CÁSSIA DE CASTRO SILVA

TRAMAS EM MOVIMENTO | DESENHOS E PINTURAS INSPIRADOS NOS
MOSAICOS GEOMÉTRICOS MEDIEVAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais

Processos de Criação em Artes Visuais
Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias

SÃO PAULO
ANO 2016

Autorizo para reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde de que citada a fonte.

Ficha catalográfica

Banca Examinadora

RESUMO

Este trabalho consiste numa pesquisa pictórica a partir de uma experiência de contemplação de mosaicos geométricos islâmicos medievais. A pesquisa busca fazer um percurso desde o estudo pictórico da urdidura dos mosaicos, mostrando a natureza de seu ritmo e seu movimento até a elaboração e apresentação de um corpo de trabalhos em desenho e pintura que se apropriam deste movimento "encapsulado" nos mosaicos, revelando-os.

PALAVRAS-CHAVE

Geometria islâmica, mosaicos geométricos medievais, pintura, monotipia, Sufismo.

ABSTRACT

This work consists in a pictorial research based on the contemplation of Islamic Medieval Geometric Mosaics. The research comprehends the trajectory from the study of Mosaics' warp, in which are shown their rhythm and movement, towards the preparation and presentation of a corpus of works in design and painting that reveals the countless possibilities of moves "encapsulated" in the Mosaics.

KEY WORDS

Islamic Geometry, medieval geometric mosaics, painting, monoprint, Sufism.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Geraldo Dias que tanto me apoiou como me permitiu ousar nessa pesquisa.

À Sylvia Leite, por me apresentar o mundo dos mosaicos geométricos.

Aos professores Sonia Salzstein, Carlos Fajardo, Hugo Fortes e Lucia Koch que me reconectaram com a arte contemporânea.

Ao Paulo Gil pelo cuidado preciso com as fotos e à Patricia Norman pelo belo projeto gráfico.

Às amigas do Parque Lage, pelas nossas trocas no campo da arte ao longo desses anos: Ana Rondon, Analu Cunha, Marcia Thompson e Patricia Norman.

Aos amigos do caminho que viajaram por estas tramas comigo: Sandra Tucci, Olga Modesto, Victor Miaciro, Tami Buzaité, Sérgio Rizek, Gabriela Itocazo, Lorena Garcia e Juliana Curi.

Ao Antonio, pelo seu apoio incondicional em meus estudos e pela parceria na aventura com os filhos.

À Bia, por seu companheirismo e amor constantes em nossos caminhos pelos jardins de Salomão.

Aos meus filhos Lucas, Leo, Thomaz e Olivia, por me colocarem em movimento.

Ao Arif Ali Shah, que não me permite parar nunca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
------------	----

CONTEXTO

Alquimia Geométrica: o que está em cima é igual ao que está embaixo	15
Os Mosaicos Geométricos: o que parecia parado está em constante movimento	19
O Movimento intrínseco	22
Alhambra como site-specific	24

PROCESSO

De Volta ao Ateliê	32
Séries	
O Sopro do Misericordioso	33
Landscapes	36
Desenhos	37
Transição para o Processo da Tradução	40
King Solomon's Palace	43
Alhambra & Songlines	48
Playing Tag with Iblis	55
Monotipias	61
Transparências	69

CONCLUSÃO

Oásis	77
A Estória das Areias	79

BIBLIOGRAFIA	80
--------------	----

Este trabalho consiste numa pesquisa pictórica a partir de uma experiência de contemplação de mosaicos geométricos islâmicos produzidos entre os séculos X e XV, em diversos lugares tais como Espanha, Marrocos, Turquia, entre outros.

O conhecimento da arte islâmica em geral e dos mosaicos geométricos em particular havia-me chegado precisamente em 2008, quando comecei a me dedicar ao seu estudo de modo sistemático. Eu sabia que grande parte desta arte, embora patrimônio do Islam como um todo, havia sido realizada por seguidores da via mística que hoje conhecemos como Sufismo. Ainda que meu interesse não fosse pesquisar o Sufismo, esse se encontra tão entremeado aos mosaicos geométricos que não resta sentido em falar de um sem, pelo menos, mencionar o outro.

Quanto mais eu trabalhava no ateliê, quanto mais eu me dedicava a resolver os problemas pictóricos que iam surgindo, a “imitar” os artesãos do século XI e a tentar buscar o que eles buscavam, mais o entendimento do Sufismo ia me parecendo quase “natural”. Ou seja, o trabalho com os mosaicos e com a minha própria pintura me ajudava a ver sentido nas palavras de Rumi, Hafiz, Ibn ‘Arabî, grandes poetas sufis. Minha tarefa, nesse contexto, não era nem explicar os mosaicos geométricos islâmicos nem o Sufismo. Era pintá-los.

Eu precisava penetrar *pictoricamente* na “lógica” dos mosaicos e pensá-los em seguida a partir de uma “lógica” atual. Eu precisava ser uma tradutora, não uma crítica. Ao olhar para esses 4 anos passados, fica claro para mim que o que busquei fazer em minha pintura foi “apropriar-me” dos mosaicos e trazê-los para o tempo e o lugar presentes, para o “meu” mundo. E fica igualmente claro que foi isso que os mosaicos me convidaram e me desafiaram a fazer.

Desde o início, minha experiência de contemplação havia deixado patente que os artesãos que produziram os mosaicos medievais estavam longe de uma preocupação decorativa, era claro que Alhambra, por exemplo, era um livro, uma proposta, um manifesto, um *site-specific*. Meu percurso seria o modo de compreender a proposta, seria meu diálogo silencioso com aqueles dizeres.

Esta tese é a apresentação deste longo diálogo e desta longa meditação.

Os capítulos que se seguem e que apresentam o trabalho são, portanto, um ensaio, uma porta de entrada ao saguão principal, a pintura, que é minha busca e investigação. Guardadas, evidentemente, as devidas proporções, eu espero que este ensaio cumpra, como a sala da Barca, postada entre o Pátio dos Arrayanes e a sala do Trono no Palácio dos Comares, em Alhambra, a função de transportar o leitor a um mundo que só pode ser pensado se for visto e contemplado. No qual a palavra é a imagem e a escuta é a experiência.

CONTEXTO

Alquimia Geométrica:

o que está em cima é igual ao que está embaixo

Os Mosaicos Geométricos:

o que parecia parado está em constante movimento

O Movimento intrínseco

Alhambra como site-specific

ALQUIMIA GEOMÉTRICA: O QUE ESTÁ EM CIMA É IGUAL AO QUE ESTÁ EMBAIXO

A Europa conheceu o ápice da arte em mosaicos geométricos por meio da influência islâmica, sobretudo na península Ibérica. Na Alhambra, em Granada, Espanha, assim como em Konya e Istambul, na Turquia, os mosaicos geométricos islâmicos, estão presentes na maior parte do espaço público (mesquitas, palácios, museus).

Na Espanha e em Portugal, o período passou à história sob o nome de *al-Andalus*, quando a península viveu alguns séculos de imenso progresso científico, artístico e cultural, em uma época em que cristãos, judeus e muçulmanos experimentaram uma convivência pacífica e tolerante.

Apesar da visão que o Ocidente tem da cultura Islâmica ser um pouco diferente da sua visão acerca das culturas da África, América Indígena e Oceania, ainda predomina o rotulamento da arte Islâmica como “primitiva”, entendendo-se aqui por “primitivo” tudo o que, segundo a visão de uma história “evolucionista” e “linear”, pertença ao chamado pensamento mágico-religioso, anterior ao conhecimento científico que caracteriza o Período Moderno, ou, na expressão clássica de Max Weber, o “desencantamento do mundo”.

Assim, a Arte Islâmica produzida entre os séculos XIII e XIV na Espanha, apesar de admirada por sua beleza e precisão, raramente é compreendida em sua totalidade. Por exemplo, a utilização dos Mosaicos Geométricos é geralmente vista como uma alternativa encontrada pelos artistas da época à proibição religiosa da arte figurativa. Um estudo mais aprofundado nos mostra que esses Mosaicos Geométricos estão inseridos em uma perspectiva metafísica e cosmológica, que tem uma função técnica muito sofisticada e precisa, além da função meramente decorativa ou utilitária.

A falta de um contato mais direto com os aspectos místicos dessa linguagem talvez seja a razão pela qual alguns historiadores tenham reduzido a iconoclastia do Islam a uma simples proibição religiosa que teria empobrecido sua arte e levado seus artistas a adotar a geometria como única solução possível. O simbolismo nos mostra (...) que tanto a iconoclastia como o uso das figuras geométricas resultam não de uma simples negação de imagens, mas da afirmação de princípios filosóficos e iniciáticos.

Como representar essa rede flexível e complexa, que ganha estabilidade e harmonia unicamente pela simetria das relações, usando imagens definidas e imutáveis? Para os sufis, essa seria uma tarefa tão impossível quanto provavelmente indesejável. (...) Definir, como já diziam os pitagóricos, é dizer o que pertence e o que não pertence a uma forma. Assim, quanto menos se define, menos se exclui.¹

A hipótese da pobreza é desfeita pelo leque incalculável de símbolos e analogias que residem em seus traçados e que os impregnam de riqueza e complexidade. A suposição de imobilidade também perde todo o seu sentido ao constatarmos que os padrões geométricos da arte islâmica se expressam, simultaneamente, no tempo e no espaço, na medida em que o olhar do espectador é levado a acompanhar suas repetições rítmicas. Sucumbe, igualmente, diante da enorme flexibilidade, ou mobilidade, dos traçados geométricos, que se apresentam sob diferentes coloridos e versões (...).²

Os “aspectos místicos” a que a autora se refere correspondem ao fato de que o Sufismo, via mística islâmica, está por detrás de boa parte do uso simbólico da Arte Islâmica. Embora ainda incipiente no Brasil³, o estudo do Sufismo compreende hoje inúmeras pesquisas nas principais universidades do mundo. Por esta razão, concentrei meus estudos teóricos em autores sufis, especialmente Jallaludin Rumi, grande místico e poeta da Turquia, e seu filho Sultan Walad, autor do livro *Elucidation* que inspirou diretamente um dos trabalhos aqui apresentados.

