosteiros, dirigi o meu olhar principalmente aos claustros. O claustro de um mosteiro é o centro de um universo fechado, que dá origem a um espaço livre, a céu aberto, com um jardim central: *Hortus Conclusus*². Tendo o claustro do mosteiro como símbolo, espaço que é sinal e testemunho da sujeição ao tempo, criou-se um espaço sógnico, um campo de estudos e indagações denominado, nesta investigação, *Claustro da Alma*³. Esse lugar possui uma atmosfera que suscita todas as inquietações sobre a impermanência, a brevidade da existência em relação ao espaço e ao tempo individual.

A obra foi construída através do entrelaçamento de técnicas, teorias e conceitos que dialogam com o objeto pesquisado. Nesse sentido, partiu-se do método empírico e experimental, estabelecendo um processo de descobertas e mudanças. Esse pensamento veio a se fortalecer e a se legitimar pelas diretrizes metodológicas de Luigi Pareyson e René Passeron. Eles levantam questões sobre a validade da *poiética*⁴ como ciência e consciência das condutas criativas. Segundo René Passeron, “a conduta criadora é normativa, significando que todo criador, no seu trabalho, visa à obra como valor que dá um sentido à sua conduta” (PASSERON, 2004, p. 11). Mas, de acordo com a tese fundamental da Teoria Estética da Formatividade, de Luigi Pareyson, a questão artística funda-se essencialmente no fazer, fora do fazer, nada a fazer. “A idéia artística só se faz sendo feita, enquanto é feita, enquanto formação material, estética e formatividade artística” (PAREYSON, 1993, notas).

As teorias de alguns filósofos nortearam tanto o processo de criação quanto o aprofundamento espiritual, influenciando a construção do aspecto interno da obra. Foram eles: Santo Agostinho (354-430 d.C.), Kierkegaard (1835-1855), Henri Bérégson (1859-1941), Gaston Bachelard (1884-1962), Merleau Ponty (1908-1961). Nesta pesquisa, ressaltam-se os debates acerca de tempo e memória em relação à fenomenologia da lembrança, assim como sobre transcendência. Reconhece-se, no entanto, que seria preciso um estudo mais aprofundado para uma avaliação mais precisa do tema.

Além dos filósofos, alguns poetas e escritores alimentaram o processo de criação ao longo da pesquisa. Alguns nomes são aqui mencionados, sem, no entanto, detalhar os respectivos momentos de interferência: Thomas Moore (1779-1854), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Fernando

Pessoa (1888-1935), Guimarães Rosa (1908-1967), Albert Camus (1913-1960), Manoel de Barros (1916) e Clarice Lispector (1920-1977).

No universo artístico, pontuam-se artistas matéricos fiéis à sobrevivência da pintura e que possuem uma produção comprometida tanto com a experimentação quanto com a tradição: Antoni Tàpies (1923), Anselm Kiefer (1945), Fernando Lucchesi (1955), Daniel Senise (1955). Outra figura de destaque é Graziano Spinosi (1958), artista italiano que transita entre o bi e tridimensional, utilizando o ferro como suporte, podendo-se comparar seus *nidi* (ninhos) aos claustros. É preciso citar, ainda, a mitologia pessoal de Farnese de Andrade (1926-1996) e Christian Boltanski (1944), a pesquisa formal e o vazio metafísico de Anish Kapoor (1954) e a intervenção no espaço arquitetônico de Richard Serra (1939) e Tony Smith (1912-1980).

CLAUSTRO, TEMPO E MEMÓRIA

Lugar dotado de aura, com um amplo espaço de reflexão, que tem ao mesmo tempo fisicalidade e espiritualidade, o inconfigurável dentro do configurável, um abrigo poético e profético que permite a construção de pensamentos que conservam o magnetismo que surge do poço da emoção: a memória. Nesse claustro, foi reconstruída uma história pessoal, transformando-me em metáfora de mim mesma. Um exílio voluntário? Ou a partir desse novo espaço surgiram novas possibilidades?

