

SEGREDOS NO BOCA DO INFERNO: QUATRO PRESSUPOSTOS¹ SOBRE O AÇÚCAR - INSTALAÇÕES

Ayrson Heráclito

Professor Assistente em Processos Artísticos da UFRB. Artista plástico com diversas exposições e prêmios em salões e bienais nacionais e internacionais.

RESUMO

*Reler Gregório de Mattos significa lançar um olhar sobre um momento raro de simbiose cultural, do qual A cidade de Salvador é fruto, transcendendo ao momento histórico da produção do autor e chegando a nós como paradigma indiciário de uma certa baianidade. Este trabalho é composto de quatro instalações onde exercitamos os limites da arte, da história e da antropologia. Acreditamos, com isso, atingir uma maior compreensão do complexo processo de interação entre os extratos eruditos e populares da cultura baiana.
Palavras-chaves: Arte contemporânea; História e cultura baiana; Materiais orgânicos na arte.*

ABSTRACT

*The art of reinterpreting Gregório de Mattos means to take into consideration a rare moment of cultural symbiosis from which Salvador results, transcending the historical context within the poet's works were written, and that reach us as an indicial paradigm of a certain Bahianity. Our work consists of four environments, by means of which we try to push ourselves to the limits of art, history and anthropology. We believe that herewith we can attain a better understanding of complex process of interaction between the erudite and popular strata of Bahian culture.
Keywords: Contemporary Art; History and culture of Bahia, organic materials in art.*

INTRODUÇÃO

O texto aqui apresentado corresponde à síntese da nossa dissertação de mestrado “Segredos no boca do inferno – arte, história e cultura baiana: instalação”, defendida junto à Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no ano de 1997. A pesquisa versa sobre o diálogo aberto entre a *poesia da época chamada Gregório de Matos* e a produção artística do autor. Reler a poesia de Gregório de Matos, nesse instante, significou lançar um olhar sobre um momento raro de simbiose cultural, do qual Salvador, a capital baiana, é fruto. Significou transcender o momento histórico da produção do autor e enxergá-la, da forma como chegou até nós, como paradigma indiciário de uma certa baianidade. O trabalho é composto de quatro instalações, onde exercitamos os limites da arte, suas finalidades, bem como as da história e da

antropologia, acreditando, com isso, atingir uma maior compreensão do complexo processo de interação entre os extratos eruditos e populares da cultura baiana.

Estamos na cidade da Bahia: entre o moderno e o arcaico, “o monstruoso e o sublime”, o nobre e o ignóbil, o carnaval e a miséria, a crítica e a emoção. E não estamos sós: estamos, tropicalisticamente, com todos os santos. Nas palavras de Antonio Risério, citando Stefan Zweig (um escritor austríaco que se matou no Brasil), encontrei a minha verdadeira motivação para a criação deste conjunto de instalações, ao comparar a cidade de Salvador com a atitude de uma velha rainha viúva - “uma rainha viúva, grandiosa como a das peças do Shakespeare” - acrescenta Risério “uma rainha tão bem sucedida em seus convites a idealizações paradisíacas que geralmente consegue ocultar dos olhos que a contemplam, a realidade de sua miséria e de seus conflitos sociais”. Propus-me a fazer uma pequena simbiose da cultura erudita e popular, pensando, com isto, exercitar os limites da arte, da antropologia, da história.

A realização deste trabalho exigiu-me uma vivência cotidiana, uma observação atenta do universo da pesquisa. Então, organizei um primeiro contato via “poesia da Época chamada Gregório de Matos” e o estudo histórico do Brasil colonial. A leitura da obra satírica do Gregório deu-me uma compreensão marcadamente céptica, permitindo-me com isso uma aproximação de um universo de contraste caracteristicamente barroco, onde a inversão dos padrões dominantes, a exacerbação do grotesco, o achincalhamento dos valores morais, constituíram uma postura artística, não só como fruto da sua época, mas, principalmente, do espaço da ação crítica em sua época.