Assim sendo, o que leva esses artistas a se utilizar da geometria não é uma proibição religiosa que, como alguns afirmam, “empobrece” a arte Islâmica, mas sim o fato de que a imensa riqueza de recursos e flexibilidade da Geometria seja capaz de discutir as questões metafísicas e cosmológicas presentes na cultura, questões estas que exigem esquemas complexos para serem discutidas.

Neste contexto, chamo a atenção para uma questão que norteia fundamentalmente minha pesquisa: na perspectiva do Sufismo, qualquer trabalho *realizado* é também um trabalho *realizador* – porque tem como objetivo último o conhecimento interior – e é também um trabalho *realizante* – porque pode levar o contemplador (ou leitor, no caso de uma obra escrita) a um processo análogo e similar de autoconhecimento.

Como mencionei na Introdução, meu intuito de “me apropriar” dos Mosaicos Geométricos exigia que eu levasse a sério toda a perspectiva que fundamentava a obra, assim, eu me perguntava constantemente como era possível que a contemplação de tais mosaicos pudesse levar a algum tipo de autoconhecimento. Muito mais tarde fui compreender o papel da analogia e o significado último da máxima alquímica “*o que está em cima (o macrocosmos) é igual ao que está embaixo (o microcosmos)*”. Para esses artesãos, qualquer realidade podia espelhar, por meio de relações analógicas, qualquer outra realidade. Os mosaicos geométricos podiam, portanto, também espelhar a complexidade do psiquismo humano e nos falar deste.

Piscina de Arrayanes, Alhambra.
SuperCar-RoadTrip
[https://www.flickr.com/
photo/xavier33300/14691494298](https://www.flickr.com/photos/xavier33300/14691494298)

O encontro com o Sufismo como maneira de conhecer o contexto histórico e os fundamentos dos mosaicos trouxe também uma contribuição importante para o desenvolvimento posterior de meu trabalho. Por não ser uma religião e sim uma mística, o Sufismo é um conjunto de idéias e práticas que visam o conhecimento e não, como em uma religião, a salvação e a moral. Por essa razão, há uma radicalidade e uma ousadia nos trabalhos sufis que tantas vezes levaram seus atores a serem perseguidos pelos chamados “doutores-da-lei” islâmicos, acusados de heresia ou de “desvio da lei”.

Um dos textos que me impactaram ao longo de minha pesquisa e que, por essa razão, decidi incluí-lo em um de meus trabalhos, foi uma passagem do único livro escrito por Sultan Walad, um sufi do século XIII. Cito-a em minha tradução da versão da obra em língua inglesa.

Falemos agora do interior do homem, que pode ser comparado a uma grande cidade, ou mesmo a um universo sem limites. Em algumas partes deste interior, quem comanda é o “eu dominante”, Iblis⁴ e seus diabos. Em outras partes, o governador é o Sábio Salomão. A razão pela qual os Homens de Deus encorajam as pessoas a se submeter a Deus e efetuar atos de retidão é para permitir a Salomão que reine em seus interiores; e assim, com a lembrança de Deus, rezas e jejum, Iblis se torna fraco e indefeso. Quando um crente faz seu dever com todo o seu coração e sua alma, o diabo morre e é destruído; e Salomão se torna governador e rei daquele país, sem oposição.

Quando a realidade de Iblis é destruída, a Luz do Compassivo, o Misericordioso preenche seu interior e tudo o que Salomão decreta e ordena é para o benefício do crente. O objetivo das interdições e cuidados é que o homem se devote à Luz Divina e não à escuridão de seus desejos; para que ele seja guiado por Deus e não levado por Iblis a extraviar-se. Desta forma, tudo o que Salomão deseja, ordena e faz tem mérito e representa adoração, mesmo que estas ações pareçam pecado e tirania. Mas injustiça e pecado, o bem e o mal, ações piedosas e ofensas pertencem apenas à criatura. O Criador é isento de tais coisas.⁵

Novamente, a analogia entre o que está em cima (o macrocosmos) e o que está embaixo (o microcosmos) se faz presente, no caso, entre “uma grande cidade” ou “um universo sem limites” e o “interior do homem”. O autor deixa claro que o que está em jogo é um trabalho interior e não tem uma preocupação moral pois “(...) tudo o que Salomão deseja, ordena e faz tem mérito e representa adoração, *mesmo que essas ações pareçam pecado e tirania*” (grifo meu).

Ficou claro para mim que havia nessa perspectiva uma grande semelhança com práticas orientais, como o Budismo ou o Taoismo, que visavam alcançar o conhecimento por meio de um trabalho sobre o que eu poderia designar, talvez, como as tendências limitadoras do ego. A insistência dos sufis em desenvolver técnicas para minimizar o efeito do “autoengano” – expresso no texto pela figura do diabo – sobre a consciência que busca ampliar-se – amplitude traduzida pela idéia do conhecimento de Deus – e sua firmeza ao afirmar que a arte poderia desempenhar um papel crucial neste processo, levaram-me a constituir, pouco a pouco, uma espécie de método de trabalho.

Somente depois desses 4 anos de pesquisa, começo a ser capaz de avaliar os diversos níveis de minha experiência com os mosaicos geométricos. Meu desejo de apropriar-me deles era também um desejo de participar da liberdade criativa que intuí haver naqueles espaços. Algo ali me parecia profundamente libertador, eu precisava realizar o percurso. Ao mesmo tempo, cada mosaico é um portal para uma complexidade não apenas geométrica mas também cultural e experiencial. Porém, a idéia de que, para o Sufismo, a arte cumpriria um papel “pedagógico” não é fácil de compreender. Cito a pesquisadora Beatriz Machado, em sua tese de Doutorado:

Dos azulejos na Alhambra – com versos do Corão em diversos tipos de caligrafia e seus detalhes e técnica arquitetônicos – aos jardins em torno das mesquitas e das tumbas de santos na Rota da Seda, a combinação dos padrões geométricos, dos desenhos e das cores, numa palavra, o espaço físico público na pequena Sevilha ou na grande Bagdá era um lugar de exigência intelectual: não havia distinção entre o funcional, o decorativo e, diríamos hoje, o significativo; tudo no entorno era a expressão de uma ciência que acontecia na contemplação e no uso diário desse espaço. E isso é inteiramente crucial: não se tratava, para um muçulmano “comum”, de saber essas ciências, de conhecer – como “nós” entendemos a idéia de conhecer – a construção de um padrão geométrico ou as suas implicações aritméticas, alquímicas, médicas, arquitetônicas ou teosóficas. A convivência e o acoplamento com essa riqueza harmônica e complexa realizavam uma pedagogia de caráter integral. Não só, mas o sentido do corpo como um todo, integrado a um espaço recortado, qualificado, porém não fechado mas, que, ao contrário, abria-se ao infinito das irrepetíveis combinações entre os elementos dos padrões, postos como palavras e frases de um único, fluido, maleável e surpreendente Discurso, um corpo capaz de tal Discurso – capaz de recebê-lo, de sustentá-lo e de incorporá-lo –, um corpo em interação, igualmente ouvinte e falante, um corpo inteiramente inteligente era o alvo dessa pedagogia⁶.

Como não se trata aqui de explorar filosoficamente as inúmeras implicações e discussões sobre essa questão, concentro-me em assinalar que meu processo de trabalho exigiu, de fato, um “acoplamento” com os mosaicos geométricos em geral e com a Alhambra em particular. Foram incontáveis horas de observação minuciosa, de manuseio de régua e compasso, de leitura e de meditação, de exercício e de experimentos das mais diversas formas de mosaicos e de suas gêneses.

Segundo Machado, o termo “acoplamento” foi escolhido para explicar uma pedagogia tradicional – vigente até hoje em algumas regiões do Oriente – na qual qualquer aluno – por exemplo um estudante de cerâmica – deve imitar o seu professor. O termo árabe para imitação é *taclid* e implica, em contexto sufi, uma espécie de entrega de corpo e alma na tentativa de identificar-se com a “substância do professor”. Não se trata, portanto, de imitar *olhando* o professor, trata-se de “ser” o professor, isto é, de uma experiência do corpo como um todo, de integralidade. Ao final desse processo, o aluno será capaz de perceber que seu trabalho se tornou único e singular. Esse é apenas um dos inúmeros paradoxos aos quais fui me habituando ao longo do processo: quanto mais imitava “meus professores”, isto é, os artesãos de Alhambra, mais nitidamente meu traço começava a esboçar algo novo e próprio.

1 Leite, O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica, op. cit., P. 33-4.

2 Idem, ibidem, op. cit., p. 173-4.

3 Remeto o leitor interessado, a título de introdução ao tema, aos trabalhos de Michel Chodkiewicz, Directeur d'Études na École des Hautes Études en Sciences Sociales, da Sorbonne e de William Chittick, da New York University. No Brasil, além da autora já citada, o leitor encontrará o trabalho pioneiro de Vitória Peres, O Caminho do Silêncio, dissertação de mestrado em Antropologia Social pela Unicamp, de 1991, e os trabalhos acerca de um dos principais Sufis, Ibn'Arabi, de Beatriz Machado, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

4 Nome corânico do diabo.

5 Sultan Walad, Elucidation, op. cit., p. 23.

6 Machado, A Trama e a Urdidura, op. cit., p. 75-6.

OS MOSAICOS GEOMÉTRICOS: O QUE PARECIA PARADO ESTÁ EM CONSTANTE MOVIMENTO

Outro aspecto dos mosaicos geométricos de extrema relevância em minha pesquisa reside na descoberta que fiz sobre a natureza de seu movimento. Destaco que se trata de uma descoberta pictórica e não intelectual, resultante do próprio processo de criação e recriação dos mosaicos.

Logo de início, é fácil para qualquer estudante constatar a inesgotabilidade das possibilidades combinatórias destes mosaicos e o fato de que eles permitem analogias com quaisquer sistemas complexos.

Uma das metáforas mais utilizadas entre os sufis medievais é a da “trama e urdidura”: para se fazer um tapete é preciso fixar firmemente a urdidura dos fios verticais no tear, em seguida, o artesão vai tecendo sobre a urdidura a trama que consiste no desenho visível do tapete.

