

O DIÁLOGO COMO OBRA DE ARTE DUREZA, FRAGILIDADE E CORPOS MALEÁVEIS

Vera Lucia Didonet Thomaz - UTFPR

RESUMO

Este raciocínio apresenta um breve histórico do aparecimento da figura do artesão-artífice no processo civilizatório, destacando-se das artes do fogo a ourivesaria, o gesto e a palavra de um ourives contemporâneo após a filmagem da gravação da senha #Memen(t)-13 [in *Memorar*], em placa de prata. Acreditando no diálogo como obra de arte, foram recuperados dois momentos da narrativa *O sino – primavera-verão-outono-inverno-primavera – 1423-1424*, do filme *A paixão segundo Andrei*: antes, quando o sineiro ‘ouve’ o ruído do bom barro ao esfregar os dedos da mão e, depois, quando ele revela o segredo ao monge-pintor. A passagem da fricção desses corpos para o braseiro que se extingue na ficção em preto e branco é reavivada pelo levantamento colorido de sucessivas representações icônicas.

Palavras-chave: Senha. Diálogo como obra de arte. *A paixão segundo Andrei*.

RESUMEN

Este raciocinio presenta un breve histórico del aparecimiento de la figura del artesano-artífice en el proceso civilizatorio, destacándose de las artes del fuego la orfebrería, el gesto y la palabra de un orfebre contemporáneo luego del rodaje del grabado de la contraseña #Memen(t)-13 [in *Memorar*], en placa de plata. Creyendo en el diálogo como obra de arte, se recuperaron dos momentos de la narrativa *La campana – primavera-verano-otoño-invierno-primavera – 1423-1424*, de la película *La pasión según Andrei*: antes, cuando el campanero ‘oye’ el ruido del buen barro al refregarse los dedos de la mano y, después, cuando él le revela el secreto al monje-pintor. La toma de la fricción de esos cuerpos hacia el brasero que se extingue en la ficción en blanco y negro es reavivada por el levante colorido de sucesivas representaciones icónicas.

Palabras clave: Contraseña. Diálogo como obra de arte. *La pasión según Andrei*.

PARTE I.

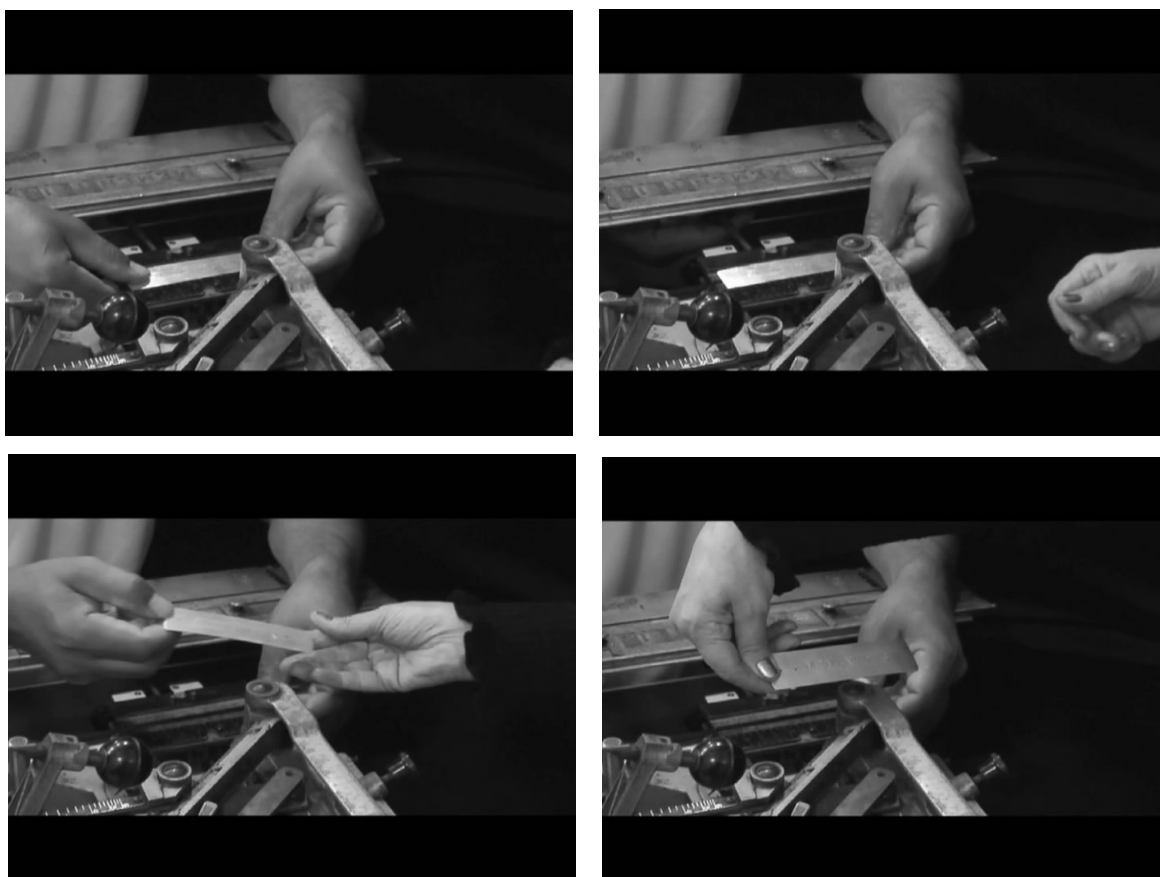
Fazendo uma varredura no capítulo *O organismo social*, em busca das reflexões realizadas pelo arqueólogo francês André Leroi-Gourhan acerca da entrada em cena do artesão-artífice, pode-se repetir a sua voz desejosa por começar pelo princípio e, a partir daí, re-relatar que o fato se deu nos estádios da evolução do esqueleto tecnoeconômico, determinista, da civilização – na lenta passagem do Neolítico rural à baixa Idade Média, as provas constantes do inventário corresponderiam aos achados nas camadas deixadas pelas ruínas sucessivas das ocupações pelo homem, de idade para idade geológica. Ao criar a imagem mental do preenchimento da mão vazia, o autor afirma que “*A civilização repousa no artesão*”, originalmente um fabricante de armas, joalheiro e fabricante de utensílios:

Em relação à <<santidade>> do padre, ao <<heroísmo>> do guerreiro, à <<coragem>> do caçador, ao <<prestígio>> do orador, à <<nobreza>> dos próprios trabalhos rurais, a sua ação é simplesmente <<hábil>>. É ele quem materializa o que de mais antropológico existe no homem, mas da sua história depreende-se o sentimento de que ele representa apenas um dos pólos, o das mãos, nos antípodas da meditação. Na origem da discriminação que fazemos ainda entre <<o intelectual>> e <<o técnico>> encontra-se a hierarquia estabelecida entre os antropológicos, entre ação técnica e linguagem, entre a obra ligada ao mais real da realidade e àquela que se apóia nos símbolos. (LEROY-GOURHAN, 1964, p. 173).

A história do cérebro e da mão começaria pela realidade corporal evoluindo para a prática do pensamento, em dialética, segundo a teoria evolucionista desenvolvida por Leroi-Gourhan em busca de elementos para uma resposta justificada, apesar do risco que envolve o desconhecimento dos limites da incorporabilidade do homem e da sincronia ou coincidência entre a evolução da filosofia moral ou metafísica com a materialidade na tecnologia e história das sociedades. Nos sistemas da ‘referência transparente’, em relação aos primitivos e à humanização dos fenômenos sociais, Leroi-Gourhan, sem depreciar, declara ciência concernente aos conceitos transmitidos à contemporaneidade apesar da inviabilidade universal; afirma que, a exemplo de pensadores do século XVIII e século XIX, os quais traçaram uma ‘curva teórica das instituições sociais’, o marxismo criou impulso, mas estancou nessa contingência – *“Interessam os grandes traços, as características gerais, pois, como ocorre com as eras geológicas, não existem linhas de demarcação rigorosas separando as diversas épocas da história da sociedade.”* (Marx, 1975, p. 424). Contudo, no texto *Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, 1876, Friedrich Engels descreve de modo mais simples essa transição e acentua a diferença e a divisão da função entre as mãos e os pés até a posição e marcha ereta do antepassado em estado selvagem. A mão livre do homem, órgão e produto do trabalho foi aperfeiçoada em correlação com o organismo corpóreo dos seres vivos e o meio em que se desenvolveram, segundo as leis materialistas da escola de Charles Darwin, desestimulando a crença na atemporalidade: *“Na evolução, conjecturava Darwin, o cérebro do macaco tornou-se maior à medida que os braços e mãos passaram a ser usados para outras finalidades além de firmar o corpo em movimento.”* (SENNET, 2009, p. 170). A mão, humanizada, tornou-se flexível e atingiu a perfeição necessária à arte e à magia, à articulação de sons que deram origem à linguagem humana ao longo das gerações. O trabalho e a palavra foram os principais estímulos para a evolução do cérebro do

macaco em cérebro humano, bem como dos órgãos dos sentidos, a capacidade de abstração e de discernimento até o aparecimento da sociedade. O trabalho inicia com a elaboração de instrumentos, de caça e pesca e agricultura, fiação e tecelagem, elaboração dos metais, olaria e navegação; ao lado do comércio e dos ofícios, as artes e ciências, o direito, a política, a religião, relegando a um segundo plano o trabalho da mão em detrimento da atividade cerebral, da escrita que surge concomitante à metalurgia e da memória histórica. *“É mister portanto investigar como o instrumental de trabalho se transforma de ferramenta manual em máquina e assim fixar a diferença entre a máquina e a ferramenta.”* (Marx, 1975, p. 425).

Hasta *fines del siglo XVII* no se dedicó ningún tipo de estudios a las leyes de la fricción. Sólo se untaban con grasa o aceite algunas piezas que se friccionaban ásperamente entre sí. Gracias a los conocimientos adecuados de las leyes de la fricción, las ruedas, gorriones, etc., [mejoraron enormemente los molinos]. En el siglo XVIII las leyes de la fricción se aclararon algo. Se descubrió la forma *epicicloide* para los *dientes* del engranaje. La *epicicloide* es una línea curva trazada sobre dos puntos del *perímetro* de un compás y que, por su parte, gira alrededor de otro compás de tal manera que su superficie quede siempre perpendicular con respecto al primer compás. (MARX, 1984, p. 91).