Marcado pelo movimento da Contra-Reforma, do qual o Concílio de Trento é a expressão mais legítima, foi imposto à sociedade colonial brasileira um modelo de sociedade baseado na família monogâmica, indissolúvel e ascética, sob a tutela incontestada do pai. O escravismo e outras questões inerentes à empresa colonial fizeram com que este modelo tivesse um caráter francamente artificial. Concubinato, bastardia, vida sexual desregrada, religiosidade popular de característica profana reinventavam, a todo instante, as prédicas dos padres e as ordens régias da coroa.

Assim, uma rede de sociabilidade se desenvolvia longe do formalismo das elites dirigentes. Dominada por ligações políticas de cunho pessoal e particularista, construídas sobre relações sociais marcadamente violentas - característica inerente

à ordem senhorial - escravista, envolvida pela multiplicidade de padrões culturais, fruto das trocas étnicas sobre as quais se assentou a sociedade colonial, o Brasil se coloca como a matriz perfeita para a poética satírica da "Poesia da Época Chamada Gregório de Matos". O diálogo do poeta com o seu tempo descortinam as tensões deste mundo, sempre à beira do caos e da desordem, sendo o Brasil, na imagem de Antonil, "o purgatório dos brancos, o paraíso dos mulatos e o inferno dos negros". É neste contexto explícito de fragilidade da hegemonia católico-lusitana, que encontro o meu objeto de pesquisa e a associação da produção poética de Gregório com a falência do projeto colonial.

Soma-se a este estudo o conhecimento de que a arte, como tradução das estruturas mentais e, portanto, com um tempo lento e com ritmos completamente diversos dos outros tempos sociais, permite ao artista percorrer determinadas permanências do imaginário ocidental, onde a utilização da fonte histórica é vista em uma perspectiva de extrair coincidências, bem como representações arquetípicas.

Quando volto ao passado e comento a decadência da Bahia no período colonial, não estou interessado em reconstruir o momento histórico, mas sim em encontrar uma possível leitura da contemporaneidade. Como, por exemplo, no plano social, a abordagem que faço de questões de ordem civil só tem sentido dentro de um diálogo com as origens destas questões: racismo, miséria, falência econômica, etc.

Optei pelo meio de expressão artística que estabelece uma relação orgânica com o espaço: a instalação, nas palavras do crítico Baitello, reunião de objetos em uma relação sintática definida, propondo uma tese, ilustrando ou materializando uma idéia. Tal opção deve-se ao desejo de abordar questões relativas ao conceito de espaço. Podemos pensar os problemas do espaço e a sua evolução histórico-filosófico distribuindo-os em dois grupos de posições distintas: no primeiro grupo, o espaço é estudado em relação a um sujeito ou a uma consciência; no segundo grupo, o espaço é considerado em si mesmo. Tais vertentes atravessam o pensamento ocidental e introduzem reflexões significativas na obra de diversos artistas atuais. Na recente história da arte brasileira, encontramos o artista pensador Hélio Oiticica, que nos deixou um legado que incorpora uma teoria sobre a apropriação do espaço em seu programa de arte ambiental.

A minha inquietação sobre a relação entre o homem e o seu espaço fundamenta-se, basicamente, no conceito do “ser aí” Heideggeriano, que defende a premissa de que o sujeito ontologicamente bem compreendido é espacial. O que se apresenta ao criador contemporâneo em relação às problemáticas do espaço? Abraham Moles (1997) nos fala de um novo manifesto das artes no espaço que o define como a arte em estado pleno e “não no espaço liso, obsoleto, de duas dimensões” (p.14).

Nesta perspectiva podemos conceber a instalação como algo indissolúvel do trinômio tempo-espaço-experiência. A leitura dos elementos visuais, táteis, olfativos, auditivos e simbólicos na sua expressão espacial aproxima o observador, despertando vários níveis de compreensão do mundo, transfigurando-o e promovendo um desequilíbrio sobre o estabelecido e o instituído. A imposição do tempo-espaço do artista dialoga com a possibilidade de referência do espectador, ao viabilizar a leitura intelectual do espaço e a própria existência da obra. Forma e espaço circundante se intercomunicam, construindo uma teia de significados, onde o orgânico promove, deliberadamente, a constante alteração, o movimento e o *estado de mudança*.