Trama

Urdidura

A urdidura é invisível, fixa, fundamental; a trama é visível, móvel, variável e múltipla. Utilizada para definir o Corão, essa metáfora cumpre a função de fazer ver a relação ideal de cada sufi com a Palavra revelada:

A idéia de Revelação combina tanto o caráter fixo e imutável da letra (“As Palavras de Deus não mudam”, Cor, 10:64) quanto a inesgotabilidade de suas possibilidades de significação (“Se todas as árvores da terra se tornassem cálamos, se o mar se tornasse tinta e fosse aumentado de sete outros mares, ainda assim a Palavra de Deus não se esgotaria”, Corão, 31:27)

Impossível, para mim, não ver, nos mosaicos geométricos, o mesmo que Roland Barthes viu nos Argonautas: algo aparentemente fixo e ao mesmo tempo em constante movimento.

Para ilustrar essa noção de estrutura, Roland Barthes gostava de usar a estória dos Argonautas, obrigados pelos Deuses a completar sua longa jornada num único e mesmo barco – o Argo – apesar da certeza da deterioração gradual do barco. Ao longo da viagem, os argonautas foram lentamente substituindo cada peça do barco, “chegando ao fim com um barco inteiramente novo, sem ter que alterar nem seu nome, nem sua forma. Esse barco Argo é altamente útil”, continua Barthes. “Ele fornece a

alegoria de um objeto eminentemente estrutural, criado não por genialidade, inspiração, determinação ou evolução, mas por duas modestas ações (que não podem ser abarcadas por qualquer mística da criação): substituição (uma parte substitui outra, como num paradigma) e nomenclatura (o nome não é de modo algum ligado à estabilidade das partes): por meio de combinações feitas no interior de um único nome, nada da origem permanece: Argo é um objeto sem nenhuma outra causa que seu nome, nenhuma outra identidade que sua forma.”⁷

Assim como Barthes foi buscar uma importante metáfora em um mundo muito distante do nosso, eu havia sido levada, em semelhante embarcação, a experimentar uma metáfora análoga e, assim como ele, eu também senti que poderia traduzi-la, embora num campo mais restrito, para o mundo atual.

Treze séculos separam o uso metafórico da Trama e da Urdidura da discussão que Rosalind Krauss faz acerca da “grelha” e do Estruturalismo, citando a passagem acima. Se, para Krauss, a confluência entre o materialismo moderno e um certo espiritualismo tornava-se visível por meio da grelha, por meio dos jogos entre tramas e urdiduras eu também experimentava encontros “a meio caminho” entre matéria e espírito, numa perspectiva ao mesmo tempo semelhante e diferente da grelha.

Então, embora a grelha certamente não seja uma história, ela não somente é uma estrutura como também é um tipo de estrutura que permite que a contradição entre os valores da ciência e os do espiritualismo mantenham-se na consciência do modernismo, ou melhor, em seu inconsciente, como algo reprimido.⁸

Para os sufis, o próprio homem é uma urdidura sobre a qual ele tece tramas. Como o Argo, ele também tem um único nome e, ao longo da vida, tudo muda, até mesmo suas células vão sendo substituídas, enquanto sua forma se mantém. O homem está no centro de tudo porque é ele quem pode, a partir da materialidade de uma tela e de várias tintas, fazer arte, isto é, “soprar o espírito” na matéria inerte.

Foi esta a marca principal de minha meditação pictórica: eu mesma era uma urdidura que ia, a cada vez, mostrando uma nova trama, eu era uma grelha que combinava “valores da ciência” do meu tempo, meus pensamentos e minhas leituras com o que espiritualmente ia surgindo do próprio traço do lápis, do bastão, da tinta a óleo: dúvidas, inquietações, medos, descobertas, surpresas.

A hipótese de que a ideia da relação trama e urdidura dos mosaicos podia ser tratada nos termos atuais como uma estrutura foi corroborada pelo trabalho de um artista que constava dentre os meus preferidos nos tempos de estudante de arte, Terry Winters.

Ele havia passado de um período de trabalhos “orgânicos” para pinturas que evocavam, para mim, algo muito semelhante a uma grelha geométrica. Inicialmente seus estudos em História Natural o levaram a produzir diversos desenhos e esboços de estruturas botânicas e arquitetônicas. Seu trabalho partiu de estruturas rígidas, “matemáticas”, para transformar-se finalmente em pinturas de formas orgânicas⁹. De acordo com Winters, sua abordagem era estrutural e seu interesse era por formas que “parecessem reais, mas fossem difíceis de identificar, ou cuja identidade estivesse ligada à sua estrutura: cristais, conchas, morulas, favas de abelhas”¹⁰.

Apesar de serem formas inequivocamente orgânicas, seus trabalhos não eram uma reprodução fiel do mundo natural e foi justamente essa ambiguidade que me chamou a atenção. Era como se ele pretendesse fundamentalmente revelar a estruturalidade do orgânico.

Suas telas a óleo, densas e com muita textura, encantaram-me nos idos de 1990 e me levaram a produzir toda uma série de pinturas baseadas na fisiologia, histologia e anatomia humanas. No entanto, quando Winters passou a utilizar formas mais geométricas e menos orgânicas, tais como os trabalhos contidos na exposição “Computation of Chains”¹¹, eu me encontrava tão mergulhada na pesquisa em torno do “orgânico” que não pude perceber o caminho estrutural de Winters. Perdi o interesse por sua pintura e “me esqueci” dele.

Quando, por força de minha pesquisa para o doutorado, deparei com o quadro abaixo, pareceu-me ver ali um novo encontro entre estrutura e organicidade que era como se eu pudesse identificar uma certa analogia entre o seu percurso e o meu próprio.

Esta pintura traz a organicidade dos trabalhos do início dos anos 90 inserida numa grelha irregular, trazendo a espacialidade e o movimento que também busco em meus trabalhos. Pude observar que seus trabalhos produzidos a partir de 2010 tem estas mesmas características. Nesse caso, talvez eu pudesse dizer que Winters teria tido uma influência estrutural em meu trabalho, ou seja, mesmo que eu tivesse perdido o contato direto com seu trabalho, era como se estivéssemos sob um mesmo paradigma.

Terry Winter, 'Lapis', 2014¹²

Relendo o catálogo da exposição “Computation of Chains”, um de seus comentários parecia particularmente elucidativo do meu próprio pensamento:

Para mim, o processo da pintura é cumulativo e não-linear – é um conjunto fluido de interpretações. A pintura pode tornar visíveis padrões inconscientes. O processo é transformador em si mesmo (...). A animação desenvolve-se em algum lugar nesse processo uma conexão acontece entre as configurações formais do trabalho e eu. Essa conexão é misteriosa.¹³

O MOVIMENTO INTRÍNSECO

As inúmeras idas e vindas entre o mundo atual e a Idade Média, a pintura contemporânea e o Sufismo, entre meu ateliê e Alhambra ou Istambul, minhas viagens exteriores ou interiores, tudo isso acompanhava, na verdade, o constante movimento dos próprios mosaicos. É claro que, a princípio, estes me pareciam estruturas rígidas e inflexíveis, com suas linhas retas e precisas, construindo sofisticados desenhos.

Dentro dessa aparente rigidez eu percebia um ritmo em suas repetições, um ritmo que muito me intrigava, mas que não conseguia explicar. Com o tempo fui percebendo que essas formas não são rígidas e que não estão “paradas” – e esse era o ritmo que eu percebia: seu movimento. Elas possuem um movimento peculiar – quando alguém acompanha uma determinada formação de polígonos dentro de um mosaico geométrico, deixa de ver outras possibilidades, outras formações. Num momento seguinte, pode-se seguir essas outras possibilidades e pode-se até ter dificuldade de “achar” de novo o desenho que havia sido percebido instantes atrás.

Na medida em que o meu olhar “passeava”, por exemplo, pelos desenhos geométricos presentes, das paredes ao teto, na sala do Trono, em Alhambra, eu percebia o surgimento de uma formação geométrica que antes parecia não estar lá. Num momento seguinte, essa mesma formação podia “desaparecer” e uma outra formação, bem diversa da anterior, aparecia.

Michael Clark Stuff

Assim, concluí que é essa percepção de diversas possibilidades de desenhos que traz o ritmo, o movimento para estes mosaicos. Por essa razão, passei a chamá-los de “mosaicos geométricos”, de preferência à expressão “padrões geométricos”, habitualmente utilizada: na realidade, não se trata de padrões – ou simples “repetições” – trata-se de uma dança, de uma narrativa, de uma estória, ou, se quiserem, de um filme.

Seguindo essa idéia, podemos dizer que o movimento dos mosaicos geométricos se encontra “encapsulado” dentro de sua formação rígida aparente. Se é visto como um só plano, em uma camada que nos traz apenas uma possibilidade de leitura, esse desenho nos parece “aprisionado” dentro dessa visão única. Quando passamos a considerar as outras possibilidades de desenho dentro de um mesmo mosaico, esse é “libertado” de sua forma estática e uniplanar e assim passa a ter movimento.

Sob outro aspecto, os mosaicos conseguem a proeza de trazer a espacialidade para um plano pictórico bidimensional. Pelas estruturas das tramas e urdiduras, um só desenho convida o observador a realizar diferentes leituras, a partir de diferentes pontos de vista adotados nesse mirar de um único trabalho. Cada ponto de observação adotado vai desencadear uma percepção nova do mesmo trabalho e esse “passeio” por diversos planos nos leva a experimentar a espacialidade oferecida por essas diversas camadas, na forma das diversas tramas, num ir e vir contínuo.

As urdiduras possuem significados simbólicos diversos – por exemplo, a urdidura representada no desenho abaixo, que parte de quadrados simetricamente traçados num plano e vai dar origem a inúmeros desenhos e tramas, é chamada de “Sopro do Misericordioso”¹⁴, em referência aos ensinamentos do sufi andaluz Ibn ‘Arabî, que cunhou essa expressão a partir da idéia tradicional do Sopro Divino como a base da criação. Nesse desenho podemos observar os quadrados que “se expandem e contraem”, formando a estrela e a cruz, sugerindo a analogia com a inalação e a exalação.