Fotogramas da videoarte *Senha: #Memen(t)*, 2011, p&b; 5,5 x 7,5 cm.

PARTE II.

A visita. A fim de acompanhar a filmagem da exposição *Memorar* deixei para trás a rua, a escadaria e a luz natural. No andar de cima, na penumbra, tentei dar sentido à inquietação provocada pela respiração que ventava no interior vazio da quadratura; ao buscar outras respostas para as perguntas inagarráveis – *O que foi sonhado? O que foi construído? O que resiste ao tempo?* – estas que apareciam e desapareciam misturadas aos arabescos remanescentes na superfície da parede concreta durante a projeção do vídeo. Emergindo dessa concentração imagética fui atraída pela luminosidade proveniente da sala do lustre aceso. Ao olhar através das aberturas das portas, reli a ponteaguda versão da história da arte composta por algumas letras, partes de esquecer, palavra seis vezes metamorfoseada por meio da escolha de fontes tipográficas decalcadas sobre o painel paralelo à arquitetura do lugar: comprimido, entre o assoalho óptico [intercalado por tábuas de madeira clara e escura] e o teto [decorado com cenas de batalhas], o painel ainda sustentava um loop onde um ourives gravava a última das três senhas – *#EsqueC-37 / #ImemoR-24 / #Memen(T)-13* – sobre placas de prata expostas numa caixa de alumínio, sobressalente como um queixo que aponta para o inevitável raciocínio a respeito das artes do fogo, dos gestos e das palavras. Sim, trata-se de um diálogo entre artistas.¹

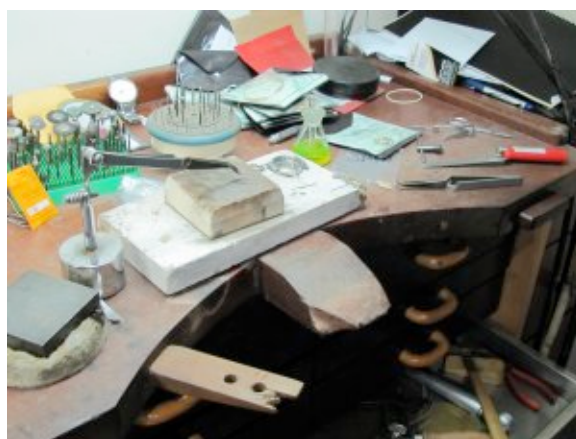
PARTE III.

Didonet Thomaz: a respeito do seu ofício, você se considera um artesão-artífice?

Cleunir José de Sousa: ... me considero... Tenho uma banca com cinco gavetas pequenas e uma grande, de proteção para material de reaproveitamento, forrada com aço inox para apoiar o que cai nela... Essas gavetas são subdivididas e guardam as ferramentas que uso... alicates de corte, bico, bico chato, redondo e fresado... Fresas [espiga], brocas [bola, cabeça, esfera, furo, raiada]. Borrachas abrasivas, escovas rotativas... motor de suspensão com canetas para acabamento... buril para cravação de pedra... Se for contar dá em torno de duzentas, trezentas unidades... lixas, limas [redonda, quadrada, chanfrada], facas, meia-cana, martelos... Banca é uma mesa de trabalho com cunhas de madeiras avançadas que se usa como amparo para recortar, furar... então, dar acabamento a uma peça...

DT: Descreva, pelo menos, um ritual do ourives... quando chega à oficina.

CJS: Preciso ficar tranquilo. Nem sempre... chego na oficina e começo a trabalhar. Às vezes, gasto uma hora, uma hora e meia fazendo outras coisas, organizando. Aí, no ritmo da concentração, sim... Muitas vezes, deixo o metal preparado sobre a banca, fundido, laminado. Na realidade, as máquinas são manuais e a fundição é o processo inicial da confecção de uma peça. O metal derretido é colocado na rilheira. Esfriado, passa pela laminadora composta por dois cilindros, um em cima do outro, comprimindo o metal. Já é outro processo. Concluída a laminação, a parte química, de limpeza, é iniciada passando para a montagem. O desenho é feito na chapa de metal, como foi no teu caso, nas placas de prata. Desenho, recorte e acabamento.



Sobre a banca na oficina: 1. Tigelas com ácido, água e amoníaco para decapagem do metal.

2. Ferramentas para cravação de pedra.

Fotografia digital, 2012, cor; 7,5cm x 5,7cm.

A concentração consoma uma certa linha de desenvolvimento técnico na mão. As mãos já tiveram anteriormente de experimentar através do tato, mas de acordo com um padrão objetivo; aprenderam a coordenar a desigualdade; aprenderam a aplicação da força mínima e da liberação. Desse modo, vão acumulando um repertório de gestos adquiridos. Esses gestos podem ser ainda mais refinados ou revistos no contexto do processo rítmico que ocorre na prática e a sustém. A preensão preside cada avanço técnico, e cada avanço está cheio de implicações éticas. (SENNET, 2009, p. 199).

DT: Você tem interrupção da concentração?