“Metáforas nos carregam de um lugar para outro, nos capacitam cruzar fronteiras que de outra maneira estariam fechadas para nós” (CAMPBELL, 2002, p. 18). Instalado o espaço, sentiu-se a necessidade de definir melhor o objeto de pesquisa, conceituar, recortar, estreitar os laços dos habitantes do claustro.

Que tempo e que memória habitam este espaço?

Nesta investigação, estabeleceu-se um diálogo entre tempo, matéria e memória, ressaltando, porém, o tempo intuitivo, vinculado ao conceito de consciência, onde o tempo é identificado. Não foi levado em conta o tempo como parte mensurável do movimento, tampouco o tempo como estrutura das possibilidades e o tempo da ciência. O tempo desta pesquisa foi um tempo pessoal, indizível, que utilizou o claustro como forma de mensurá-lo, através de um espaço, um tempo claustal. “Um tempo detido, que não segue a medida de um tempo que chamaremos de vertical para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa” (BACHELARD, 1985, p. 132).

Santo Agostinho foi quem primeiro ressaltou, de forma definitiva, o caráter psicológico do tempo, vinculando-o à consciência. O tempo foi identificado por ele como a própria vida da alma, que se estende para o passado ou para o futuro, “o tempo é uma *distentio anima*” (STº AGOSTINHO, 2004, p. 278).

A memória está intrinsecamente ligada ao tempo. Ressalta-se, a memória como fenômeno e não como processo. A memória apropria-se da sua condição polissêmica e do seu poder de fundir e costurar os tempos.

Encontra-se em Henri Bérghson uma análise da relação tempo-memória, necessária para fundamentar esta investigação. Para esse autor:

O tempo deveria ser concebido espacialmente e a memória, vista ela mesma como temporária, como o empilhamento do passado no passado nenhum elemento é presente simples, mas muda conforme cada novo elemento do passado que acumula (BÉRGSON, 1999, p.93).

O conceito de tempo constitui-se uma peça central na sua produção filosófica; ele estabeleceu distinção entre o tempo científico e o “tempo puro”, neste, pode-se atuar livre e automaticamente. Nesse sentido, as narrativas dos fatos, assim como a construção das obras, não obedecem a nenhuma linearidade temporal, não existe continuidade e sim fragmentação, elas se aproximam apenas pela lógica da imaginação, volição e lembrança.

PROCESSOS: PERCEBER, REFLETIR, CONSTRUIR

Nesta investigação o *Hortus Conclusus* é tratado como espaço simbólico do processo criativo, o eixo central do claustro. Um espaço onde gravitam percepção, experimentação, reflexão e construção, ações que estão relacionadas às leituras, colheitas e diálogos representados no paraíso claustral.

Enfatiza-se a importância deste processo criativo e seus entrelaçamentos com a própria vida em três fases abertas que interagiram mutuamente: Perceber – Refletir – Construir.

Merleau Ponty enfatizou o sentir como uma comunicação vital com o mundo: “é necessário que o mundo seja ao nosso redor, não como um sistema de objetos dos quais fazemos uma síntese, mas como um conjunto aberto de coisas em relação as quais nós nos projetamos” (PONTY, 1994. p. 444). Essa projeção absolutamente particular e pessoal permite que o

ser humano, através da seleção das escolhas, torne diferente e interprete esse conjunto de coisas de forma simbólica e significativa.

Perceber o espaço é transcender o próprio universo. Em metalúrgicas, ferros-velho, claustro e funilarias encontrei a dialética necessária para esta investigação: ação/materialidade e sentimento/espiritualidade. Foram realizadas incontáveis visitas a claustros de mosteiros; os sutis limites que separam o silêncio do claustro da vida lá fora funcionavam como catalisadores da memória, a imersão num silêncio que continha o cosmos, um hábito marcado por uma postura isolada, uma experiência estética, ressonâncias da própria vida.