Esse é um exemplo simples de urdidura que por si só já evidencia o movimento, obtido pela expansão e contração da forma. Essa mesma urdidura dá origem a diversas e incontáveis tramas, experiência de extrema flexibilidade e plasticidade. Além da flexibilidade de escolha inicial do desenho, feita pelo artesão, este mesmo desenho poderá ser “lido” de diversas formas, dependendo do ponto de partida do olhar do observador, e do conjunto de figuras que este olhar vai privilegiar a cada momento. Estas tramas e traçados convidam o expectador a experimentar as muitas formações encontradas nestes mosaicos tanto pelo olhar quanto pela sensação.

Em síntese, os mosaicos passaram a ser, para mim, uma fonte de experiência em pelo menos três tipos de movimento que, dependendo da posição do observador podem ser um mesmo e único movimento: o das tramas que se renovam dentro de uma mesma urdidura; o das linhas que, ao serem seguidas, levam a outros desenhos “ocultos” à primeira vista; e, finalmente, o de uma formação geométrica inteira que “surge” a partir de uma nova, por assim dizer, gestalt.

Os aborígenes australianos guiam-se em suas andanças pelo continente por mapas imaginários que eles afirmam estar contidos no que eles chamam de songlines. De acordo com eles, as rotas e trilhas não existem até o momento em que entoam suas canções/mapas, num processo de recriação contínuo.

Diante dos mosaicos geométricos, podemos, com o olhar e com o corpo, decidir qual “trilha” de linhas e formas iremos seguir e essa decisão nos leva a formações geométricas diversas uma da outra, mas que estão lá presentes o tempo todo.

Um mosaico pode então ser visto como um grande mapa, com inúmeras possibilidades de recriação de caminhos, tal qual as songlines aborígenes mapeiam seu continente.

ALHAMBRA COMO *SITE-SPECIFIC*

Alhambra, que em árabe significa “a vermelha”, é uma cidade-palácio que foi construída por várias gerações da dinastia Nasrid, descendentes de Yusuf Ibn Nasr, do século XIII até o XV. Desde sua construção, passou por diversas obras de ampliação e restaurações que muito afetaram seu desenho original. Estas modificações se deram tanto durante o período de ocupação pelos Nasrid como após sua entrega aos reis católicos Fernando e Isabella, em 1492. Dentro da cidade estão os Palácios Nasrid, compostos pelo Palácio de Mexuar, o Palácio de Comares e o Palacio dos Leões.

Alhambra

No Palácio de Comares está localizada a sala do trono, na torre que é a mais alta de Alhambra. O nome “Comares” se origina parcialmente da palavra árabe *arsh*, que tal qual muitas palavras árabes tem dois significados: pavilhão ou tenda, e trono. O nome foi escolhido com o intuito de mostrar que a sala do trono era equivalente a uma grande tenda de beduínos, ocupada por um indivíduo de muito valor (o sultão). É considerada o espaço mais espetacular do palácio e mesmo da Alhambra toda.

A Sala da Barca, que é a antecâmara da sala do trono, tem seu nome popularmente atribuído ao seu formato de barco, mas na verdade vem da palavra árabe *al-Baraka* (bênção), pois cada novo sultão pedia ali a ajuda divina antes de entrar na sala seguinte (do Trono) para tomar posse do trono. Essa sala abre-se a um pátio retangular (Patio de los Arrayanes), com um grande espelho d'água, para o qual todos os outros quartos do palácio se abrem, combinando assim o ambiente ao ar livre com a arquitetura, a vegetação e a água.

Um dos conceitos básicos da arte e arquitetura Islâmicas é que todos os elementos de um projeto arquitetônico deveriam concordar entre si, incluindo a função de uso do edifício, o trabalho artístico e o espaço físico disponível.

O interior de proporções perfeitas da Sala do Trono é um exemplo deste conceito. A sala é um cubo dentro da mais alta torre de Alhambra e as tres paredes exteriores apresentam tres aberturas cada, no nível térreo, abrindo-se para nove pequenos quartos. Todas as suas paredes são decoradas, do chão até o teto. Na parte mais baixa das paredes encontram-se os painéis de mosaicos geométricos e acima destes estão os painéis de gesso colocados tanto verticalmente como se fossem tapeçarias, como horizontalmente contendo inscrições e desenhos em forma de estrelas e arabescos. Apenas os mosaicos tem preservada a cor original, mas sabe-se que toda a parte de gesso também era colorida.

Acima do trabalho em gesso observam-se duas fileiras de janelas que tem a função de ventilação e iluminação. Um pouco acima destas janelas começa o teto, que é o climax da sala. É todo de madeira, esculpida com formas geométricas entrelaçadas, seguindo a técnica dos mestres Mudéjar .¹⁵

O teto é uma representação dos sete céus pelo qual o fiel muçulmano deve passar após sua morte – e que, segundo os sufis, pode-se passar “em vida”¹⁶ – se o seu va-lor assim o permitir, até alcançar o oitavo céu, o trono de Deus – representado pelo domo central executado seguindo a técnica de Moçarabe.¹⁷

Sendo a Sala do Trono o espaço de Alhambra cujas características originais foram mais preservadas, é nela que melhor podemos ver as qualidades da arquitetura Islâmica.

Em visitas posteriores pude apreciar outros detalhes de Alhambra, mas dessa vez fiquei sentada por muitas horas em uma das cadeiras estrategicamente colocadas nos 4 cantos da sala, observando o ambiente enquanto a sala se enchia e esvaziava dos enxames de turistas que lá não permaneciam mais de 5 minutos.

A sala era ocupada e desocupada por pessoas ritmicamente e embora este fosse claramente diferente do ritmo original da sala na época de sua ocupação pelos membros da dinastia Nasrid, o fluxo de pessoas me fez lembrar o fato de este ser um lugar público.

Observando os mosaicos, os painéis de gesso acima destes e finalmente o teto de madeira esculpida, comecei a compreender melhor como, conforme já foi mencionado aqui nesse trabalho, os mosaicos tem uma função técnica além da função meramente decorativa. A observação atenta e prolongada da Sala do Trono com esse fluxo de pessoas trouxe-me a percepção destes como obras “instaladas” em um espaço público, possuindo uma função complementar ao projeto arquitetônico. Essa função me pareceu bastante ressonante ao conceito contemporâneo de *site-specificity*.

Os primeiros trabalhos de *arte site-specific* tem uma relação indissociável com o espaço físico, com o local onde estão instalados. Esses trabalhos não poderiam ser retirados dos lugares onde foram construídas sem implicar a destruição do trabalho. As obras de *land art*, executadas na natureza, geralmente tendo dimensões monumentais, são as precursoras desse movimento. Sua intenção era dissociar a obra de suas localizações habituais tais como museus e galerias, num protesto ao cenário artístico e social do final dos anos 60 e à extensiva comercialização das obras de arte. As imensas obras da *land art* a princípio seriam “fixas”, consequentemente, de difícil comercialização, mas aos poucos o mercado capitalista foi absorvendo estas obras também, na medida em que mudavam de configuração.

Miown Kwon propõe 3 paradigmas para apresentar a idéia de *site-specificity* e sua evolução nos últimos anos¹⁸. Ela os apresenta de forma cronológica, mas ressalva que não acontecem nessa ordem como desenvolvimento histórico. São definições ainda operantes hoje, que se sobrepõem e competem entre si e até podem entrelaçar-se em um mesmo projeto.

- 1- o fenomenológico ou empírico, representados pelos trabalhos de land art e outros definitivamente estabelecidos em um determinado site, tal como descritos acima;
- 2- o social/ institucional, quando o site é reconfigurado pela própria investigação material da crítica institucional e sai da esfera física para uma área constituída de processos sociais, econômicos e políticos;
- 3- o discursivo, quando mais uma vez o site de arte é redefinido e se estende além dos contextos familiares da arte para uma esfera mais “pública”, espalhado em um campo cultural, social e discursivo muito mais amplo;

Neste processo, as obras vão deixar seu lugar físico fixo por um lugar discursivo e fluido, onde o site é gerado por este próprio discurso do trabalho.

Uma primeira observação de Alhambra logo trouxe-me a idéia de arte site-specific sob o paradigma fenomenológico, visto que os mosaicos e outros elementos artísticos são incorporados ao projeto arquitetônico e que foram desenhados especificamente para uma determinada situação ou aposento. Por exemplo, na Sala do Trono, onde o Sultão cuida dos assuntos do Estado, os dizeres e versos do Corão aplicados nas paredes são bastante diferentes dos aplicados nas salas de banho, sendo cada conjunto adequado à cada uma dessas situações.

Porém, considerando as questões abordadas nesta pesquisa, parece-me que a arte em Alhambra pode também ser relacionada às formas mais fluidas e móveis do conceito de *site-specificity*. À medida em que a obra vai deixando de ter o espaço físico como seu principal foco de ação e vai se deslocando para o discurso, ela passa da permanência para a impermanência, de um modelo sedentário para um nômade, “operating more like an itinerary than a map”.

A meu ver, este modelo nômade, fluido e discursivo também pode ser aplicado aos mosaicos geométricos de Alhambra, pois estes, além de serem um trabalho de arte instalado em um lugar específico, também fazem parte de um discurso fluido e nômade, que é a marca tanto do Sufismo quanto dos mosaicos, pois sua função técnica, conforme inseridos na configuração da trama e da urdidura, é, entre outras, promover a experiência do puro discurso, fluido e não fixo, movimento incessante da viagem que, no Sufismo, caracteriza tanto o livro revelado quanto a própria vida.