CJS: Paro tudo. Paro, saio do local para voltar à concentração no que quero fazer... Alongo o trabalho porque perco a concentração, não sai do jeito que quero... tenho que começar e terminar no mesmo dia, no mesmo embalo... senão a peça não sai com o mesmo resultado. Às vezes, interrompo, tenho que refazer. Sento, penso, raciocino... Recomeço para depois pegar o pico da criação... Cada dia é cada dia,

uma novidade. Sempre, tem que estar inovando... Conforme o andar, criando ferramentas, abre-se um leque... Criei martelos com tocos da árvore do limoeiro...



Seqüência de acabamento. Fundição de metal: 1. Cadinho em cerâmica, rilheiras, canaletas com fio e com chapa. 2. Cadinho em cerâmica (vitrificada pelo uso), rilheiras, maçarico aceso. 3. Motor de polimento e polimento. 4. Aparelho para limpeza ultrasônica.

Fotografia digital, 2012, cor; 7,5 x 5,7cm.

DT: *O Artífice* é o título de um livro que trata “da arte ou habilidade artesanal, a capacidade de fazer bem as coisas”... Esse é o sustentáculo para as questões que estou formulando para encontrar com o seu particular. O autor, Richard Sennet, na *Parte dois* do *Capítulo 5*, apresenta subtítulos sugestivos como *A mão*, *A mão inteligente: como a mão se tornou humana*, *Os dois polegares: da coordenação*. *Cooperação*, *Mão-punho-antebraço: a lição da força mínima*, *Mão e olho: o ritmo da concentração*. Você teve algum problema de coordenação motora? Como é que usa a mão, punho e antebraço... como sente a mão quando ‘segura e toca’, ‘agarra algo’, ‘ponta dos dedos’, ‘dois polegares’, enfim... a pressão em cima dos materiais?

CJS: ... Há 25 anos trabalho como ourives e... até hoje, não... Começo pela mão e o punho, o braço... mas o olho é tudo porque é preciso ter uma boa visão da criação. Ah, sempre... já consigo ver... tenho na mente um final da peça porque é uma cobrança a perfeição. O bruto tenho que pensar no lapidado... É por meio da técnica que o artífice vai cortando caminhos para lapidar uma peça. É uma base que se põe na cabeça... uma filosofia que vem da ferramenta de trabalho... É um trabalho manual. A pressão é grande. Conforme a peça... Depende de força para puxar um fio, laminar... requer força do corpo, braço, das mãos. Cravação de pedra é mais sensível, uso pulso, ponta de dedo... Acabamento é só nos dedos...

DT: Vamos pensar na gravação da senha #Memen(t)-13, memória e esquecimento, na placa de prata durante a filmagem da videoarte Senha.

CJS: Sim, comecei pela preparação do metal, fundindo uma quantidade razoável para laminar. Saindo da laminação... fiz o formato da placa, um desenho, recortei e dei acabamento e, depois, a gravação durante a filmagem. As técnicas para fundição, laminação, elas são repetitivas. Em algumas peças vai uma quantidade grande de solda. Ou seja, tem que ter uma técnica de solda superavançada. Se não souber montar não vai jamais terminar, a peça vai derreter no meio do caminho. A maneira de virar (criar uma peça de um fio ou uma chapa) é que muda. Pela experiência, já consigo raciocinar e criar, o resultado para mim vem mais rápido. Se não improvisar o artesão-artífice não consegue fazer nada. Chega a uma situação em que a própria ferramenta não ajuda. Foi o caso, até, das plaquinhas. Criei meios porque não tinha uma ferramenta oficial disso aí... fiz uma peça para adaptar à máquina, no pantógrafo, um tipo de acabamento que saiu na gravação. O relevo nas placas, pelo tamanho, tudo, tive que adaptar à peça. O incio das senhas – # –, foi um desenho que fiz de próprio punho. Elaborar é uma coisa de cabeça. Peguei uma chapa de metal... criei esse desenho em cima para fazer uma cópia viva... A cópia é uma cópia, passa do pantógrafo para a peça.

DT: Que diferença você percebeu entre aquele momento em que estava trabalhando sozinho e o momento em que foi filmado gravando a placa de prata #Memen(t)-13?

CJS: Na realidade, o ofício de ourives é um momento, só. Depende de estar super tranquilo para criar. Durante a filmagem eu tinha acompanhantes e a preocupação em não errar. O erro é normal no trabalho, mas eu queria fazer uma coisa mais perfeita. Como, também, estou fazendo uma coisa perfeita quando estou criando,

parte de uma concentração maior no trabalho. A criação tem um ritmo, um momento próprio. Saio do momento para criar 'aquele' momento...

DT: Você consegue identificar estranhamento entre o 'som' e o 'tom' dos metais?

CJS: Sim. Uso martelos... pequenos e conforme o som do material que está sendo trabalhado eu sei se é prata, ouro, cobre, latão, níquel... tem um som diferente. Acho que é devido ao tempo que estou mexendo com isso que consigo eliminar a diferença de outros barulhos em volta. A diferença de material é a dureza. A prata, além do tempo de fundição dela ser mais alto, é bem mais mole, uma batida mais suave. Pelo peso, teor da prata, do ouro, consigo diferenciar pegando na mão...