Este processo de percepção se fortalece nos lugares onde o ferro é protagonista; a espiritualidade do claustro confunde-se com a imanência dos objetos que ali se apresentam numa atitude de entrega e doação. Trata-se de ferros-velhos, metalúrgicas, canteiros de obras e funilarias.

De acordo com as lições de estética Duchampianas que se abrem por uma via de acesso para investigações da arte conceitual, os *ready made* rompem com os limites entre os objetos de arte esteticamente convencionados e os objetos comuns do cotidiano. Segundo Michael Archer, "Duchamp inventara o termo *ready made* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obra de arte" (ARCHER, 2001, p. 3). Sob essa ótica, selecionava e recolhia objetos em ferros-velhos, começando, então, o processo criativo. Algumas vezes, era encontrado exatamente o objeto pensado, fiel ao projeto; outras, desenhava a peça para ser confeccionada.

Nesse momento, era a imanência⁶ dos materiais que estava em jogo, a matéria convidava-se... Além da percepção dos espaços, foi encontrada na fotografia, como registro documental, tradução de imagens mentais, habitantes da memória. Seduzida por superfícies que tivessem uma história própria, fotografei imagens, que provocaram identificação numa espécie de *déjà vu*. Segundo Bérqson, "este sentimento de *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança" (BÉRGSON, 1999, p. 100).

No rascunho, encontra-se a idéia nua e crua, lugar de experiência autônoma que transcende os limites impostos pelas páginas e anula as fronteiras entre forma e conteúdo, sem censuras, tudo é permitido, produto direto de determinada visão de existência.

Esse hábito de rascunhar, que me acompanha há alguns anos e alguns cadernos, foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Tais cadernos são espaços de armazenamento de reflexões, desenhos, lembranças, registros de sonhos, projetos, hipóteses pouco consistentes que ganham complexidade ao longo do tempo.

Na busca de respostas a tantas inquietações existenciais, durante o período da pesquisa esteve presente o desejo de ser fiel à pintura por estar ela entre os conteúdos fundamentais da sua memória. A pintura faz parte de minha trajetória e cresceu comigo. Nesse sentido, detive-me no estudo de artistas cujo pensamento e cuja obra foram referência nesta pesquisa, figuras que sempre lutaram pela sobrevivência da pintura. Em cada obra, estão plasmadas impressões daqueles que substanciaram essa investigação: Alberto Burri, Antoni Tàpies, Anselm Kiefer, Daniel Senise e Graziano Spinosi.

As primeiras questões que se impuseram para a construção das obras giravam em torno da materialidade e da espiritualidade: que materiais com carga de memória poderiam ser utilizados para transmitir a idéia de tempo, memória e impermanência? Como ativar através da arte o apagado espírito de nossa época? Tais questões foram respondidas através da matéria, "ao enfatizar a ação manipuladora da matéria, chegar o mais perto possível do projeto poético" (SALLES, 1998, p. 107).

Elegeu-se então o ferro, e utilizando essa matéria vivente, construíram-se os fragmentos do claustro, estruturas arquetípicas nascidas da conjugação matéria-memória.

Na obra desenvolvida durante a investigação, que teve o ferro como principal protagonista, paralelamente utilizou-se outros materiais, que vieram enriquecer e dar suporte ao processo criativo. Entre eles, destacaram-se os materiais de carga, utilizados, anteriormente, por outros artistas como Tàpies, Jean Fautrier, Manuel Millares e Alberto Burri. É importante ressaltar a atuação da orientadora desta pesquisa, a Professora Doutora Graça Ramos, como uma das primeiras artistas baianas a utilizar também materiais insólitos:

[...] as cargas de pó de mármore, pedra pomez, pó de café reciclado, os pigmentos coloridos, prata e ouro, as limalhas de ferro. São mesclados à estas cargas e pinturas com colas, verniz ou outros veículos, e matéria pictórica se torna uma massa maleável" (RAMOS, 1977, p.212).

CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO ARQUITETÔNICO PLÁSTICO

Durante os últimos anos, trabalho com intervenções em espaços construídos. Ao trazer à luz a matéria adormecida ou simplesmente desnudar os espaços, faço com que espaço e matéria se tornem conceitos nas obras, trazendo a memória dos lugares onde as obras foram instauradas. Atraída por conceitos como solidez e estrutura, vi que a força máterica do ferro, além de envolver tais conceitos, remete a construção,

lastro e suporte. Essa construção é gerada pela união da força do espaço – *Genius Loci* – com os materiais empregados na construção da obra. Comecei então a fazer incisões, fissuras, aberturas e escarificar os próprios quadros, como em Antoni Tàpies. Quando essa necessidade cresceu, interferi nos espaços construídos na tentativa de libertar algo aprisionado, enclausurado.

Procurei condensar presenças numa busca de marcas, memórias e histórias que se fundem em detalhes reais e fazem do espaço um acontecimento real. Escavar memórias e paredes, abrir literalmente o que simulava nas pinturas anteriores. Com base nesses conceitos, foram construídas as seguintes obras: *Fiéis Assentos; De alma lavada; Sob um véu de cal; Livre pecador; Para além do Princípio da Superfície; Tudo muito misturado.*

ROUPAS VAZIAS DE GENTE, CAIXAS CHEIAS DE MEMÓRIA

“A memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado para o presente. É no passado que nos colocamos de saída [...]” (BÉRGSON, 1999, p. 280). As roupas vazias de gente significam o rastro do corpo ausente. Na ausência, desencadeia-se a interferência do espectador através de associações e lembranças. Dessa forma, a biografia do espectador funde-se à minha, que permite assim a entrada do espectador na obra e, ao mesmo tempo, veta ao colocar objetos da minha memória. Os materiais se articulam e se confrontam como fragmentos, pedaços de vida (religiosidade, segredos, infância, maturidade, espiritualidade e dor) no intuito de serem vistos fazendo o papel da memória. Segundo Cecília Salles:

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras de acordo com os princípios gerais da tendência do processo (SALLES, 1998. p. 67).

Nesse sentido, foram construídas as obras: *Relicários – Memória; Infância condenada; Vestidos de existir; Sapatos de voar; Tristes de nós que trazemos a alma vestida; Catedral; Sapatos?*

A obra acabada não traz certezas, não oferece garantias sobre a permanência da vida, ela só delata, revela... Será que cura? Coloco-me diante do quadro concluído e questiono-me: “E está concluído? Não sei.

Vejo-o como um estranho que me olha que impôs suas intenções, que talvez não fossem as minhas, acolho então consciente de que faz parte de mim". Olhando-o mais atentamente, sinto que há um tempo aprisionado nele, um tempo que se transforma em armistício (trégua), em espera.

A espera é aquele tempo usado como matéria que permanece inerente à obra já terminada ou é utilizado como um período epifânico, o tempo necessário para a ferrugem se instalar. Através dos fragmentos do claustro (as obras) que passam a ser um vocabulário visual plástico, forma-se uma outra realidade, o presente. Revê-se o que era "supostamente" conhecido e, estabelecendo uma nova organização, cria-se uma trajetória, assume-se a liberdade de novas narrativas e técnicas como forma de expressão, novas possibilidades para melhor compreender e expressar o objeto da pesquisa.

O objeto sugere o impedimento, caixas fechadas, muros costurados, transformam-se em simulacros fechados em si mesmos. Talvez seja uma parte hermética que não se oferece tanto em termos de visualização e compromete uma sensação vital e de experiência. Que espaço é este que convida e ao mesmo tempo incomoda? O que oferece é hermético? Um enigma ou uma curiosidade?