Mesmo uma breve análise semântica é suficiente para mostrar como o vocabulário religioso do Islam lembra constantemente o homem de sua condição de viator, sendo a peregrinação a expressão ritual dessa condição. (...) O termo que normalmente é traduzido por “fraternidade” ou “ordem mística” – tarîqa – pertence ao mesmo domínio semântico: a tarîqa é uma via e, mais especificamente, um caminho para a perfeição, um itinerarium in Deum. (...) “A existência começa com o movimento”, escreve Ibn ‘Arabi. “Assim, não pode haver imobilidade nela, pois, se permanecesse imóvel, ela retornaria ao seu estado original, que é o nada”. Daí resulta que “a viagem nunca termina, nem no mundo de cima nem no mundo de baixo”. O curso dos astros, a rotação das esferas celestes, a trajetória que, a partir do momento da germinação da semente do pai, leva o homem através das quatro estações da vida, seguidas pelas fases de seu destino após a morte, são, entre outros, exemplos desse movimento perpétuo dos corpos cósmicos. E isso não é tudo: o próprio Deus “está viajando” a partir da Névoa (...). Se Ele é imutável em sua essência, Ele se propaga através de seus nomes em uma procissão inesgotável de teofanias, como se vê no Corão e nos hadit: Ele ‘está sentado’ no Trono, Ele ‘desce’ para o Céu que está mais próximo da Terra, Ele estende Suas atividades criativas a todas as direções do universo. A Sua Palavra é dirigida do alto para baixo e, do mais baixo dos céus chovem estrelas (nujûman) no coração do homem. Cada versículo da revelação, do último ao primeiro, por sua vez, torna-se uma das sucessivas moradas que o filho de Adão irá habitar em sua ascensão para Deus. Assim, querendo ou não, sabendo ou não, toda criatura está viajando por uma via.¹⁹

Um costume antigo das famílias árabes era mandar seus filhos recém-nascidos para serem cuidados por famílias de beduínos, nômades do deserto. As crianças ficavam entre suas famílias adotivas até cerca de 8 anos de idade, quando já tinham aprendido o fundamental da vida errante. O motivo principal desse costume residia na idéia de que os hábitos sedentários continham aspectos de corrupção do corpo, da alma e do espírito. Na narrativa de Martin Lings:

A forma de vida de seus antepassados havia sido a mais nobre, a dos moradores de tendas frequentemente em movimento. Nobreza e liberdade eram indissociáveis; e o nômade, livre. No deserto, o homem se sentia consciente de ser o senhor do espaço e, em virtude desse senhorio, escapava em certo modo do domínio do tempo. Ao levantar o acampamento, se desprendia de seu passado e o

amanhã parecia ter uma fatalidade menor se o onde e o quando ainda estavam por vir. O habitante da cidade, contudo, era um prisioneiro; estar estabelecido em um lugar – ontem, hoje, amanhã – era ser um alvo para o tempo, o destruidor de todas as coisas. As cidades eram centros de corrupção. À sombra de seus muros, a ociosidade e a negligência viviam à espreita, prontas para embotar a atenção e a vigilância do homem. Tudo decaía ali, inclusive a linguagem, uma das posses mais preciosas do homem. Poucos árabes sabiam ler; ainda assim, a beleza da fala era considerada uma virtude que todos os pais desejavam para seus filhos. O valor de um homem era em grande parte julgado por sua eloquência e o coroamento da eloquência era a poesia. Ter um grande poeta na família era motivo de grande orgulho e os melhores poetas procediam quase sempre de uma ou outra das tribos do deserto, porque era no deserto que a língua falada encontrava-se mais próxima da poesia. Assim, pois, a cada geração era preciso renovar o vínculo com o deserto – ar puro para o peito, árabe puro para a língua, liberdade para a alma (...).²⁰

Em síntese, tudo pode ser tratado dentro de um grande sistema analógico. Se “tudo o que está em cima é igual ao que está embaixo”, os mosaicos geométricos são análogos ao homem, seus desenhos são análogos aos acontecimentos da vida; tudo o que existe é, ao mesmo tempo, matéria e espírito, material e arte, corpo e respiração, forma e movimento.

7 Krauss, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, op. cit., p. 2.

8 Krauss, R., *idem*, p. 13.

9 Cf. Phillips, Lisa, *Terry Winters*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles e Whitney Museum of American Art, New York September 1991/May 1992.

10 Terry Winters, entrevista a Jennifer Samet em 7/2/2015

11 Exposição realizada na Matthew Marks Gallery de 9 de Outubro a 24 de Dezembro de 1997

12 Terry Winters website, <http://www.terrywinters.org/>.

13 Winter, Terry e Fuss, Adam, *Computation of Chains*, op. cit., p. 19.

14 Cf Sutton, Daud, *Islamic Design*, op. cit., p. 8.

15 Técnica de carpintaria hispano-muçulmana.

16 Conforme uma fala do Profeta Muhammad: "Morram antes de morrer e prestem a vocês mesmos contas antes que estas lhe sejam pedidas".

17 Trabalho ornamental em gesso ou madeira na forma de prismas verticais parecidos com estalactites, muito utilizados pela dinastia Nasrid na construção de Alhambra.

18 Cf. Miown Kwon, *One Place After Another*, op. cit.

19 Chodkiewicz, *The Endless Voyage*, op. cit.

20 Martin Lings, *Muhammad*, op. cit., p.xx.

PROCESSO

De Volta ao Ateliê

Séries

O Sopro do Misericordioso

Landscapes

Desenhos

Transição para o Processo da Tradução

King Solomon's Palace

Alhambra & Songlines

Playing Tag with Iblis

Monotipias,

Transparências

Este capítulo consiste na exposição dos trabalhos realizados acompanhados de breves comentários.

Na fase inicial da pesquisa estudei a geometria tradicional e nesse processo produzi incontáveis desenhos e estudos exploratórios, que me ajudaram a adquirir um pequeno conhecimento dessa linguagem. Após dois anos, iniciei a elaboração de trabalhos em que aplicava estes conhecimentos básicos recém adquiridos.

Os trabalhos das duas primeiras séries aqui apresentadas constituíram a base para a elaboração de minha proposta de pesquisa da presente tese de doutorado. A partir daí, iniciei um processo mais ativo de apropriação, durante o qual deparei com a seguinte questão: os trabalhos nos quais obtive os melhores resultados, tanto quanto à percepção do ritmo e movimento desejada quanto à composição geral, foram justamente aqueles em que o planejamento inicial não deu certo e que requisitaram um longo processo de trabalho ao fim do qual os desenhos iniciais se tornavam inteiramente invisíveis aos olhos do observador. Embora esse processo de aplicação de camadas sucessivas fosse desejado, frequentemente ele saía de meu controle, o planejado não dava certo e nesse embate com os desenhos e camadas de tinta cheguei a dar o quadro por perdido em algumas ocasiões, como no caso, por exemplo do “Playing Tag with Iblis 1” (ver pg. 54).

Como a característica mais aparente dos mosaicos geométricos é a precisão de traços e desenhos, esse longo e inconstante processo pictórico me parecia frustrante e eu acreditava que precisava planejar melhor o trabalho para ser mais eficiente. Talvez essa questão ficasse ainda muito tempo sem resposta, não fosse a necessidade de entendimento do processo criativo que a pesquisa aqui apresentada me exigiu. Ao me colocar como artista pesquisadora, essa “inconveniência” do processo criativo se tornou um dado para reflexão, uma sinalização de percurso. Sob esse ponto de vista, o que parecia “errado”, tornou-se um importante feedback para mim.

A princípio, um certo grau de ingenuidade no assunto me fez acreditar que, de posse dos conhecimentos técnicos adquiridos pelo estudo da geometria e dos processos de produção de padrões geométricos, eu poderia criar um projeto para um determinado trabalho de pintura ou desenho e desenvolvê-lo de forma linear e constante.

Ao refletir sobre o porquê da “inconveniência” dos trabalhos que não acatavam minha resolução inicial, percebi que a permanência em um plano de ação linear e constante acabava por me impedir de alcançar justamente o elemento que eu mais buscava, ou seja, o sutil movimento dos mosaicos geométricos. De certa forma, o trabalho ia se tornando rígido e estéril. Podia apresentar uma boa composição, mas ia muito pouco além de um objeto decorativo, que se apresentava sem a marca do artista que o havia produzido.

Então, pude ver que essa questão com trabalhos que não se resolviam era na verdade uma resistência do próprio trabalho ao meu plano “fixo”, uma reação à imobilidade que a rigidez de meu plano propunha. Ou seja, eu tinha uma intenção mas me deixava aprisionar pelos métodos utilizados, queria o movimento sutil dos mosaicos mas ao mesmo tempo tentava domá-los e, consequentemente, imobilizá-los. Somente quando desisti do projeto de controle e fixidez e adotei uma postura mais flexível, na qual permitia-me “ouvir” o trabalho, seguir suas songlines, dialogar com ele e aceitar as mudanças de plano necessárias, foi possível alcançar o movimento almejado.

A urdidura fixa e uma idéia de desenho eram o ponto de partida, mas muito tempo foi necessário para percorrer o caminho no qual as idéias iniciais modificavam-se continuamente. Durante este percurso, foi ficando claro que eu precisava aprender a combinar, na mesma intenção, a busca do rigor e da precisão da construção geométrica com o momento de deixá-los de lado e olhar o que surgia. E não importa quão encantadoras fossem as novas formas que surgiam, era preciso também largá-las quando o desenho pedisse o movimento necessário para continuar a percorrer o caminho.

De certa forma, todo esse processo é uma conversa entre dois pontos de vista diferentes, a materialidade da urdidura e o imponderável movimento a ser desvelado no processo de criação. Daí o conceito de urdidura ser tão importante para se criar uma base fixa que seja capaz de abarcar todo o fazer e desfazer geométrico que é necessário para que o movimento se instaure nos quadros.

O SOPRO DO MISERICORDIOSO

No desenho ao lado, conforme vimos no capítulo anterior, temos a urdidura básica de quadrados que “se expandem e contraem”, formando sucessivamente uma estrela e uma cruz, sugerindo os movimentos de inalação e exalação, numa analogia com o “Sopro do Misericordioso” (ver nota 14).

Esta composição foi muito utilizada em meus primeiros trabalhos de pintura, pois, por sua simplicidade, permitiu-me tanto pesquisar os processos de construção geométrica como também iniciar o entendimento da função técnica dos mosaicos.

Estes trabalhos partiram dessa composição e foram desenhados com precisão, utilizando lápis, régua e compasso para o traçado. Como os mosaicos tinham muitos elementos, escolhi utilizar predominantemente a cor azul em diversos tons, para minimizar a quantidade de informações e simplificar a reprodução das formas geométricas. O material utilizado foi tinta a óleo sobre tela.

Nesta série pode-se observar uma relação clara e direta entre a urdidura inicial e as subsequentes tramas. Essas tramas foram construídas pelas diversas camadas de tinta colocadas no suporte após a demarcação desta primeira camada/ urdidura, como também os novos mosaicos geométricos derivados dessa urdidura. As variações sobre o desenho original eram bastante pequenas, em sua maioria relacionadas ao emprego da cor azul.