Dureza, fragilidad y cuerpos blandos. El cuerpo más duro es el diamante. [Son igualmente duros] las piedras preciosas y el acero. En menor proporción el hierro fundido, el bronce de las campanas y el metal para cañones (...). Con el frío todos los metales son más broncos (...). Al templar los metales se tornan más frágiles; al mezclarlos entre sí más duros, como en el caso del oro mezclado con cobre; el del cobre con cinc y estaño, etc (...). El hierro combinado con carbono forma el acero. (MARX, 1984, p.173).

DT: Onde é que entra a imaginação e o que você faz com o que não lhe agrada?

CJS: Do início ao fim... O artesão-artífice tem cópias na cabeça... de ver uma revista ou de olhar um anel num dedo de uma mão... programa e consegue recriar. Nenhuma peça é igual. Elimino o que não me agrada. É fácil, é só fundir novamente e refazer a peça. A fundição, ela é rápida. O derretimento do material é super-rápido. Na maioria das vezes tem que recomeçar do zero...

DT: Como artesão-artífice você demonstra uma preocupação com a verdade e como trabalho de qualidade, um compromisso que corresponderia à habilidade artesanal, de procedimentos com ferramentas. Você formulou algum conceito no decorrer da sua vida? O que diria (conselho&orientação) para um aprendiz?

CJS: Olha, é difícil dizer para um aprendiz, porque tem que ter um dom para a arte. Passa pela ideia de criação e não é o mesmo conceito da outra pessoa. Cada um tem uma individualidade. Meu trabalho é uma criação pessoal... Mesmo ensinando, a técnica muda de um para outro... Tipo de ferramenta, de material de acabamento.

DT: De quem você recebeu conhecimento para o *continuum*, consertar e fazer?

CJS: Recebi de um descendente alemão que me passou incentivo... um amigo, Walter Haupt era da Joalheria Haupt, um grande ourives, tinha os seus segredos... uma das grandes lições da minha vida, convivi com ele, mas não como artífice. Faleceu há anos. Um dia, ele chegou para mim e disse assim: "Eu te ensino tudo,

mas você vai ter que pôr em prática.”. Porque ele não gostava de fazer conserto e queria me incentivar como ourives com o conserto, restauração de peça, soldas, polimento. Na conversa ele foi passando a técnica e comecei, nos meus intervalos, a pôr em prática... fazendo prestação de serviço com o conserto... a desenvolver da própria cabeça, a trabalhar sozinho. Na realidade, o ofício de ourives... não tem como dar uma sequência e a minha parte técnica vai morrer comigo... Cada artesão-artífice desenvolve uma arte... Hoje, ele começa com a confecção. Indústrias obrigam a começar pela confecção, é só uma base e não tem a geral. Criam-se ourives, manipulados pela indústria, que só sabem fazer uma coisa, treinados para fazer uma parte da peça. Dez, quinze ourives fazem uma peça. Não é o meu caso. No meu caso, começo e termino. Por intermédio de Walter Haupt consegui a base geral, trabalhar com o conserto e a confecção de peça. Fazendo um bom conserto o ourives chega à peça nova com acabamento e bom design. Às vezes, preciso desenhar, projetar no papel antes de executar.

Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronzes, terracotas y monedas eran las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura. Pero a pesar de su importancia, no representan más que un caso especial del fenómeno que aquí consideramos a escala de historia universal. En el curso de la Edad Media se añaden a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía a comienzos del siglo diecinueve. (BENJAMIN, 1982, p. 19).

DT: Enquanto estava aprendendo com Walter Haupt, você percebeu que não era mais um aprendiz porque conseguia distinguir atitudes entre iniciantes?

CJS: *Sim, nessa diferença fiz essa cobrança quando perdi meu mestre. Porque tem um ponto de apoio para dúvidas, de onde o artesão-artífice tira dúvidas. A partir do momento que não tem mais essa base, tem que ter a criação. Aí, muda a crítica em cima do trabalho. Então... tem alguém para apoiar. Hoje, oficinas têm apoios.*

DT: A motivação é mais importante que o talento?

CJS: *A base de tudo é o talento. Explicar o básico e deixar o aprendiz fazer qualquer coisa na banca, eu sei se ele dará continuidade ou não. É por falta, talvez, de interesse, porque não tem condições, tem a base mas não tem seguimento. Se não tiver seguimento, não cria nada... Tenho orgulho disso. Especialmente, quando crio*

alguma peça e a satisfação do cliente é total, para mim é uma felicidade porque ponho em prática o que gosto de fazer... eu me dediquei, praticamente, a vida inteira em cima do ofício... ‘aquilo’ está dentro de mim, é gratificante. O meu desejo é que o ofício de ourives não acabasse. Vejo, hoje, que é um ofício em decadência. A indústria está eliminando o artesão, a mão de obra específica, pela facilidade de fazer peças mais em conta.

DT: É possível dar sentido filosófico à experiência?

CJS: *Acho que sim. Bastante. Em todos os sentidos, porque foi de tudo isso que criei tudo isso, criei a minha vida e é o que vivo.*

En el proceso de reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objeto. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso há apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fué empresa acometida a finales del siglo pasado. (BENJAMIN, 1982, pp. 19-20).

PARTE IV.

A verdadeira imagem artística fundamenta-se sempre numa ligação orgânica entre idéia e forma. Na verdade, qualquer desequilíbrio entre forma e conceito irá frustrar a criação de uma imagem artística, pois a obra permanecerá alheia ao domínio da arte. (TARKOVSKI, 2010, p. 26).