EXPOSIÇÃO MEMORABILIA

Me inquieta o tempo
Que me espera
Os dias que não conheço
E que me interpelam.
Onde se deu a morada,
Ninho de uma linhagem,
Encontrei a convicção instintiva
Da finitude e da impermanência da vida.
Vasculhei memórias,
Recolhi lembranças,
Envolvidas em tempo e poeira.
Criei objetos depurados,
Quase biográficos,
E refaço o caminho
No tempo que se pospõe ao tempo.

Mili Genestreti



Figura 1 – Exposição Memorabilia. 2006. Caixa Cultural Salvador.
Fonte: Marcos Zacariades.

Em *Memorabilia*⁷, suscitaram-se de forma contemporânea a expansão do tempo e a transformação do espaço com base em conteúdos vasculhados na memória. Retornando à casa da infância, construída a partir dos catalisadores da memória, o passado e o presente foram colocados sob a mesma luz e foram questionadas a impermanência e a brevidade da vida. APRESSA-TE LENTAMENTE!

Ao expor a mim mesma e a efemeridade da matéria, busquei uma identidade intimista, alternando as lembranças de então às reflexões de hoje.

Memorabilia refletiu e resumiu, em sua fatura e apresentação, a síntese da memória e do amadurecimento do processo artístico, no qual sentimento, pensamento e linguagem, conjuntamente, conduziram à criação. A identificação e a reativação de memórias arcaicas transformaram o real em um instante poético; criar fragmentos do claustro foi uma experiência de provar e sentir, um dar-se permissão a outros espaços.

Através de cada obra que extraíres do fundo do teu ser, abrirás espaço para alguma força. E o derradeiro, que virá depois, haverá de conter tudo aquilo que atua em nosso íntimo e faz parte de nossa essência natural (RILKE, 2002, p. 142).

Esta série tornou-se então um índice secreto do passado ao revelar um testemunho: objetos que são dignos de memória e que a materializaram, ainda que a matéria e a memória sejam transitórias, susceptíveis à passagem do tempo e reflexo da impermanência humana.

Memorabilia são os fragmentos do claustro, que saíram do abrigo interior para serem abrigados no mundo. Foi o resultado do “vasculhamento” de memórias que teve início em 2004, quando voltei à Fazenda Boa União, onde residira a minha avó Valdemira, que desde a sua morte protelava este retorno, pois sabia que seria uma árdua experiência de vida, foi assim que resolvi recolher a casa em memórias. Foram questionadas a impermanência e a alternância de tempos de perdas e de descobertas. Na casa vazia, sentia-se imediatamente a perda da aura, como uma cena em repouso, sem cheiro e sem flores frescas, pronta para ser “desmanchada”.

Papéis úmidos, um grande acervo fotográfico, imagens de santos misturadas à poeira e a aranhas testemunhavam que o tempo é passado, o apego é uma grande causa do sofrimento humano e que a morte lhe obriga a refletir sobre isso. Segundo Kierkegaard, “a transformação do indivíduo só acontece após o reconhecimento da sua mortalidade e iniquidade” (apud COLLINSON, 2004, p. 188). APRESSA-TE LENTAMENTE! Naquele instante, tive a exata consciência da finitude, e que o tempo passa... “Que a vida deve ser vivida para adiante, mas entendida olhando para trás” (KIERKEGAARD, apud COLLINSON, 2004, p. 188).

Começo então a questionar-me: Que destino devo dar à carga genética que me pesa e me estrutura ao mesmo tempo?

Encontro em Didi-Huberman um alento, “[...] não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória confrontada a tudo que resta como um indício de tudo que foi perdido” (1998, p. 174). Utilizando fotografias, construí a árvore genealógica de seis gerações vividas nessa mesma fazenda. Walter Benjamin compreendia a memória “[...] não como a posse do rememorado, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica” (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174). Nesse sentido, procuraram-se dialetizar as memórias reencontradas, escavadas em meio a essa vastidão de raízes.