Apoio-me nas concepções teóricas e nos ensinamentos estéticos de Joseph Beuys, segundo o qual os materiais e os espaços se sobrepõem ao artista enquanto identidade simbólica. A utilização dos materiais gordura e feltros, diretamente associados à sua história, significam o renascer. Não tem outra origem, senão a alusão ao seu uso terapêutico, feito pelos tártaros. Beuys desenvolve uma série de ações ou “actions”, esculturas, instalações, espaços ou environment, onde esses materiais energéticos são tratados como substância plástica. A leitura dos materiais conduz a um caminho plausível na interpretação da sua obra: o cobre, a condutividade; o feltro, a conservação da energia térmica (o calor), ou seja, o isolamento; a gordura, a maleabilidade da forma, algo de definido ou de indefinido, promovido pelo movimento natural dos estados físicos da matéria. Beuys liberta a obra de arte do fenômeno estático, quando assume a transformação do material como elemento construtivo, “o caráter intermediário de suas esculturas é, para ele, mais importante do que o estatuário isoladamente” (Gallvitz, 1989, p. 16).

A análise do caráter puramente plástico na obra de Beuys torna-se possível através de uma “sensibilidade cênica associada à experiência de actions realizada no

espaço” (Matarré,1979, p.100). Beuys herdara dos seus estudos da década de cinqüenta, quando foi aluno do Matarré, uma enorme sensibilidade ao tratar das questões formais e compositivas frente ao espaço. Suas esculturas espaciais promovem um efeito no qual o dramático, o patético, o hermético e o ancestral são revestidos de uma simplicidade que incorpora o acaso e revela uma inacreditável capacidade de transformar conceitos em imagens sensíveis. Este escultor-obra, este homem como escultura de feltro, de uma grande versatilidade, inclusive no tocante à especificidade de cada trabalho, realiza montagens de incrível clareza, demonstrando habilidade em relação à escala, indo do monumental à precisão com que deposita, em caixas ou estantes, o seu diálogo pedagógico com o mundo, a sua substância plástica. A obra de Beuys é a reunião o *religio* (ligar, unir, vincular) o espaço do sagrado e do consagrado na sociedade contemporânea; o conjunto integrado de muitas partes que se comunicam, gerando tensões na orquestração de idéias.

“À Bahia”: 1º Pressuposto do Açúcar

Através da leitura que Alfredo Bosi faz do poema "À Bahia", de Gregório de Mattos, inicia-se o meu desafio de reinterpretar a nossa história através de uma criação artística. Aprofundo-me no estudo elucidativo do soneto (que, popularmente, ficou conhecido pela versão musicada por Caetano Veloso, "Triste Bahia"). Chama-me a atenção a relação de auto-espelhamento do poeta pelo seu objeto de criação: a cidade da Bahia. Como o poeta se vê frente à sua terra, sua vida quase que um paralelo associado à história de sua cidade. Nas palavras de Bosi:

Este soneto de caráter abrangente é constituído de dois movimentos de sentido oposto. Pelo primeiro, o eu lírico entra em simpatia com o tu, a cidade da Bahia, animada e personalizada. Pelo segundo, vem a separação: o eu, agora Juiz, invoca um castigo para o outro, chamado a intervenção de uma terceira pessoa, Deus, mediador poderoso e capaz de executar a pena merecida. A primeira onda de significação move os quartetos; a segunda, os tercetos. (BOSI, 1996, p. 65)

Esta tensão promovida por movimentos opostos, observados por Bosi no soneto de Gregório, estimula-me a refletir sobre diversas questões, com o que se constitui o meu

primeiro material para a criação da instalação. Elaboro um conceito: *lirismo x ressentimento*, que funcione, em princípio, como uma coluna estrutural necessária para associações de imagens que são estabelecidas por essa ambigüidade. Selecciono diversos materiais, tais como enxofre, mica, petróleo, besouros, óleo de cravo, formol, terra, mariposas, xerox, rapadura, tecido, madeira, azeite de dendê. Começo a associar os materiais e suas próprias fontes simbólicas à leitura e à convenção arbitrária dos mesmos em relação ao espaço (ordem formal), num certo sentido, ao desconstruir e reconstruir conceitualmente este poema. Uma leitura plausível dos materiais desvenda a minha interpretação da obra: o enxofre utilizado em grandes superfícies, o reverso do ouro ou o ouro decadente. Ele está associado, no soneto, ao Antigo Estado. Certa perda é o motivo gerador de todo o discurso: as mudanças que ocorrem na Bahia, arrastando consigo o poeta.