A paixão segundo Andrei é um filme que se passa no século XV, tendo como fonte “a arquitetura, a iconografia, a palavra escrita” e que investiga a mentalidade e a “consciência cívica”, “a psicologia da criação artística” e o gênio de um artista de sua época como Andrei Rublióv; dividido em ‘blocos de tempo’ que desmontam o relógio do cinema clássico, apresentam linearidade, sim, funcionando por meio de “articulações poéticas”, “lógica da poesia” ‘poética das formas de arte”, essas são expressões retiradas do discurso de Tarkovski. A novelas são subtituladas *O Bobo da corte. Verão de 1400; Teófanos o Grego. Verão-inverno – primavera-verão: 1405-1406; Dia santo. Primavera de 1408; O último julgamento. Verão de 1408; A paixão de acordo com Andrei. Parte II – A caçada. Outono de 1408; A caridade. Inverno de 1412; O sino – primavera-verão-outono-inverno-primavera – 1423-1424*. Neste bloco, duas cenas arregalaram meus olhos porque questionam o conhecimento e as relações de trabalho e de dominação do material

de trabalho específico enquanto um jovem alardeia saber de todo o segredo do cobre do sino e ameaça guardar e vigiar o legado deixado por seu pai. Qual o motivo da obstinação de Boriska se a sua qualificação provoca desconfiança com justa razão? A primeira cena mostra o momento em que Boris encontra o barro bom em abundância para o que precisa, isto é, construir o molde externo para segurar o sino: “... o barro tão desejado! Ele não sabia que ele seria justamente assim, não poderia descrevê-lo a ninguém porque nunca o vira, mas agora ele sabe ao certo...”. (TARKOVSKI, 2008, p. 282). O conhecimento do segredo passa a ser insinuado e a sua confiança aumenta a despeito do murmúrio e da resistência: “Ele lhe mete as mãos, arranca-lhe um naco, amassa-o, quebra-o em pedaços e novamente o amassa, sente-o, acaricia-o. Um barro gorduroso, sem qualquer mistura, cinza vivo, maleável e espesso.” (TARKOVSKI, 2008, p. 281-282). A segunda cena mostra um esconso revival da *Pietá* tal como pareceu o sino da liga de prata e cobre que emergiu da terra; quando o piedoso monge-pintor revoga os votos de silêncio motivado pelos acontecimentos que mudam os rumos de sua esperança, ele ressuscita a palavra e o maravilhamento e toma o sineiro nos braços e o tranquiliza:

Rublión: Vamos, vamos.

Boriska: Meu pai, aquela serpente velha, não passou o segredo. Morreu sem me contar, levou para a cova. Aquele patife tratante!

Rublión: Veja, tudo acabou bem. Vamos, vamos. Iremos juntos, você e eu. Você fará sinos. Eu pintarei ícones. Iremos ao Monastério da Trindade juntos. Que dia festivo para o povo. Você trouxe a eles tamanha felicidade, e está chorando. Vamos, vamos.

(Diálogo extraído do filme *Andrei Rublión*, 1966, de Tarkovski).²

A passagem da fricção desses corpos para o braseiro que se extingue na ficção em preto e branco é valorizada pela câmera que afasta do caminho Rublión e Boriska, lentamente, da cabeça de um aos pés do outro, deixando-os significativamente em *off* – preservados da morte, expulsando o tempo impresso na película para focar o braseiro em extinção. Quais seriam os mecanismos para reavivar aquele fogo? Tarkovski, pensador de imagens cinematográficas, para reavivar aquele fogo na película inventa um interpenetramento e levanta, da escala de cinzas as cores vivas das superfícies machucadas de sucessivas representações icônicas, das toras do braseiro para *A navidade de Jesus*, 1405, *Batismo de Jesus*, 1405, *Santíssima Trindade*, 1410, *Cristo Pantocrator*, 1410-1415 e *Cristo Redentor*, 1410, elevando a história da arte russa medieval em pleno desenvolvimento do cristianismo ortodoxo, sobrevivente ao contemporâneo.

Mecanismos para reavivar el fuego. El método más antiguo para reavivar el fuego era el de utilizar un pedazo de cuero, hojas de árbol o tupidos ramos verdes. Después se empleó el *junco*, a través del que se soplabá sobre el fuego con la boca. El *fuelle de cuero*, con el que con un simple movimiento de la mano de aire se proyectaba ininterrumpidamente desde la caja al seno comunicante, lo conocían desde hacía muchísimo tiempo los *griegos*. En las fundiciones se hacían funcionar a mano muchos fuelles de esse tipo. Este fue el método de fusión *hasta el siglo XVI*. En esa época aparecieron los primeros fuelles movidos por ruedas hidráulicas. En lugar de los fuelles de cuero se empezaron a usar los *de madera*, que duraban diez veces más; los fuelles de madera fueron inventados en Nuremberg, Alemania, en la primera mitad del siglo XVI. (...) En los siglos XIII y XIV se fueron construyendo grandes hornos para la laminación del metal, en particular del hierro, del bronce, del latón y del plomo, en *barras* y en *hojas*, a través de pesados marcos movidos por los ganchos del eje de la rueda hidráulica. Al principio, estos marros, como todos los demás molinos, muy imperfectos. (MARX, 1980, p. 94-95).