The breath one, 2008 Óleo sobre tela 100 x 70 cm

The breath two, 2009 Óleo sobre tela 120 x 100 cm

LANDSCAPES

Esta série é composta por duas pinturas chamadas “Blue Landscape one” e “Blue Landacape two”. Ambas em formato “paisagem” e medindo 90 x 180 cm, as duas têm em comum a repetição do desenho geométrico como num recorte de uma urdidura infinita.

A “Landscape one” traz a repetição de um padrão geométrico bastante simples, um quadrado dividido em dois triângulos. A trama trabalhada aqui acontece pela cor azul, que é aplicada aos triângulos em diversos tons, formando os desenhos não pelas formas, mas sim pelas cores.

Já “Landscape two” traz uma urdidura um pouco mais elaborada e que apresenta variações de desenhos dentro de suas formas, além da variação dos tons de azul.

Blue landscape one, 2010 Óleo sobre tela 90 x 180 cm

Blue landscape two, 2010 Óleo sobre tela 90 x 180 cm

DESENHOS

Nos trabalhos seguintes, comecei a experimentar com bastões de tinta a óleo e estênceis elaborados a partir de formas geométricas e derivados. São desenhos pequenos, em torno de 30 x 40 cm e o suporte é papel ou madeira. Estes trabalhos foram o primeiro movimento em direção à uma desconstrução das formas geométricas.

Blues 1, 2011 30 x 40 cm

Red blue gold, 2011 30 x 40 cm

Blues copper 2, 2011 30 x 40 cm

Blue gold 2, 2011 30 x 40 cm

Red blue gold 6, 2011 30 x 40 cm

TRANSIÇÃO PARA O PROCESSO DA APROPRIAÇÃO

Pelo resultado dessa série de estudos em pequenas dimensões, decidi aumentar a escala com o objetivo de ter mais liberdade para experimentações com as formas geométricas. Passei a trabalhar sobre papéis e telas maiores, em torno de 120 x 160 cm. Para esses trabalhos continuei a utilizar os bastões a óleo.

Os bastões a óleo podem parecer um instrumento nada adequado para um tema que requer tanta precisão nas linhas e traçados, mas foi justamente essa qualidade orgânica e “não precisa” do bastão a óleo que me permitiu fazer o que passou a me interessar com estes mosaicos geométricos: explorar sua flexibilidade e seu movimento. Com o uso dos bastões, o traçado passou a ter maior liberdade e não seguia mais tão precisamente a urdidura elaborada antes, podendo partir em outras direções. Como resultado, foi acontecendo naturalmente uma desconstrução das tramas que foram elaboradas a partir da urdidura inicial, o que foi se apresentando para mim como uma forma de deixar mais claro ao observador a sensação de diversas possibilidades móveis a partir de uma estrutura fixa.

O primeiro trabalho desta fase é o “Starry”, que, ao mesmo tempo em que apresenta uma estrutura básica facilmente identificável, também deixa claras as outras possibilidades de tramas a serem seguidas, permitindo que o olho do observador “passeie” por estas possibilidades, ora fixando-se numa, ora em outra, mas sem ser possível “encontrar” uma estrutura fixa que abarque o trabalho como um todo.

Starry 2012 120 x 160 cm

Starry detalhe

Nesse mesmo ano participei de uma exposição coletiva com o grupo de pesquisa “Palavra e Imagem”, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo Dias. A proposta era que cada um de nós produzisse um trabalho baseado em um dos provérbios apresentados no quadro “Os Provérbios Holandeses”, de Bruegel . Esse quadro tem imagens ilustrando cerca de 100 ditados, expressões linguísticas e sentenças em seus 117 x 163 cm de superfície. Seu cenário é uma aldeia à beira de um rio e neste ambiente se desenrolam diversas pequenas cenas que ilustram os provérbios. Estas cenas estão em grande parte interligadas entre si, o que nos traz a idéia de muitos discursos entrelaçados, assim como diversas tramas dentro de uma urdidura. Elas retratam a tolice e o absurdo do comportamento humano e tanto convidam o observador a passear “dentro” das cenas que se desenrolam à sua frente, como também oferecem um ponto de observação exterior ao quadro, no qual as cenas podem ser contempladas com uma certa distância.

Escolhi o provérbio “Ele tem o olho na vela”, que foi o título do trabalho a seguir. O trabalho compõe-se de duas partes (papel) que estão colocadas uma no topo da outra para enfatizar a percepção da verticalidade. Propondo aqui uma analogia com a verticalidade da vela de um barco, podendo essa ser vista como a posição do Homem em relação à horizontalidade do mar em que o barco navega. Há uma pequena diferença de tratamento pictórico entre a parte de cima e a de baixo do trabalho, justamente onde ele se divide em duas partes.

Ele tem o olho na vela, 2012
bastão a óleo sobre papel 200 x 750 cm

“Urduídas” também trabalha com a sobreposição de camadas, utilizando os bastões a óleo e o traço mais livre, tal qual os dois trabalhos anteriores. Este trabalho tem duas urduídas claramente sobrepostas, aproveitando a transparência dos materiais utilizados.

Urduídas, 2012 bastão a óleo sobre papel 60 x 80 cm

KING SOLOMON’S PALACE

Um dos grandes poetas e filósofos da Turquia do século XIII foi o sufi Jalaludin Rumi, cujos poemas de amor são atualmente conhecidos no mundo Ocidental. Minhas leituras e pesquisas sobre o Sufismo levaram-me ao livro escrito por seu filho Sultan Walad, “Elucidation”, já citado no primeiro capítulo, na página 17.

Como vimos no primeiro capítulo, temos aqui a analogia entre “uma grande cidade” ou “um universo sem limites” e o “interior do homem”. O texto narra a disputa interior entre, segundo uma expressão sufi, o “eu dominante”, representado pelo diabo (Iblis), e a consciência que busca ampliar-se.

Seguindo a idéia proposta nesta analogia, os trabalhos a seguir utilizam as urdiduras e tramas para apresentar este embate sob o ponto de vista físico e estrutural, numa materialização da disputa.

Eles apresentam composições de urdiduras e tramas sobrepostas uma às outras, com exceção do “king solomon’s palace one”, onde temos apenas uma urdidura estrutural, mas as cores são sobrepostas, misturando-se umas às outras num efeito semelhante ao das estruturas de urdiduras sobrepostas. Percebi que a mistura de cores me trazia a idéia da representação do embate entre a “tentação” de Iblis e a “via reta” de Salomão.

A partir deste trabalho desenvolvi os outros dois seguintes mais intencionalmente e utilizando as diversas urdiduras e tramas com este fim.

O trabalho antecedente à esta série foi aqui incluído (“before king solomon’s palace”) porque ele já apresentava a mesma paleta de cores que seria usada na série. São os primeiros trabalhos nos quais o azul não é a cor predominante e também aparece uma outra cor bem marcante, o rosa.

A cor rosa não aparece em nenhum mosaico geométrico tradicional. Talvez tenha sido justamente esse fato que tenha me atraído, visto que eu estava buscando o estabelecimento de uma linguagem própria nesta arte, de obter o movimento em minhas pinturas por meios diversos dos convencionais – daí a escolha de uma cor “não-convencional”.

Before King Solomon's, 2013 bastão a óleo sobre papel 90 x 1800 cm

King Solomon's Palace, 2013 bastão a óleo sobre papel 120 x 160 cm

King Solomon's Palace Two, 2013 bastão a óleo sobre papel 120 x 160 cm

King Solomon's Palace Three, 2013 bastão a óleo sobre papel 120 x 160 cm

ALHAMBRA & SONGLINES

Por serem os mosaicos geométricos minha área de maior interesse, ao visitar o Palácio de Comares em Alhambra a princípio meu olhar se fixou na parte baixa da Sala do Trono, onde estão localizados os painéis com estes mosaicos. Estes painéis são encontrados nas paredes entre as entradas para os nove quartos adjacentes à grande sala. Os painéis estão cobertos de desenhos geométricos com pastilhas coloridas e tem como característica o uso das lacerias. As lacerias são faixas que contornam as formas coloridas e se entrelaçam nesse processo.

Acima das lacerias encontram-se inscrições com versos e poemas. Aos poucos pude perceber a relação destes painéis com o resto das paredes e da sala. Compreendi que este espaço tinha sido tratado de forma a ser visto como uma coisa única, em-bora contendo tanta informação e tantos desenhos diferentes. Também como consequência do entendimento dos mosaicos geométricos como arte instalada num espaço público, decidi aumentar a escala dos trabalhos. Meu objetivo era aproximá-los de uma escala arquitetônica, na medida do que fosse possível.

Sala do trono

Painel com mosaico geométrico e laceria

Detalhe inscrição

O trabalho intitulado “Alhambra” tem 160 cm x 240 cm e utiliza como material base o óleo e estênceis sobre tela. Este quadro acontece em várias “camadas”, que vão se entrelaçando e misturando no decorrer do processo, de forma parecida com os últimos aqui mostrados, mas em maior escala.

Os bastões são usados diretamente sobre o suporte desenhando as composições geométricas, ou aplicados sobre estênceis de formas geométricas. Aqui volto a usar estênceis tal como havia utilizado nos desenhos anteriores, com mais elaboração e com maior variedade de formas.

Alhambra, 2013 bastão a óleo sobre papel 160 x 240 cm

A partir da analogia entre os mosaicos geométricos encontrados na sala do Trono e as Songlines dos aborígenes australianos (ver pag. 24), elaborei um projeto de instalação chamado Songlines.

Compõe-se de uma série de 4 pinturas medindo 100 x 100 cm, dispostas lado a lado na altura do chão e com um pequeno intervalo entre cada uma. Acima das telas de-senhei uma faixa contínua medindo 20 cm de altura por 440 cm de comprimento, com lápis preto 6B. Este trabalho pode ser replicado com um número maior de telas, também dispostas lado a lado e tendo a faixa com os dizeres acima.

Nesta faixa (ver detalhe nas fotos) escrevi em duas línguas – como num espelho mostrando tramas diferentes – a frase do poeta de Rumi: “no momento em que vo-cê entrou neste mundo de formas, uma escada de retorno foi posta para você”; em inglês: “the moment you entered this world of form, an escape ladder was put out for you”.