O enxofre, na instalação, está revestindo um grande painel, que apresenta uma espécie de vista aérea litorânea - um grande espaço visto à distância, onde duas diagonais se cruzam, explicitando o "x" da questão.

Em primeiro plano, organizo uma sobreposição sobre o mar de enxofreⁱⁱ, uma construção de arame e madeira – “a máquina mercante” - sustentada pelo teto, aporta na barra de Todos os Santos, “aqui, não sem escárnio, dita larga, jogando o poeta com o duplo sentido físico e moral do termo e insinuando a liberdade perigosa com o que o poeta se vendia aos tratantes de fora” (idem, p.96).

Os coleópteros, etimologicamente como seres que se alimentam de material inqualificado (vulgarmente, rola-bostas), estão associados aos brichotes (termo pejorativo para “estrangeiros”) que estão organizados de forma bélica, quase que uma referência a um pelotão de infantaria que invade um mar, hoje já de enxofre, a cidade da Bahia. A máquina mercante, com a sua operação de barganha, foi lesiva, colonialmente lesiva, ao produtor da mercadoria tropical. A Bahia e o poeta, de prósperos que eram, acabaram endividados. Os lepidópteros (mariposas) estão associados ao sofrimento e à melancolia do poeta, numa referência irônica à transitoriedade da vida e à sua trajetória pessoal.

Os arames, a madeira, a xerox, como elementos elaborados pelo homem, e portanto afirmativos da possibilidade - interferente - do trabalho humano. O óleo de cravo,

associado a especiarias e, portanto, estabelecendo a possibilidade de comunicação longínqua entre os homens. O formol, como elemento produtor da eternidade, pela sua possibilidade química de preservar a matéria da decomposição, vem representar a universalidade característica da atitude artística. E, por último, a utilização de pequenas barras de rapadura remete à crise da economia açucareira, implantada pela abertura dos portos. O fato de as rapaduras se encontrarem dentro de uma estante de vidro promove um distanciamento, evocando um passado de glória, um "Antigo Estado". Sobre a barra de rapadura encontram-se gravadas marcas de senhores de engenho deste, então abundante, ouro doce.

“Segredos Internos”: 2º Pressuposto sobre o Açúcar

O título da instalação remete, precisamente, ao texto de Stuart B. Schwartz (1989) *Segredos Internos - engenhos e escravos na sociedade colonial*, mas também ao famoso lema de Beuys, que conclamava: "tomai produtivos os segredos". Proponho, então, uma união entre a leitura histórica e a criação de uma expressão puramente visual. Aproveito para reafirmar a minha convicção de que o conhecimento intelectual e a emoção podem produzir obras que convidem à observação e às múltiplas interpretações. De Beuys, trago a crença de que a arte afeta e transforma a sociedade. Então, ao optar pelo tema histórico desenvolvido neste trabalho, acredito que faço um pequeno depoimento, ou exercito uma atitude artística frente às nossas questões culturais. Nesta instalação, volto ao poema de Gregório "À Bahia", em que focalizo, com maior destaque, a passagem do *Antigo Estado à Máquina Mercante*". Proponho uma união dramática de duas estruturas opostas, uma fusão que cristalice a idéia da crise, uma tensão. A proa de um navio - a *Máquina Mercante* com a mesa de refino de açúcar nos moldes coloniais - O Antigo Estado. Apresento a quebra, o rompimento trágico, o desequilíbrio promovido por estas duas ordens adversas.

