

# A MEMÓRIA COMO PONTO DE PARTIDA

## Trançados de um processo criativo

Sandra Beatriz De Berduccy Christie\*

---

\*Bolívia, 1976. Artista visual, mestranda em Artes Visuais do PPGAV – EBA – UFBA. Sua poética explora a polissemia das linhas, com diversidade de linguagens, tanto analógicas quanto digitais, que incluem técnicas têxteis tradicionais, instalações e vídeo-performance.

Realizou várias exposições a nível nacional e internacional. Desde 2004, trabalha junto com o músico Bernardo Rozo, no Ateliê de criação artística Berdebértigo.

É membro do Grupo de Pesquisa Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas – MCM, certificado pelo CNPq.

dberduccy@yahoo.com

www.dberduccy.bo.nu

### Resumo:

Contextualiza-se uma poética visual inserida na pós-modernidade, não só por uma mera coincidência temporal, senão porque é parte de um olhar particular, íntimo e, pelo mesmo, diferenciado. Propõe-se que uma obra pode ser criada a partir de experiências concretas, inseridas em espaços culturais tanto complexos quanto misteriosos, onde cada trabalho é produto de um aprendizado e onde a compreensão do mundo se clarifica e se vê ecoada. E assim tomar-se-á “a memória como ponto de partida”, seguindo o rastro de um processo criativo que tem origem no olhar íntimo e desemboca em uma obra onde matéria, tempo e espaço se entrelaçam. Propõe-se, também, que esse olhar interior, inundado de perguntas a serem respondidas, pode abrir um mundo de possibilidades de criação, ainda não exploradas no contexto da arte contemporânea.

Palavras-chave: Processos criativos, memória, olhar, espaço e tecido.

I

Na atualidade, o que filósofos e artistas pós-modernos mostram em comum é a desconstrução de idéias e teorias, a ruptura da hierarquia dos conhecimentos e valores, o menosprezo pelo que contribui à formação de sentido, a desvalorização do que constitui um paradigma ou um modelo. Valorizando, em câmbio, a ênfase na subjetividade e a experiência estética no fragmentário e no local.

Neste contexto, o pós-modernismo artístico nega os ideais da autonomia da arte e a separação desta em relação ao mundo. A idéia de uma verdade absoluta, que foi espalhada pelo pensamento modernista, que resultou de alguma forma hegemônica, é muitas vezes excludente, porque não aceita nada fora do seu modelo explicativo, ademais de engendrar fanatismos, dogmas de toda classe, sem esquecer as intolerâncias e as exclusões que provoca. A negação que o artista pós-moderno fez, segundo Michael Paine, significa “o retorno das conexões necessárias entre a arte e o âmbito social e político do qual o modernismo tinha-la abstraído” (PAINE, 2002, p. 529). Assim a arte pós-moderna submerge-nos nos problemas culturais e sociais

dos homens e mulheres de hoje. O artista tenta apresentar a sensibilidade deste tempo, expressando, com maior ou menor sofisticação e coerência, o pensamento e sentimento de uma grande parte da população ocidental atual. Acontecerá o mesmo com as criações artísticas produzidas nas sociedades não ocidentais?

Nos diferentes discursos tanto sociais quanto da arte contemporânea aparecem ao mesmo tempo termos como “País”, “Território”, “Espaço”, “não-lugar” e “Global”, palavras todas que indicam um sentimento de presença ou a ausência desta. O lugar é um vínculo, algo emocional, um laço que não é abstrato, teórico ou racional. Um laço que não está constituído a partir de um ideal inalcançável, pelo contrário, apóia-se, organicamente, sobre a possessão comum de valores enraizados: língua, costumes, jeitos característicos; coisas cotidianas concretas, unidas em um paradoxo aparente, e que constitui o material e o espiritual das diferentes culturas e grupos urbanos.