Tarkovski abre diálogos em que são perceptíveis degraus de conhecimento. Entre pintores de ícones: *“Andrei Rublióv fala com seu professor Teófanés, o Grego, sobre a essência da criação artística e da fé”* (TARKOVSKI, 2010, p. 79). Teófanés é livre, experiente e Rublióv é monge, inexperiente da vida; eles não partilham da mesma fé, da mesma terra e do mesmo sangue, vivem sobre a verdade como se ela estivesse numa gangorra range-range. Entre as figuras da *“Troitsa: a Trindade, ideal de fraternidade, amor e fé reconciliatória”* (TARKOVSKI, 2010, p. 92). Entre o ícone *“Chudo o Georgiy Pobedonostse (O milagre do triunfante São Jorge)”* (TARKOVSKI, 2010, p. 41) e o *“rosto de cobre de São Jorge, o Guerreiro, enegrecido por uma camada de fuligem”* (TARKOVSKI, 2008, p. 293). Entre artista e artífice: Andrei Rublióv e Boriska, após a concretização de uma promessa de conhecimento que passa a existir². O nariz de Teófanés é adunco, o de Rublióv é reto, o nariz de Boriska é arrebitado: a constatação de uma ondulação física – adunco, reto, arrebitado – instigou uma curiosidade em relação à preferência por perfis arrebitados em grande parte dos atores escolhidos para representar personagens principais, mulheres e homens, no conjunto da obra realizada por Andrei Tarkovski. Foi isso que observei e que passou a me interessar a fim de investigar as aparências, após assistir à filmografia completa do cineasta – afinal, o que significaria?

Por que a arte existe? Quem precisa dela? Na verdade, alguém precisa dela? Estas são questões colocadas não só pelo poeta, mas também por qualquer pessoa que aprecie arte — ou, naquela expressão corrente, por demais sintomática da relação entre a arte e seu público do século XX — o “consumidor”. (TARKOVSKI, 2010, p. 38).

Notas

¹ Gênese. THOMAZ, Didonet. *Ficha técnica: filmagem da gravação da placa de prata - #Memen(t) -13*. Gestos próprios do ourives. Manipulação do veludo que circundou o corpo de Cleunir (sentado numa cadeira) e serviu como biombo do cenário ocupado para a filmagem no interior Joalheria Heisler: fundação 1928. *Projeto Senha [in: Memorar]*. Curitiba, 27 de maio de 2011, das 10h45min às 11h30min.

THOMAZ, Didonet. A visita. In: *Memorar*. FERVENZA, Hélio; SANTOS, Maria Ivone dos; THOMAZ, Didonet. In: Sala do Lustre. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Solar do Barão, Fundação Cultural de Curitiba-FCC., 13 de agosto de 2011. Catálogo eletrônico da exposição.

Hélio Ferverza elaborou um projeto especialmente concebido para duas salas do Museu da Gravura, situadas no edifício mais antigo do Solar do Barão em Curitiba, assim descrito, a saber: “*Trata-se da exposição intitulada Memorar, constituída de uma instalação onde foi utilizada a palavra Esqueci escrita em diferentes fontes tipográficas, e que remetem a diversos períodos históricos. As palavras foram impressas em três cores próximas das que se encontram no piso da sala, e foram adesivadas nas paredes. Busca-se uma interação tanto no que diz respeito a sua arquitetura, quanto no que se refere aos aspectos conotativos, simbólicos e outros. Assim, o espaço aonde essa produção artística vem inscrever-se e apresentar-se é também simultaneamente o de sua realização. Um dos aspectos que sintetiza o andamento e o estado atual da produção artística de Hélio Ferverza diz respeito às noções de lugar e espaço, e ao modo como uma determinada proposta artística se relaciona com a apresentação dentro de um espaço expositivo. A constituição física ou a dimensão perceptiva da obra está relacionada ou é afetada pelo contexto de sua apresentação e pelas diferentes concepções de arte aí inscritas. No caso específico da exposição Memorar, esta dialoga com os aspectos da memória artística e cultural em sua relação com o esquecimento a partir da inscrição e da disposição nas paredes das salas (lugar por excelência de inscrição das obras dentro dos espaços expositivos), de palavras nas quais os diversos desenhos tipográficos das letras, provenientes de diferentes épocas, jogam com o significado das palavras e com a história das suas formas. A exposição contou também com a participação especial de duas artistas, através de dois trabalhos feitos para esta ocasião, que dialogam com a proposta. O primeiro é a projeção do vídeo de Maria Ivone dos Santos, intitulado Três questões, que apresenta em looping uma sucessão de três perguntas escritas em amarelo, O que foi sonhado?, O que foi construído?, O que resiste ao tempo?, as quais aparecem e desaparecem ao ritmo do som de uma respiração. O segundo trabalho, de Didonet Thomaz, chama-se Senha, e é composto por uma vitrine contendo três pequenas placas em prata gravadas cada uma com uma senha desabilitada e referente a um banco de dados específico, e também por um vídeo em p&b que mostra a gravação de uma dessas placas em prata - #Memen(T)-13 -, realizada com antigo pantógrafo utilizado no atelier da Joalheria Heisler, fundada em 1928, em Curitiba.”. FERVENZA, Hélio. MEMORAR. In: Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Solar do Barão, Fundação Cultural de Curitiba-FCC. Período expositivo – 7 de junho a 14 de agosto de 2011.*