Percorrendo a instalação, observamos que tal rompimento não é só sugerido. Ele será explicitamente apresentado na obra. Signos revelam uma perfeita leitura deste embate: algo aconteceu, transformou-se. O lado direito da estrutura está associado ao Antigo Estado. Nesta parte, leio o processo preliminar do refino de açúcar "barreado", aplicado no engenho, e reconstruo, através de elementos, um pouco da

atmosfera da casa de purgarⁱⁱⁱ.

Na extremidade da andaina, adapto, em níveis diferentes, três caixas de açúcar, no intuito de ressaltar a estratificação social existente à época, pela associação das Caras do Pão de Açúcar. Na primeira caixa, a primeira cara: o açúcar branco, associado à nobreza portuguesa e à sua clientela consumidora; a segunda cara: o açúcar mascavo, aos mulatos; e a última cara: a mais próxima do barro, ao escravo. O conceito de purgar é retomado como a imagem de Antonil, "sendo o Brasil, o purgatório dos brancos, o paraíso dos mulatos e o inferno dos negros".

Ao centro da andaina, descortina-se uma vista da Baía de Todos os Santos, dobrada em leque, mergulhada em enxofre. Acima dela, destroços de uma fôrma de pão-de-açúcar, garrafas de melão de cana e barras de rapadura em processo de decomposição, como signos indiciais da crise promovida pela "máquina". Ao centro, a estrutura quebrada é aportada sobre uma bacia de metal - onde se vê um mar de azeite de dendê, o sangue vegetal - que confere à obra uma ampliação na sua interpretação. Sobre o azeite, bóiam sacos plásticos - uma espécie de fetiche – que revelam, no seu interior, imagens do fausto baiano: a arquitetura colonial, sinalizada por cruzeiros de mercúrio, que clama por uma nova ordem e reestruturação.

“O Pequeno Principado”: 3º Pressuposto do Açúcar

Encontrei, em um antigo livro sobre história da Bahia, um desenho que me impressionou profundamente. Na sua inscrição, lê-se: "prospecto, que pella parte do mar faz a cidade da Bahia situada na costa do Brasil pella altura de 13 graus de latitude austral e 345 graus, e 36 minutos de longitude do polo colocados sobre a colina que pello lado oriental fica eminente à famosa Bahia de Todos os Santos - Anno de 1801". O caráter plástico de tal imagem, no cuidadoso desenho, oferece-me informações geográficas da cidade no primeiro ano do século XIX. Após algumas leituras de poemas do Gregório de Mattos, os quais têm como tema a cidade da Bahia⁸, elejo tal imagem, que serve, quase que exclusivamente, para uma série de experiências e diversas abordagens que, neste trabalho, especifico. Ao incorporar a imagem da cidade à obra, tenho a intenção de tratar a cidade como um

ser, uma entidade, ou seja, um organismo vivo e totalizante. O título dialoga com a obra, oferecendo pistas para sua interpretação, "O Pequeno Principado". Parto da imagem do clássico "O Pequeno Príncipe", de Saint Exupery - a jibóia que engoliu um elefante -, e justifico esta liberdade poética remetendo à possibilidade da "colagem", existente na tradição das artes do século XX.

Elaboro um espaço tomado por uma escultura de gesso, borra de dendê e xerox, onde uma atmosfera de penumbra, promovida por uma intencional iluminação de contraluz, valoriza os contornos da estrutura, inserindo-a no espaço da sala. Um dos lados da estrutura é plano e está trabalhado com borras de dendê, de forma a evocar um rito - o gesso, aqui, é tratado como símbolo da tradição da reprodutibilidade (ou banalização) dos cânones da estatuária clássica ocidental, e o dendê como símbolo da cultura afro-baiana. Esta condensação de materiais remete a Gregório - como diz Augusto de Campos (1990), "nosso primeiro antropófago, esse baiano e estrangeiro que deglute e vomita o barroco europeu e o retempera na mulatalia e no sincretismo tropical". No lado oposto da estrutura, encontra-se guardada, em suas entranhas, o contorno da cidade do Salvador, um fóssil patético. A cidade encontra porto nas vísceras desta inusitada estrutura. O espaço em torno é livre e neutro, condensando as atenções para a estrutura, que corta a sala em uma diagonal. O piso é afetado por signos indiciais, vestígios de um espaço recortado pelo sagrado.