Sobre este tema, M. Maffesoli sugere uma idéia para compreender melhor este crescente interesse pelos vínculos e quais poderiam ser suas causas em relação a um contexto global. No livro *A Contemplação do Mundo*, ele escreve que “Há regularmente começos, poder-se-ia dizer retornos à idéias imaginais, aos mitos comuns, que servem de condições, de possibilidades a toda vida em sociedade.” (MAFFESOLI, 1995, p. 24). Com estas palavras ele propõe que esses processos de revalorização no âmbito subjetivo: o íntimo, o cotidiano, os saberes paralelos, as pequenas verdades e sobretudo a memória, são necessários para que a vida em sociedade seja plausível, assim como, para possibilitar a existência de um equilíbrio. Seria como sentir um ar fresco e renovado...

Essas pequenas verdades levaram a Roland Barthes a perguntar-se “Por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto? Uma *Mathesis singularis* (e não mais *Universalis*)”? (BARTHES, 1984, p. 19). No livro *a Câmera Clara*, Barthes toma a si mesmo como medida do “saber” fotográfico, tomando “a emoção como ponto de partida”, formula a partir de sua sensibilidade o traço fundamental sem o qual não haveria fotografia. Da mesma forma que esse autor toma a emoção para alcançar seus fins, as seguintes linhas terão “a memória como ponto de partida”, pois se tentará seguir o rastro de um processo criativo que parte desde um olhar íntimo que se desloca em uma obra onde materiais pouco convencionais se entrelaçam.

## II

Copacabana, pequena cidade milenar na beira do Lago Titicaca, na Bolívia, caracteriza-se por ser um centro cerimonial. Os habitantes, em sua maioria *aymaras*, observam que o lugar onde está situada Copacabana recebe o primeiro raio de luz ao começar o dia.

Essa cidade está rodeada de antigos observatórios astrológicos e espaços rituais, e não será estranho que um barqueiro *aymara* se aproxime do visitante para oferecer um curto passeio pelo lago, até “*el Sapo*”, lugar sagrado que recebe inumeráveis oferendas, de habitantes dos redores e de peregrinos, sendo um lugar para rituais. Quem se decide a fazer o passeio chega a um lugar onde o barqueiro assinala na direção de uma rocha ao pé de um morro; a pedra parece flutuar sobre o lago. Geralmente os viajantes não percebem mais do que um lugar onde, evidentemente, se rende algum culto, próprio dos costumes andinos, mas não se consegue ver sinais de sapo nenhum. O barqueiro permanece em silêncio por um momento e põe novamente o motor em marcha em direção à margem do lago. A maior parte dos passageiros ao chegar à terra, desce e agradece sem se perguntar porque não conseguiram ver *el Sapo*. Eu mesma passei várias vezes pelo mesmo lugar tentando encontrar a misteriosa imagem.

Um dia, quando navegava pelo lago com outro destino, passei perto dessa rocha e, ao invés de concentrar o meu olhar na rocha mesma, enfoquei minha atenção na sombra que ela projetava, percebendo que o relevo da pedra criava uma sombra que efetivamente tinha a forma inconfundível de um enorme sapo. *El Sapo* parecia flutuar sobre as águas azuis do lago. (Fig. 1) Guardei para mim a emoção de descobrir o segredo do barqueiro, uma emoção estética, considerando que presenciei uma espetacular obra de arte, ao tempo que uma forma diferenciada de ver o mundo fazia(-)se evidente para meus olhos: o olhar particular da cultura andina.



Fig1. Amuleto evocando ao Sapo e "El Sapo" à beira do Lago Titicaca. La Paz-Bolívia

Para esta cultura, o olhar, ou a forma de ver o mundo, que relaciona o homem com o seu entorno, trata-se de um processo interior que lembra a origem. No passado mítico, os homens saíram das profundidades da terra e da água através de lugares sagrados, como a pedra de *El Sapo*, lugares limite, chamados *paqarinas*, que se assemelham a "portas" as quais relacionam os diferentes níveis da concepção do mundo. Da mesma maneira, os olhos relacionam ao ser individual com o mundo que o rodeia, por isso, se diz que também os olhos são portas que comunicam o mundo interior com o mundo exterior. Mas o olhar não se dá somente através dos olhos. O fato de ver também é produto de relações e experiências adquiridas, que o corpo acumula em sua memória. Este olhar pode ser representado mediante um símbolo recorrente na iconografia andina: o *Taypi*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Palavra *quéchua* que significa centro.