A meditação pictórica sobre as Songlines, em analogia com o movimento dos mosaicos, havia-me levado a experimentar no trabalho as idéias já mencionadas aqui sobre o autoconhecimento, no sentido com que o termo frequentemente é usado pelo Sufismo. Descobrir que a permanência ou fixidez do

mundo é apenas aparência, que as formas “escondem” o movimento e que “querendo ou não, sabendo ou não, toda criatura está viajando por uma via” é o principal objetivo de quem busca conhecer-se, isto é, escapar do “mundo de formas”.

Este conjunto dos trabalhos busca sugerir uma “trilha de formas” e convida à observação do conjunto em movimento, a partir do momento em que andamos ao lado dos trabalhos, observando-os.

Songlines, 2013 bastão a óleo sobre tela 4 telas de 100 x 100 cm

Songlines, 2013 detalhe inscrição

Lacerias 4, 2013 bastão a óleo sobre tela 100 x 100 cm

Lacerias 1, 2013 bastão a óleo sobre tela 100 x 100 cm

Lacerias 3, 2013 bastão a óleo sobre tela 100 x 100 cm

Lacerias 2, 2013 bastão a óleo sobre tela 100 x 100 cm

PLAYING TAG WITH IBLIS

Após "Alhambra", produzi um outro trabalho de maior dimensão (160 x 240 cm), que considero como mais um passo na direção do entendimento do movimento dos mo-saicos geométricos. Este trabalho me permitiu explorar este movimento pelo uso de sucessivas camadas de tinta aplicadas utilizando novos estênceis.

Este trabalho é intitulado "Playing tag with Iblis", sendo uma continuação ao estudo do texto do livro "Elucidation". Se a série "King Solomon's Palace" explora o espaço físico do palácio do rei Salomão, apresentando um "mapa" do embate entre Salomão e Iblis, o quadro "Playing tag with Iblis" nos traz o movimento deste embate: o ritmo nas repetições de formas geométricas que aparecem e desaparecem é a representação da brincadeira de pega-pega ("tag") dentro do palácio.

Neste trabalho, assim como nos outros desta série, utilizo principalmente estênceis e bastões a óleo. As aplicações sucessivas dos estênceis deixam diversas camadas sobre o suporte, que vão se sobrepondo, quase nunca cobrindo inteiramente as camadas anteriores, e permitindo ao observador "rastrear" todas as camadas existentes.

No processo de se misturarem, tais camadas ocultam ou revelam as formas geométricas e podem ser vistas como "véus", que revelam ou ocultam conforme o olhar do observador. Assim também é evidenciando o movimento existente nas formas geométricas. Os estênceis são produzidos seguindo os passos necessários para obter uma combinação de polígonos precisa, tal qual era feito com a urdidura inicial nos trabalhos anteriores.

Playing tag with Iblis, 2014 bastão a óleo sobre tela 160 x 240 cm

Playing tag with Iblis 2, 2014 bastão a óleo sobre tela 160 x 160 cm

Playing tag with Iblis 3, 2014 bastão a óleo sobre tela 160 x 160 cm

Playing tag with Iblis4 , 2015 bastão a óleo sobre tela 160 x 160 cm

Playing tag with Iblis 5, 2015/16 bastão a óleo sobre tela 160 x 160 cm

MONOTIPIAS

Durante processo de aplicação destes estênceis sobre o suporte para a obtenção de sua imagem negativa, eles retêm muita tinta dos bastões e precisam ser limpos periodicamente. Para isso, utilizo papel toalha e solvente, tendo uma folha de jornal co-mo base para esta operação.

Verifiquei que tanto o papel toalha como o jornal acabavam com a imagem dos estênceis impressa nestes, como se fossem monotipias. Decidi começar a produzir monotipias de forma intencional numa operação conjunta com a produção dos quadros. Então, quando os estênceis que uso nas telas precisam de limpeza por estarem com muita tinta presa neles, passam a ser usados para imprimir sua imagem positiva sobre outro suporte. Para isso, tenho utilizado madeiras e papéis diversos, sendo estes últimos de diversas transparências.

Pink, 2014 bastão a óleo sobre tela 35 x 247,5 cm

Pink, detalhe

Blue skies, 2014 bastão a óleo sobre tela 80 x 100 cm

Gridding, 2015 bastão a óleo sobre tela 150 x 200 cm

Monotipia #2, 2014 monotipia de estêncil sobre papel 80 x 100 cm

Monotipia #4, 2014 monotipia sobre papel 48 x 66 cm

Monotipia #32, 2016 monotipia de estêncil sobre yupol 35 x 42 cm

Paper toweu, 2014 monotipia sobre papel toalha 20 x 23 cm

Threesome, 2015 carimbo e fios sobre madeira tríptico 15 x 15 cm

Monotipia #4, 2015 monotipia sobre papel yupo 35 x 56 cm

Monotipia #5, 2015 monotipia sobre papel 48 x 66 cm

Sem título, 2015 carimbo e têmpera sobre acetato e madeira 80 x 40 cm

TRANSPARÊNCIAS

A partir da experiência com os estênceis de mosaicos geométricos resolvi procurar outras matrizes para impressão e adquiri no Grand Bazaar, em Istambul, alguns carimbos de arabescos e florais.

Estes carimbos são utilizados em separado ou junto aos estênceis de formas geométricas. e são aplicados sobre madeiras e papéis de transparências diversas de forma a obter várias camadas. Estas camadas podem ser combinadas umas com as outras e com isso um novo desenho aparece. Para continuar a interferir na composição, algumas vezes retiro uma camada para trabalhar com esta apenas e depois a devolvo ao conjunto.

Formadas pelas combinações de folhas de acetato, elas são de certa forma parecidas com as inúmeras camadas de tinta colocadas sobre os trabalhos de grande formato, mas com elas me é possível “dissecar” o processo, ao retirar cada camada e examiná-la individualmente.

O grupo de trabalhos “Paisagens(ou como lidar com a existência)” foi elaborado a partir das transparências descritas acima. Cada trabalho deste grupo compõe-se de diversas imagens sobrepostas. Estas imagens são resultado de um carimbo de um floral antigo turco, aplicado em papel vegetal, papel seda, papel yupo para aquarela e acetato. Todos estes suportes possuem um certo grau de transparência, sendo o acetato o mais transparente e o papel seda, o menos.

A montagem destas camadas, sobrepostas uma à outra, traz o resultado final na forma de uma “paisagem”.

Estas diversas “paisagens” foram desenvolvidas com o intuito de encapsular um momento (quando uma “paisagem” é montada, pela sobreposição de camadas), que pode ser desfeito em seguida, se a ordem ou composição das camadas é mudada. A ideia das “paisagens” é esta mobilidade, a possibilidade de troca de camadas a qualquer momento. Porém, este não é um trabalho interativo e não é

o espectador que efetua esta troca de camadas. É possível fazer diversas combinações durante a elaboração desses trabalhos, num processo diferente da pintura, no qual uma camada, uma vez colocada, não pode ser removida. Também é possível fotografar estas diversas possibilidades, mas uma vez que um trabalho é considerado pronto, esse é “fixado” numa moldura convencional com vidro ou numa caixa de madeira aberta. As “paisagens” buscam oferecer ao observador uma janela, uma paisagem para uma nova possibilidade de olhar.

Paisagem 1, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

Paisagem 2, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

Paisagem 3, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

Paisagem 4, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

Paisagem 5, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

Paisagem 6, 2015 carimbo sobre papel de seda, papel yupo e acetato 30 x 40 cm

A “lightbox” é outra forma de apresentação dos trabalhos do grupo “paisagens”. Aqui, o processo de montagem do trabalho e da escolha das camadas, embora feito de maneira idêntica à descrita anteriormente, acontece em cima de uma caixa de luz construída especialmente para esse fim. O objetivo é acentuar a transparência desses trabalhos e permitir a maior observação dos inúmeros detalhes provenientes de trabalhos diversos sobrepostos. Cada lightbox deve funcionar tanto acesa quanto apagada – quando está apagada, é muito semelhante às paisagens que são apresentadas numa moldura convencional.

Light 1 e2, 2015 caixa de madeira, luzes led e plexiglass 24 x 32 x 5 cm

CONCLUSÃO

Oásis
A Estória das Areias

O oásis é um pedaço fértil do deserto que se forma quando um lençol freático, que é um reservatório subterrâneo de água, está tão próximo da superfície que resulta na humidificação desta região. Lençóis freáticos estão por todo o planeta, mas no deserto ventos fortes podem levantar a areia até que se tornem superficiais a ponto de trazer vida àquela região antes desertificada.

Considerado um presente divino pelos beduínos, o oásis é um lugar de parcimônia, cujo reservatório de água deve ser usado para as necessidades reais de uma comunidade, pois o lençol freático não é uma fonte ilimitada, ele é na verdade uma reserva, por assim dizer, emergencial.

Subterrâneos, interconectados e entrelaçados, estes fios invisíveis de água que atravessam o planeta são mais uma imagem da urdidura que viabiliza tramas, das songlines dos aborígenas australianos, dos mosaicos geométricos.

O último trabalho que produzi durante esta pesquisa pictórica chama-se “oasis” porque ele me traz uma parada para descanso e nutrição após uma longa travessia, um lugar onde posso parar e elaborar o percurso realizado.

Trata-se de um díptico composto de dois painéis de madeira medindo 120 x 120 cm cada e, comparativamente aos trabalhos iniciais aqui apresentados, “oasis” evoca uma simplicidade, uma depuração de elementos: são apenas duas formações geométricas derivadas de um hexágono e desenhadas a partir de um círculo, entrelaçadas pela ocorrência das formas e cores nos dois quadros. A parcimônia do oásis compõe-se com a sobriedade e o repouso. Neste lugar de quietude, relembro os passos do caminho e observo o que trago comigo, o fruto da viagem.

Os trabalhos aqui apresentados são a minha tradução dos mosaicos para os dias de hoje, com os recursos da artista que sou hoje. Ao mesmo tempo, a intenção de fazer essa tradução só surgiu depois que eu percebi que era isso que eu havia feito, não foi um propósito que levou a um desenho, mas sim um desenho que forjou um propósito. Exatamente como nos mosaicos: não há que se decidir nada de antemão, os caminhos se fazem conforme se caminha.