THOMAZ, Didonet; SILVEIRA, Luciana Martha. *Lista Árvores Genealógicas: Projeto Senha [in Memorar]*. In: IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. Coordenação Gilson Leandro Queluz; Domingos Leite Lima Filho. PPGTE/ UTFPR, UFPR, ESOCITE BR, MEC. Curitiba, 09 a 11 de novembro. Apresentação de trabalho em 11 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.esocite.org.br/eventos/tecsoc2011/cd-anais/arquivos/pdfs/artigos/qt020-listaarvores.pdf> Acesso em: 31 de março de 2012. ISBN 18088716.

THOMAZ, Didonet. *Ficha técnica: filmagem da exposição Memorar: respiração, assoalho, seis vezes ‘esqueci’, cenas de batalhas, paisagens bucólicas, barcos afundados, flores*. Sala do Lustre. Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Solar do Barão, Fundação Cultural de Curitiba-FCC. Curitiba, 24 de agosto de 2011, das 14h às 18h.

THOMAZ, Didonet. *Ficha técnica: releitura da entrevista concedida por Cleunir José de Souza a respeito do ofício de ourives, em 22 de setembro de 2011, das 10h45min às 11h30min*. Café do Paço. SESC Paço da Liberdade. Curitiba, 29 de março de 2012, das 11h30min às 12h28min.

² Ao final do capítulo O sino. Primavera, verão, outono, inverno e primavera de 1423-24, do livro Andrei Rublióv: roteiro literário, de Tarkovski, o diálogo entre o monge-pintor e o sineiro foi traduzido da seguinte maneira, a saber: – Bem, bem... Está tudo bem... Pronto, acabou... É isso, acabou... Tudo acabou bem... – O canalha do meu pai, vigarista maldito - Boriska engasga com as lágrimas. - Miserável asqueroso... Nem para me contar o segredo, morreu e nem me contou... – Mas não vê como saíram as coisas...? Bem, bem... - Com as mão tremendo, Andrei acaricia os cabelos do garoto, afaga seu pescoço fino e as costas magrinhas com as de um adolescente.”. (TARKOVSKI., 2008, p. 298-299).

³ Agradecimentos. Ao Professor Dr. Domingos Leite Lima, pelo empréstimo dos livros de Karl Marx, *Capital y tecnologia. Manuscritos inéditos (1861-1863)*, com Estúdio preliminar Piero Bolchini. e *Cuaderno tecnologico-histórico (Extractos de la lectura B 56, Londres, 1851)*, com Estúdio preliminar de Enrique Dussel, ambos citados neste raciocínio. *Disciplina Dimensões sócio-culturais da tecnologia*, ministrada pelos Professores Dra. Ângela Maria Rubel Fanini, Dr. Domingos Leite Lima Filho e Dra. Marília Gomes de Carvalho. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, segundo quadrimestre de 2011. À Antonia Schwinden, pelo diálogo a respeito da análise do discurso.

Referências

Livro

MARX, Karl. *Cuaderno tecnologico-histórico (Extractos de la lectura B 56, Londres, 1851)*. Traducción Enrique Dussel Peters. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

MARX, Karl. *Capital y tecnologia. Manuscritos inéditos (1861-1863)*. Traducción Alfonso García. México: Terra Nova, 1980.

Capítulo de livro

BENJAMIN, Walter. La obra de arte em la época de su reproductibilidad técnica. In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Traducción Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-59.

ENGELS, Friedrich. Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. São Paulo: Edições Sociais, 1977, v.1, pp. 61-74.

LEROI-GOURHAN, André. O organismo social. In: _____. *O gesto e a palavra I. Técnica e linguagem*. São Paulo: Edições 70, 1964, pp. 147-186.

MARX, Karl. *A maquinaria e a indústria moderna*. In: _____. *O capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp. 423-579.

SENNET, Richard. A mão. In: _____. *O artífice*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009, pp. 169-199.

TARKOVSKI, Andrei. O sino. Primavera-verão-outono-inverno-primavera – 1423-1424. In: _____. *Andrei Rublióv: roteiro literário*. Márcia Vinha. São Paulo, Martins Fontes, 2008, pp. 270-299.

TARKOVSKI, Andrei. O início. In: _____. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2010, pp. 11-37.

TARKOVSKI, Andrei. Arte – anseio pelo ideal. In: _____. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2010, pp. 37-63.

Imagem em movimento

ANDREI RUBLIÓV. Direção Andrei Tarkovski. Rússia: Mosfilm. 1966. 1 filme (190min): son., p&b color.

SENHA. Direção Didonet Thomaz. Edição Isaac Benavides. Curitiba: Edição de artista, 2011. 1 DVD Videoarte (2min 58seg), pb.

Didonet Thomaz

Artista plástica. Mestre em Artes pela ECA-USP. Projeto *A busca do gesto em espaços transitórios. Documentos poéticos contemporâneos* em desenvolvimento. Doutoranda em Tecnologia, Linha de pesquisa em Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Endereço de acesso ao CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8604352641810583>