*Taypi* é um princípio que dá ordem ao universo mítico, é a parte central e o lugar de origem de onde se desprendem todas as coisas (da mesma forma que nas *paqarinas*). Foi representado de muitas formas nos têxteis e esculturas. Uma dessas representações é como a parte central de um quadrado ou cruzamento de duas diagonais. Convido a você, que lê estas linhas, a cruzar seus próprios braços sobre seu ventre (como se fossem as duas diagonais sobre o quadrado) e encon-

trar seu próprio *Taypi*: seu umbigo. Que melhor lugar para nos lembrar da nossa própria origem? Pode a mente explicar essa sensação que evoca? Essa vertigem? As lembranças e consciência que não se podem explicar são partes da memória do corpo: o olho no umbigo (Fig 2), pois cada indivíduo tem uma memória que vai mais além da memória da mente e que esta não consegue explicar. Só é possível senti-la porque está instaurada no nosso próprio interior.

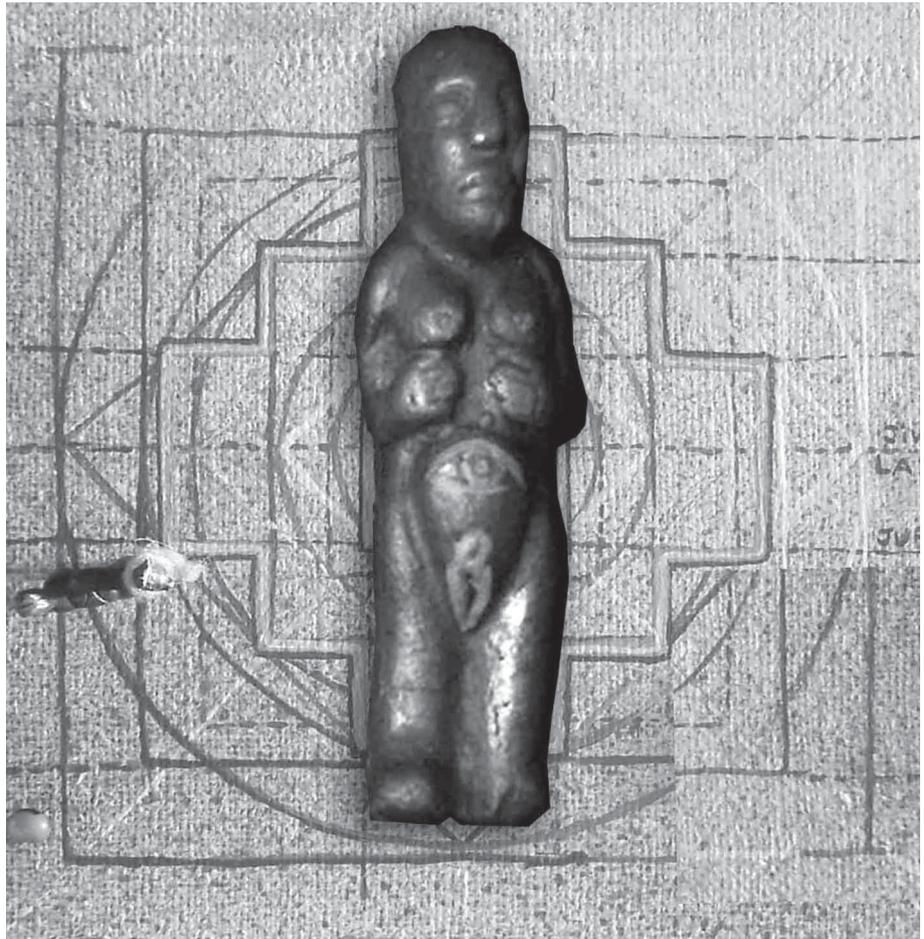


Fig2. Construção iconográfica que inclui o símbolo do olho no umbigo

Que se pode aprender dessa mirada particular que olha desde o interior, “desde o umbigo”? Desde o centro. Esse olho que mira desde o profundo da memória poderia ser um ponto de partida para uma poética em arte contemporânea?