Iniciei uma viagem a outros lugares, outros tempos, a uma cultura que em quase nada se assemelhava à minha. Imaginei que, como tantos artistas que se aventuraram pelo Oriente, encontraria inspiração para um trabalho próprio que, ao final, pouco guardaria do momento inicial. No entanto, não foi isso o que, de fato, aconteceu. Ao contrário, mesmo em meu último trabalho, os mosaicos geométricos continuam presentes e atuantes.

Se meu traço buscava denunciar, desvelar o movimento “subterrâneo” daquela geometria que parecia rígida, muda e inerte, era forçoso dialogar com as urdiduras até o final e ouvir o sopro constante

de suas tramas. O tradutor obedece, ainda que desobedeça. E vice-versa. Comecei com o rigor da geometria e termino com a flexibilidade do movimento. Comecei com o rigor dos movimentos e termino com a flexibilidade da geometria.

Um dos contos que ouvi de um derviche na Turquia pode traduzir essa viagem, na forma precisa de uma urdidura geométrica.

Oásis, 2005/16 bastão a óleo e estêncil sobre madeira 120 x 240 cm

A ESTÓRIA DAS AREIAS

Vindo desde as suas origens em distantes montanhas, após passar por inúmeros acidentes de terreno nas regiões campestres, um rio finalmente alcançou as areias do deserto. E do mesmo modo como vencera as outras barreiras, o rio tentou atravessar esta de agora, mas se deu conta de que suas águas mal tocavam a areia nela de-sapareciam.

Estava convicto, no entanto, de que fazia parte de seu destino cruzar aquele deserto, embora não visse como fazê-lo. Então uma voz misteriosa, saída do próprio deserto arenoso, sussurrou:

- O vento cruza o deserto, o mesmo pode fazer o rio.

O rio objetou estar se arremessando contra as areias, sendo assim absorvido, enquanto o vento podia voar, conseguindo dessa maneira atravessar o deserto.

- Arrojando-se com violência como vem fazendo não conseguirá cruzá-lo. Assim desaparecerá ou se transformará num pântano. Deve permitir que o vento o conduza a seu destino.

- Mas como isso pode acontecer?

- Consentindo em ser absorvido pelo vento.

Tal sugestão não era aceitável para o rio. Afinal de contas, ele nunca fora absorvido até então. Não desejava perder a sua individualidade. Uma vez a tendo perdido, como poderia saber se a recuperaria mais tarde?

- O vento desempenha essa função - disseram as areias. - eleva a água, transporta-a sobre o deserto e depois a deixa cair. Caindo em forma de chuva, a água novamente se converte num rio.

- Como posso saber que isto é verdade?

- Pois assim é e, se não acredita, não se tornará outra coisa senão um pântano. E ainda isso levaria muitos e muitos anos. Um pântano certamente não é a mesma coisa que um rio.

- Mas não posso continuar sendo o mesmo rio que sou agora?

- Você não pode, em caso algum, permanecer assim - retrucou a voz. - Sua parte essencial é transportada e forma um rio novamente. Você é chamado assim ainda hoje por não saber qual a sua parte essencial.

Ao ouvir tais palavras, certos ecos começaram a ressoar nos pensamentos mais profundos do rio. Recordou vagamente um estágio em que ele, ou uma parte dele, não sabia qual, fora transportada nos braços do vento. Também se lembrou, ou lhe pareceu assim, que era isso o que devia fazer, conquanto não fosse a coisa mais natural.

E o rio elevou então seus vapores nos acolhedores braços do vento, que suave e facilmente o conduziu para o alto e para bem longe, deixando-o cair suavemente tão logo o tinha alcançado o topo de uma montanha, milhas e milhas mais distante. E porque tivera suas dúvidas, o rio pode recordar e gravar com mais firmeza em sua mente os detalhes daquela sua experiência. E ponderou: - Sim, agora conheço a mi-nha verdadeira identidade.

O rio estava fazendo seu aprendizado, mas as areias sussurraram:

- Nós temos o conhecimento porque vemos essa operação ocorrer dia após dia e porque nós, as areias, estendemo-nos por todo o caminho que vai desde as margens do rio até a montanha.

E é por isso que se diz que o caminho pelo qual o Rio da Vida tem de seguir em sua travessia está escrito nas Areias.

BIBLIOGRAFIA

01. ABD EL-KADER, *Emir, Écrits spirituels*, Éditions du Seuil, 1982.
02. ARIK, Rüçhan – ARIK, Olus, *Tiles –Treasures of Anatolian Soil*, Kale Group Cultural Publications, Istanbul, 2008.
03. ATTAR, Farid-ud-Din', *A Linguagem dos Pássaros*, Attar Editorial, São Paulo, 1987.
04. BELTING, Hans, Florence & Bagdhad – *Renaissance Art and Arab Science*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2011
05. BEUYS, Joseph, *What is Art?*, Clairview Books, London, 2010.
06. BOIS, Yve- Alain, *Painting as Model*, MIT Press, Massachusetts, 1990.
07. BROUG, Eric, *Islamic Geometric Design*, Thames & Hudson, London, 2013.
08. BROUG, Eric, *Islamic Geometric Patterns*, Thames & Hudson, London, 2008.
09. BURCKHARDT, Titus, *Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente*, Attar Editorial, São Paulo, 2004.
10. BURCKHARDT, Titus, *La Civilización Hispano-Árabe*, Alianza Editorial, Madrid, 1977.
11. CHODKIEWICZ, Michel, *One ocean without shore*, State University of New York Press, New York, 1993.
12. CHODKIEWICZ, Michel, *The Endless Voyage*, in Volume XIX The Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society, 1996.
13. CHODKIEWICZ, Michel, *The Seal of the Saints*, The Islamic Texts Society, Cambridge, 1993.
14. COOKE, Lynne and GOVAN, Michael, *Dia: Beacon*, Dia Art Foundation Museum Catalogue, New York, 2003.
15. CRITCHLOW, Keith, *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*, Thames and Hudson, London, 1976.
16. ERTEN, Özlem Inay; ERTEN, Oguz, *Turkish Tiles*, Silk Road Publications, Istanbul.
17. HATTESTEIN, Markus, and DELIUS, Peter, *Islam – Art and Architecture*, Tandem Verlag GmbH, Berlin, 2007.
18. HEDGECOE, John & DAMLUJI, Salma, Zillij – The Art of Moroccan Ceramics, Garnet Publishing Limited, United Kingdom, 1992.
19. HOLT, Nancy, *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979.
20. IBN 'ARABÎ, Muhyiddîn, *El secreto de los nombres de Dios*, trad. Pablo Beneito, Ed. Regional de Murcia, España, 1996.
21. IBN 'ARABÎ, Muhyiddîn, *Las Contemplaciones de los Misterios (Mashâhid al-Asrâr)*, trad. Suad Hakim e Pablo Beneito, Editora Regional de Murcia, España, 1994.
22. IBN 'ARABÎ, Muhyiddîn, *Meccan Revelations*, Pir Press, Nova York, 2002.
23. IBN 'ARABÎ, Muhyiddîn, *The Seven Days of the Heart – prayers for the nights and days of the week*, trad. de Pablo Beneito e Stephen Hirstenstein, Anqa Publishing, Oxford, 2000.
24. JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael and OLSON, Eva M., *Culture in Action*, Bay Press, U.S.A., 1995.
25. KARAKELLE, Ismail, *Rustem Pasha Mosque and Iznik Tiles*, Soylu Matbaa Topkapi Print, 2012.
26. KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Massachusetts, 1986.
27. KWON, Miown, *One Place After Another*, MIT Press, Massachusetts, 2004.
28. LACY, Suzanne, *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*, Bay Press, U.S.A., 1996.

29. LEITE, Sylvia, *O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica*, Ateliê Ed., 2007.
30. LINGS, Martin, Muhammad, *Inner Traditions*, New York, 2006.
31. MACHADO, Beatriz, *A Trama e a Urdidura*, Tese de Doutorado, FFLCH-USP.
32. MACHADO, Beatriz, *Sentidos do Caleidoscópio*, Humanitas, 2004.
33. MENOCA, María Rosa, *The Ornament of the World - How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*, Back Bay Books, New York, 2002.
34. PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE, *The Alhambra and the Generalife Official Guide*, T.F. Editores.
35. PHILLIPS, Lisa, *Terry Winters*, catalogue from the exhibition organized by the Whitney Museum of American Art, New York, 1991.
36. PHILLIPS, Lisa, *Terry Winters*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles e Whitney Museum of American Art, New York, September 1991/May 1992.
37. ROMANI, Francesca Romana, *Ancient Islam – History and Treasures of an Ancient Civilization*, White Star Publishers, Rome, 2008.
38. RUMI, Jalaluddin, *Delicious Laughter*, trad. Coleman Barks, Maypop Books, 1990.
39. RUMI, Jalaluddin, *Masnavi*, Edições Dervish, Rio de Janeiro, 1992.
40. RUMI, Jalaluddin, *Poemas Místicos*, Attar Editorial, São Paulo, 1996.
41. RUMI, *Unseen Rain*, quatrains of Rumi, by John Moyne and Coleman Barks, 1986.
42. SCULLY, Sean, *Light of the South*, Spain: Patronato de la Alhambra y Generalife, TF Editores, 2012.
43. SHAH, Idries, *A Perfumed Scorpion*, The Octagon Press, London, 2000.
44. SHAH, Idries, *A Veiled Gazelle*, The Octagon Press, London, 1978.
45. SHAH, Idries, *Caravan of Dreams*, The Octagon Press, London, 1988.
46. SHAH, Idries, *Dervish Tales*, Arkana Penguin Group, 1967.
47. SHAH, Idries, *Thinkers of the East*, The Octagon Press, London, 1986.
48. SHAH, Safia, *Afghan Caravan*, The Octagon Press, London, 1990.
49. STEINBERG, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth – Century Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
50. STILES, Kristine; SELZ, Peter (eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.
51. SUTTON, Daud, *Islamic Design*, Walker Publishing Company, Inc., New York, 2007.
52. WALAD, Sultan, *Elucidation*, Troubador Publications, OASIS United Inc. 2009.
53. WINTERS, Terry, *Computation of Chains*, Catalogue from Matthew Marks Gallery, Meridian Printing, New York, 1997.