“Aula”: 4º Pressuposto sobre o Açúcar

Inserido nesta pesquisa, desenvolvo um conhecimento em relação aos materiais utilizados e à sua forma de exposição. Em princípio, mapeio-os e classifico-os enquanto signos da cultura baiana - Materiais Expressivos da Emblemática Baiana: materiais para se pensar o *ethos* cultural baiano. Contudo, tal investigação levar-me-ia a uma estática e fria lista de convenções. Os cerne das questões, apresentados na instalação, remetem à concepção pedagógica de inserção da arte e da ação criativa no compromisso do artista frente às questões culturais e sociais. Sempre foi do meu interesse trabalhar com materiais "intermediários" ou seja, a matéria em estado bruto

– *matéria para reflexão*. Intermediários, porque estão em constante estado de transformação pelo seu caráter físico ou simbólico. Materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocassem uma ampliação de diversas outras interpretações. Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais, como, por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afro-baiana. Seguindo o caminho traçado por Beuys quero atingir a *methexis* – a expressão concreta de uma idéia ou espiritualidade. O Azeite de dendê é um deles. Simultaneamente, promovo uma decodificação e uma nova forma de absorção de seu significado usual.

Somado a esta relação de materiais/signo, ocupo-me em experimentar a exposição do trabalho em espaços distintos: locais externos (praças, jardins, etc.) e em instituições de veiculação de artes plásticas (museus, galerias, etc.). Concluo que a obra se transforma no espaço em que se insere^{iv}. Sofre a influência da semântica e da sintaxe de cada espaço. A ação artística, também, reorganiza o homem no espaço e no tempo, humanizando o mundo. Aqui se alude às lições dos minimalistas, ao reconhecer outras finalidades na recepção da obra pelo público, funcionando pedagogicamente em uma arte que pretende ensinar a percepção física do espaço. Tal concepção me remete a o conceito de espaço em Salvador, motivando a reflexão de como tal cultura compreende as semânticas deste espaço. Uma estrada é entendida na sua totalidade simbólica, assim como uma encruzilhada, uma clareira nas matas, os cantos de um espaço arquitetônico, uma porta, uma passagem. Cotidianamente, é costume de nosso povo amarrar tecidos e colocar vassouras atrás das portas para visitas inconvenientes. Na instalação “Aula”, por se tratar de investigações transdisciplinares que promovem o cruzamento de interpretações, procuro estabelecer um diálogo reflexivo. Em verdade não é da minha intenção formular nenhuma nova definição de escultura ou de instalação. Interesse-me em confrontar dois mundos: o conceito de escultura enquanto fetiche (sagrado) e o conceito de obra estética (racional).

O trabalho foi apresentado em um espaço externo, na Escola de Belas Artes da Bahia, sobre os alicerces da demolida sala de modelagem – local de absoluta singularidade. Encontra-se *assentado* sobre o chão (compartilhando com a gravidade a sua

existência) assim como as oferendas, construindo no espaço uma geometria insólita e aparentemente casual. A instalação é organizada em três ordens espaciais: os ângulos que delimitam o espaço (os quadrantes de um retângulo de oito metros por doze), o centro (uma área de aproximadamente três metros de diâmetro), e o quadrante à esquerda. Nos ângulos que cercam o grande espaço, quatro esquadros de gesso recriam a memória do antigo espaço arquitetônico, abrigando, em seus vértices, pequenos copos transparente contendo álcool e vedados, em sua boca, com uma tampa feita de gaze. O álcool evaporará, mudará de estado, transformando-se em invisibilidade, o símbolo da transmutação terrena da obra e do material. No centro, um grande relógio, feito da união de vigas de madeira com um grande círculo de enxofre. Apoiado a este, um quadro de giz, onde se lê um esquema de aula tematizando a transformação dos materiais utilizados na obra. No quadrante à esquerda, uma construção que lembra uma pequena cancela, traspassada por uma grande seta (flecha) apontada para baixo, indicando para uma fôrma de gesso no formato de asa de pássaro, que se apresenta ferida. Chamo este conjunto de Pelicano, reportando-me à eucaristia e ao mito de que a ave, quando em sua absoluta carência de alimento, nutre seus filhos com o seu próprio sangue. Tal imagem nos remete ao fenômeno da criação frente à precariedade e à falta de recursos materiais - um retrato ou uma saída para a energia criadora que prescinde de condições ideais para a sua expressão. Os elementos no espaço ecoam entre o audível e o imperceptível, o passado e o presente, o material e o imaterial.