### III

Nas terras que estão ao pé da *Cordillera Real* dos Andes, quando uma menina completa treze anos a família presenteia-lhe com uma pele de ovelha, que mais do que uma simples pele, é o símbolo de um *espaço*, porque, a partir desse momento, o lugar da casa onde esta pele será colocada vai determinar o *espaço* desta jovem. Este espaço se chama *Saj'raña*. Todas as manhãs ela penteará ali seus longos cabelos com uma raiz que tem o mesmo nome: *Saj'raña*, o penteará devagar, de cima para baixo, no amanhecer, no *limite* da noite e do que será o novo dia, ainda com os olhos fechados, entre o sonho e a vigília, ela trançará seu cabelo, assim nesse ritual de encontro interior, com esse olhar para dentro, ela se prepara para tecer. Essa é a hora em que o *Saj'ra*<sup>2</sup>, o ser mítico que governa os tecidos, aparece a todas as tecelãs para guiá-las ao mundo escuro e interior de onde elas tiram as imagens que depois entrelaçam aos tecidos com as cores do arco íris.

Eu que nasci em uma cidade não recebi meu *espaço*, mas minha avó me iniciou no mistério. Ela era uma mulher rodeada de costumes e rituais, que às vezes “as crianças não podiam presenciar”, e cujos pequenos baús e latinhas cheias de chaves me davam a impressão que ela escondia demasiadas coisas de mim. Ela também me encaminhou “com enganos” no rumo das tecelãs, já que pedia para mim que, antes de sair a brincar, desse começo aos tão populares tecidos circulares com agulha de crochê, para que, depois, ela continuasse a tecer. Assim, tudo o que fiz depois foi tentando descobrir os segredos do seu mundo.

Experiências que implicavam aspectos sutis dessa memória converteram-se em uma forma de compreensão do mundo, cujas conclusões foram aplicadas a minha poética visual. Tendo como ponto de partida o aprendizado de técnicas do têxtil andino em um percurso onde este dialoga com linguagens próprias da arte contemporânea, criou-se um conjunto de obras que utiliza técnicas de tecidos antigos, mantendo todo o procedimento da elaboração começando do enfiado, o emprego de corantes naturais, até chegar, finalmente, ao tecido com teares tradicionais. Em ditas obras tento não perder o significado original dos símbolos e materiais utilizados, porque acredito em uma memória intrínseca a eles e ao mesmo tempo tento recriá-los por meio da minha própria experiência. Por isso, cada trabalho contém uma visão própria somada a um conhecimento antigo, sobre cores e con-

---

<sup>2</sup> O *saj'ra* é uma entidade que encarna, no imaginário andino, o momento no qual as idéias se apresentam na mente como imagens, imagens que “chovem dentro da alta fantasia”, como diz Ítalo Calvino lembrando a Dante, outro transgressor de limites. (CALVINO, 1990. p 97) Para aprofundar sobre o *saj'ra* veja: Cereceda Verónica 1993.

teúdos simbólicos e iconográficos que foram adquiridos e ensinados pelos meus mestres e mestras. Cada obra é um aprendizado onde a concepção do mundo se clarifica e se vê ecoada.