Memorabilia foi criada por compulsão interna e materializada através da tríade tempo – matéria – memória. Ela obedeceu à lógica da alma, se revelou em espaços e tempos descontínuos, foi fragmentada como a própria memória. Apresenta-se em duas linguagens distintas: pinturas e objetos. Para esta série, foram realizadas sete pinturas em técnica mista, sobre madeira, com dimensões de 160 cm x 110 cm. Essas pinturas são proposições de experiências espaço-temporais: o passado que se cauteriza mesclado à “experiência de futuro”. Nessas pinturas, a matéria aparece por ela mesma, expressa-se em todo seu potencial, pinta-se com a matéria. Matéria e sentimentos desnudam-se concomitantemente, ambos expõem-se e entregam-se ao tempo com a consciência de finitude.

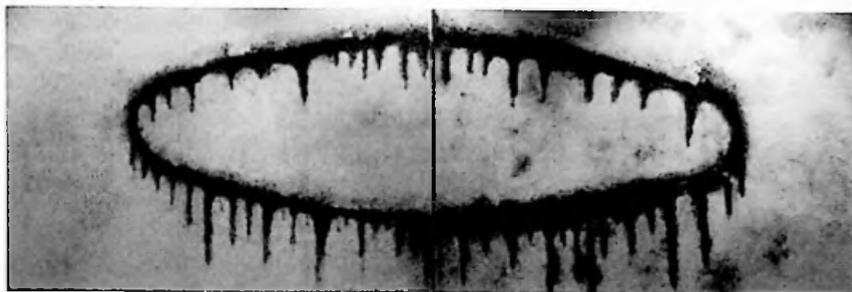


Figura 2 – Mili Genestreti. "Sem título". 320 cm x 110 cm, técnica mista s/ madeira, 2006, Conjunto Cultural Salvador e Brasília. Fonte: Marcos Zacariades.

O ferro sai das pinturas, ganha tridimensionalidade, liberta-se e converte-se em: *Bisamia*; *Laica e Libera*; *Bendita antropofagia*; *Sobras trágicas de acontecimentos graves? Sobras mágicas de leves acontecimentos?*; *Fiéis guarda(dores)*; *Ecos do nosso sangue*; *Sem título – instalação*.

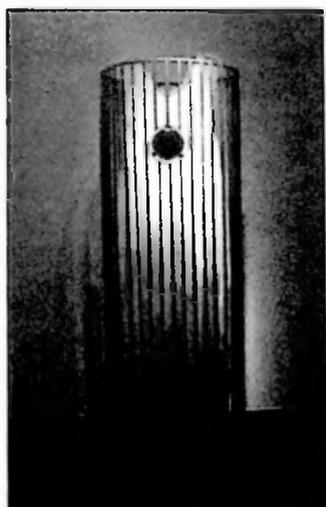


Figura 3 – Mili Genestreti. "Laica e Libera". 150 cm x 49 cm x 49 cm, ferro, vidro, algodão, 2006, Caixa Cultural Brasília, Salvador e São Paulo. Fonte: Marcos Zacariades.



Figura 4 – Mili Genestreti. "Bendita antropofagia". 206 cm x 17 cm x 17 cm, ferro e hóstias, 2006, Caixa Cultural Brasília, Salvador e São Paulo. Fonte: Marcos Zacariades.

Perceber, interrogar a obra é um doloroso exercício de ser, não existe discurso e sim diálogo entre o artista e a obra. Foram o encontro e a

construção desse espaço que estruturaram a própria criação e criaram possibilidades de vivências concretas, de uma memória individual que perpassa pela coletiva, reativando, então, seus ritmos perdidos. A confrontação pessoal com o processo criativo foi cambiante, sendo por vezes uma atividade objetiva e rigorosa e, outras tantas, subjetiva e íntima. Embora fossem atividades antagônicas, racionalidade x imaginação, ambas se alimentaram e se sustentaram.