A “Aula” trata do conceito de movimento na transformação: a potencialidade dos materiais de transformarem o seu estado físico e simbólico, restabelecendo-o como uma nova substância plástica. O movimento, aqui, não se trata do cinético, mas sim do micro-movimento, o movimento molecular promovido pela exposição do material no ambiente em sua totalidade. A passagem do estado de definição para o de indefinição (visível e invisível) da matéria, afirma os princípios formais de minha intenção escultórica: o crescimento e a transformação. A relação de forma versus amorfia que liberta a obra do fenômeno estático. Assim, comungo da idéia que o escultor revela, na forma, o que a natureza esconde.

REFERÊNCIAS

- AMADO, James. **Gregório de Matos: Obra Poética**. 2a. edição. Rio de Janeiro: Record, 1990. (2 volumes).
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Hansen, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MENDES, Cleisefurtado. **Senhora Dona Bahia: Poesias Satíricas de Gregório de Matos**. Salvador: EDUFBA, 1996.
- PIRES, Fernando. **Uma Re-visão Bibliográfica de Gregório de Matos Guerra**. Editora Macunaíma, 1983.
- RISÉRIO, Antônio. **"A Bahia com H"**. In Reis, João José (org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade**. São Paulo, 1988.
- SCHWARTZ, Stuart B.. **Segredos Internos: engenho e escravos no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- VILHENA, Luis dos Santos. **Recompilação de Notícias Soteropolitanas e Basílicas contadas em 20 cartas** (fins do século XVII), 1927.

CURRÍCULO RESUMIDO

Nascido em Macaúbas-BA, Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas na UCSAL, Mestre em Artes Visuais na linha de Processos Criativos pelo PPGAV, EBA, UFBA. Participou de diversas mostras individuais e coletivas, destacando-se Prêmio Oficial IX Salão da Bahia, em 2002, promovido pelo MAM Bahia, III Bienal do Mercosul 2001, Prêmio Brasken de Cultura e Arte 2002, II Bienal do Recôncavo – Centro Cultural Dannemann, São Felix, Bahia em 1994.

NOTAS

ⁱ Pressuposto: "a premissa não declarada de um raciocínio". ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 758.

ⁱⁱ Uma associação simbólica com o Antigo Estado.

ⁱⁱⁱ (1) As andainas (tábuas com furos para encaixe das formas) com bicas sob as formas estão prontas para escoar o melado.(2) As fôrmas são furadas para permitir a drenagem do açúcar em cristalização.(3) Deixadas nas andainas por duas semanas, as fôrmas começam a purgar.(4) Na parte superior das fôrmas, o açúcar é raspado e a seguir batido muito bem com macetes.(5) O barro é aplicado sobre a cara das fôrmas. (6) Após dois ou três dias, derrama-se cuidadosamente água sobre o barro. Esse processo é repetido tantas vezes quanto demandar a quantidade do açúcar. (7) O açúcar cristaliza-se, tornando-se branco na cara da fôrma, ligeiramente pardo (mascavo) no meio e escuro (panela) ou cabucho no pé da fôrma. (8) Os pães são retirados da fôrma. (9) Os pés são separados. (10) As caras são separadas. (11) O açúcar é batido e preparado para o acondicionamento em caixas.

^{iv} O conceito de obra trabalhado até então diz respeito a um conjunto de intenções formuladas pelo artista, pela expressividade da obra em si (tensões de ordem física e simbólica, ou seja, a natureza total do material), e a leitura do público.