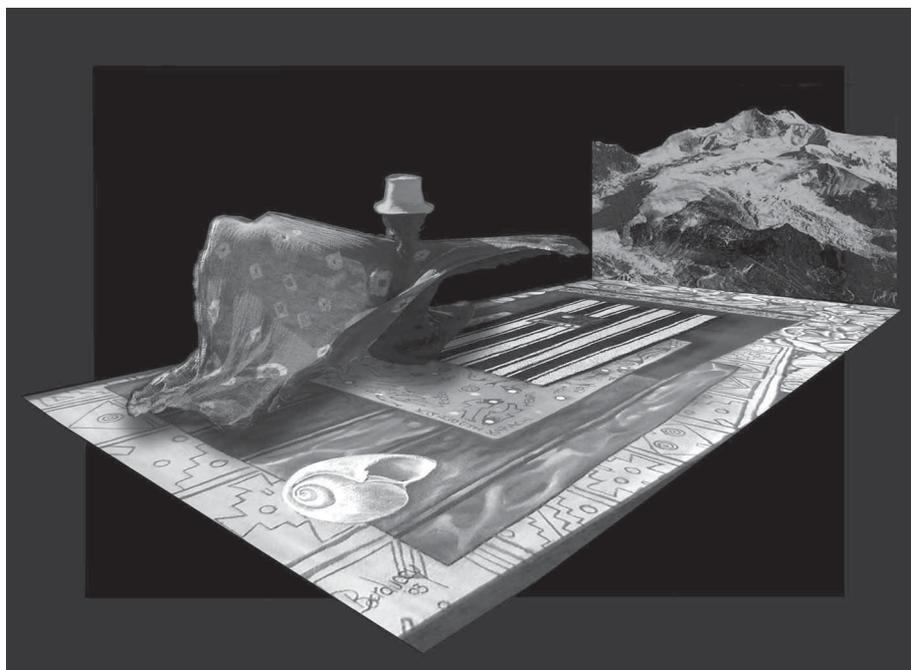


Fig 3. “Una concha para el Hayna Potosí”, fotografia digital modificada. De Berduccy 2006.

Mas o que acontece quando o olhar “acomodado” e “acostumado” ao que sempre viu se desloca, começa um percurso, mergulha em outras culturas igualmente intensas, igualmente vivas e complexas?

#### IV

A linha que assinala o percurso da minha pesquisa entrelaça-se com a memória íntima, na origem e no situar-se em um âmbito geográfico concreto, e, depois, começa um trânsito que ultrapassa fronteiras e tece relações.

Para comentar esse deslocamento tomarei inicialmente as linhas que lembram minha própria origem, as linhas dos tecidos. Mediante o conhecimento prático de técnicas tradicionais da cultura andina, foi possível compreender que, na estrutura dos têxteis, existem dois tipos de linhas que se entrelaçam, em um jogo de horizontalidade e verticalidade, constituindo assim o tecido propriamente dito. Tanto a

linha de trama, que recorre o tecido em sentido horizontal, quanto a linha de urdidura, que é o sustento vertical, são características inerentes a todos os têxteis. O mistério é que, dependendo da técnica utilizada, sempre alguma linha fica escondida...

A mais particular das linhas escondidas que tive a oportunidade de ter nas mãos foram as de um tipo de chapéu (*gorro*) ritual procedente de *Tiawanaku*<sup>3</sup>, quando me dispunha a acondicioná-lo para ser parte de uma exposição<sup>4</sup>. Desde já, ter perto uma peça tão antiga gerava em mim uma mistura de emoções, era como um encontro com o mais sábio dos mestres, por isso me aproximei com cuidado e respeito; só quando o tive perto vi com assombro que linhas de trama, que estavam escondidas, eram cabelos humanos. Não posso descrever a “dor no ventre” que senti. Quantas perguntas passaram por minha mente: seria só uma pessoa o “doador do cabelo”, o tecelão ou a tecelã e o dono do chapéu? Seriam várias pessoas? Em quais situações esse chapéu seria utilizado? Quantas coisas passaram até que chegasse as minhas mãos?

Esse objeto, que para mim estava carregado de uma força impressionante, ainda apresentava um detalhe: como um adereço final, a peça tinha, também, uma fina trança de cabelo. A idéia de uma trança de cabelo humano, como matéria e como memória, sua forma de gerar relações, se converteram pouco depois na obra *Sawri Llawtaphita*<sup>5</sup>.

## V

*Sawri Llawtaphita*, em palavras *aymaras*, significam o verbo e o sujeito do ato de tecer, tecer por alguém, o ser daquele que tece: *ser-tecelão*. Neste tear, que tem as características próprias dos teares tradicionais, o verbo e o sujeito do tecer adquiriram materialidade em diferentes lugares do continente. Geraram-se vínculos invisíveis entre as mãos de muitas tecelãs, que teceram fibras naturais e tranças de cabelo doadas por homens, mulheres e crianças.