Memorabilia participou do processo seletivo da Caixa Cultural e transformou-se em uma exposição itinerante, nas cidades de Salvador (22/11/2006 a 7/01/2007), Brasília (13/03/2007 a 15/04/2007) e São Paulo (01/06/2007 a 02/09/2007). Nas três exposições foram realizadas oficinas, intitulada “O Eu de dentro, o Eu memória”, com o objetivo de trabalhar a memória como forma de estruturação da dimensão psíquica do homem, a memória em forma de lembrança, trazendo para a materialidade o lugar de identificação no processo de interiorização psicológica, a organização do eu interior e sua relação com o mundo. Foram ensinadas as técnicas que poderiam ser utilizadas, mesclada a materiais trazidos pelos alunos.

Como artista pesquisadora, comprometida com a pesquisa e com a Universidade, vejo esta investigação como mais um meio de compreensão das bases míticas do pensamento humano através da memória e do imaginário. Foram demonstrados aqui os resultados alcançados num curto período de tempo – de março de 2005 a abril de 2007 –, quando mestranda em Artes Visuais, tendo a Prática como linha de pesquisa. O trabalho teve como prioridade o enfoque no processo criativo e como meta a realização de exposições. Durante o período do mestrado, foram realizadas duas exposições individuais itinerantes e dez coletivas em: Salvador, Alagoinhas, Brasília e São Paulo (Brasil); Buenos Aires (Argentina); Volterra, Signa e Firenze (Itália).

Hoje, com a vida e a arte emaranhadas, continuo curiosa, inquieta com um trabalho vivo, palpitante e inacabado; anseio infinitamente “mais tempo” na tentativa de melhorar esta imperfeita tradução de mim mesma.

NOTAS

¹ Mestra em Artes Visuais-EBA-UFBA, vem pesquisando intervenções em espaços culturais tendo como recorte de observação à ação do tempo-memória inerente aos espaços. Realiza oficinas, trabalha com pintura e instalações e integra o Grupo de Pesquisa Arte Híbrida – CNPQ – UFBA. E-mail: miligenestreti@gmail.com

¹ Segundo a *Dictia Sapientia Latina* a expressão “Festina Lente!” ou “Apressa-te lentamente!” é de autoria do imperador romano Octavius Augustus (27 a.C. a 14 d.C.), e a síntese do pensamento de todo o processo desta investigação: permanência e brevidade da vida.

² Horto circundado por muro.

³ Espaço da interioridade do ser, lugar arquitetônico da alma.

⁴ Poética de poietique, termo cunhado por Paul Valéry para o estudo da gênese de um poema. Foi ampliado por René Passeron e significa o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte.

⁵ Distensão da alma.

⁶ Imanência: qualidade do que pertence à substância ou essência de algo, à sua interioridade em contraste com a existência real ou fictícia de uma dimensão externa (HOUAISS, 2001, p. 1574). RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução Paulo Ronai, Cecília Meirelles. São Paulo: Globo, 2001. SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesb: Annablume, 1998. STº AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

⁷ Em latim significa fatos ou coisas dignos de memória (HOUAISS, 2001, p. 1890). Exposição realizada para a conclusão do Mestrado em Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Pessanha, Jaqueline Rass, Maria Lúcia C. Monteiro, Maria Isabel Rajoso. São Paulo: Difel, 1985.

BÉRGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *Isto és tu: redimensionado a metáfora religiosa*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2002.

COLLINSON, Dainé. *50 grandes filósofos – da Grécia Antiga ao século XX*. São Paulo: Contexto, 2004.

PAREYSON, L. Formação da obra de arte. In: *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 59-92.

PASSERON, René. A poética em questão. In: *Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2004. p. 9-15.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução Paulo Ronai, Cecília Meirelles. São Paulo: Globo, 2001.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesb: Annablume, 1998.

STº AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.