Desde a concepção e a montagem do tear, em La Paz no ano 2003, junto com o artista Peruano-Norte-americano Aymar Copaccatti, a idéia de autoria e de posse da obra se dilui. Posteriormente, foi tecido junto com tecelãs e tecelões, conhecedores de diferentes técnicas, em países como Bolívia, Argentina, El Salvador, Guatemala e

<sup>3</sup> Cultura pré-colombiana, localizada ao sudoeste do lago Titicaca no atual departamento de La Paz – Bolívia. Foi um importante centro cerimonial da cultura andina, pertencente ao Período do Horizonte Meio (800 a 1,100 d.C)

<sup>4</sup> No ano 2001, como parte da pesquisa sobre técnicas têxteis andinas, participei como voluntária na montagem de 300 peças de Tecidos Andinos para a exposição *Tres milenios de tejidos*, no Museu Nacional de Etnografía y Folklore em La Paz, Bolívia.

<sup>5</sup> A obra *Sawri Llawtaphita*, foi apresentada na exposição *Guard(a)res*, a meados do ano 2006, como início de desdobramento de pesquisa da disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, ministrada pela Dra. Prof. VigaGordilho.

Estados Unidos. O Brasil é uma estação mais do recorrido deste tear, cuja característica é estar em lugares diferentes, e se expor às muitas culturas. Em cada um destes lugares o tecido foi crescendo e enriquecendo-se de ares e experiências. (Fig.4) O tear é desmontável e sua carga, de elos e conexões, é fácil de transportar, por isso é possível tecê-lo pendurado de uma árvore ou de um gancho, só é preciso procurar a tensão certa para tecer.



Fig 4. Lugares do percurso da obra *Sawri Llawthapitha*, à esquerda uma sessão de tecido com mulheres de Uaxactún - Guatemala.

<sup>6</sup>Wairuru (*Erythrina Americana*).

O armado das linhas de urdidura revela inspiração nas cores de uma semente, conhecida no Brasil como *olho de cabra*, a mesma que na Bolívia se chama *wairuru*<sup>6</sup>. Lá se acredita que estas sementes têm poderes mágicos e protetores. Por isso mesmo são símbolo e sínteses da beleza do mundo andino, por elas possuírem a sabedoria do contraste. Sendo o contraste uma constante nesta obra, vermelho e preto em inumeráveis linhas verticais encontram seus opostos nas curvas geradas pela disposição da trama de lã de ovelha, llama e algodão. Entrelaçam-se com as variações de tons das tranças de cabelos, que podem ser tão compridos e escuros como os cabelos da Rebeca e das outras mulheres de Uaxactún na Guatemala, ou loiros quase brancos das crianças dos Estados Unidos, ou tingidos de vermelho como os da minha

amiga Ceci. Evidenciando diferentes formas, estéticas e até mágicas, com as quais o ser humano se relaciona com o cabelo, como a utilização de tranças de cabelo artificial, utilizado com frequência pelas mulheres baianas para trançar o cabelo.

O sentido mágico do tear foi formando-se ao tempo do tecido, quando casais podiam tecer juntos suas tranças, as mães podiam juntar, no tecido, suas tranças com as das filhas, as amigas podiam fazer a mesma coisa. Mas, quando o dono ou a dona das tranças, já tecidas, tentava reconhecer a sua, não o conseguia porque esta já tinha-se [con]fundido com outras, uma parte do seu próprio corpo se havia convertido em parte de outra unidade, também orgânica, onde o processo e o percurso são determinantes. Esta obra inclui uma situação de inacabado, de fragmento, sem tempo, nem pressa para se concluir, e dia a dia continua crescendo.

Ao receber tranças para serem tecidas, vinha a mim a imagem da jovem tecelã no seu espaço, penteando seu cabelo todas as manhãs, e pensava também no gorro de *Tiawanaku*, pois a partir dessas experiências, gerou-se todo esse processo. Posso dizer, a maneira de conclusão, que: O olhar ao nosso interior (memória) e ao nosso entorno (cultura) podem abrir um mundo de possibilidades de criação, formas de compreender e recriar o mundo ainda não exploradas no contexto da criação contemporânea.

## Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara clara. Uma nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das letras, 1990. 1a ed. [Lezione americane – Sei proposte per il prossimo millennio], 1988. Tradução: Ivo Barroso. p97

CERECEDA, Verónica, Dávalos Jhonny, Mejía Jaime. *Una diferencia un sentido. Los diseños textiles Tarabuco e Jalq´a*. ASUR. Antropólogos del Sur Andino. Sucre 1993.

MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría crítica e estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.