A "eternidade do presente" na joalharia de Dulce Ferraz

The "eternity of the present" in Dulce Ferraz's jewelery

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas/Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: O percurso criativo de Dulce Ferraz é marcado pelos territórios por onde foi passando e vivendo. A memória das paisagens, das cartografias do pai e das artes que aprendeu no japão — Chinkin, Rattan e Ikebana — refletem-se nas suas peças de joalharia, levando-nos a refletir sobre escultura e escala e a dialética de paisagem/ não-paisagem, cheio/vazio, interior/exterior e lugar/não-lugar. Se por um lado as peças da artista funcionam como escultura em miniatura levando-nos a abordar a obra de Robert Smithson, por outro, as "joias de pousar" no mundo dos objetos funcionam como haikus japoneses na poesia, na literatura.

<u>Palavras chave:</u> não-paisagem / escultura / escala / haiku.

Abstract: Dulce Ferraz's creative journey is determined by the regions where she lived or passed through. Her memory of the landscapes, of her father's mappings and the arts she has learned in Japan — Chinkin, Rattan and Ikebana — reflect themselves in her jewellery pieces, leading us to think about the sculpture, the scale and the dialectical relation between landscape/non-landscape, full/empty, interior/exterior, place/non-place. If on one hand the artist's pieces work like little sculptures, that push us to address the work of Robert Smithson, by the other hand, these standing jewellery in the world of the objects, work as Japanese haikus in poetry, in literature.

<u>Keywords:</u> non-lanscape / sculpture / scale / haiku.

1. Introdução

A obra de Dulce Ferraz é marcada por territórios, alguns onde viveu, outros que lhe chegaram por herança. A paisagem da ilha da Madeira, com os sulcos da terra, os socalcos, as levadas, a par do terraceamento do Douro, constituem uma memória afetiva de infância, que é recorrente, como tema, nas suas peças de joalharia.

Outra influência foi a sua vivência do Japão, durante quatro anos, onde se iniciou em várias artes e técnicas, como o *Rattan*, *Chinkin* e *Ikebana*.

Estas influências refletem-se nas séries que serão objeto da nossa análise: a série que Madalena Braz Teixeira chamou de "Geojóias", no texto que escreveu para o *Leporello* da exposição da artista, no Museu do Traje (Teixeira:2003) e a série apresentada na sua última exposição, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural de Lisboa, em setembro de 2020, onde apresentou dez peças a que, na folha de sala, Rui Afonso Santos chamou de "joias de pousar".

2. A não-paisagem

Na série *Sulcos*, joias em alumínio anodizado e prata, iniciada em 2001 (Figura 1), Dulce sobrepõe camadas de alumínio que lembram as cartas topográficas, representando um espaço terrestre não existente. Não há nunca a pretensão de representar um local geográfico específico, mas sim construir uma alusão de uma paisagem.

Sulcos e Socalcos formam um projeto que partiu dos acidentes da crosta terrestre e da intervenção humana na paisagem, o que nos remete para o livro *Paisagem e Memória*, de Simon Schama. O autor defende que "paisagem é cultura antes de ser natureza; uma construção da imaginação projetada sobre floresta, água, rocha", usando pormenores históricos e culturais, que são justapostos às paisagens, explorando a história de vida de variadas personalidades da política e das artes (Schama, 2004:61). O autor propõe um modo de olhar alternativo que nos leva a redescobrir a paisagem. São idealizações sobre a natureza comuns à pintura e à literatura, sendo muitas vezes resultado da imaginação, influenciadas por um passado memorial, que aliadas à nossa cultura influem diretamente na maneira como vemos ou sentimos a natureza.

Em finais dos anos 60 assistiu-se a uma reproblematização da escultura e também da paisagem, que Rosalid Kraus, teorizou, em finais dos anos 90, criando uma sintaxe para a escultura através da dupla negação de <u>não-paisagem</u>/ <u>não-arquitetura</u> (Kraus, 1996). Se por um lado aparecem a natureza e a paisagem como suporte, derivado do espírito de revolta da nova geração pondo em causa o sistema de mercado de arte, segundo os circuitos tradicionais



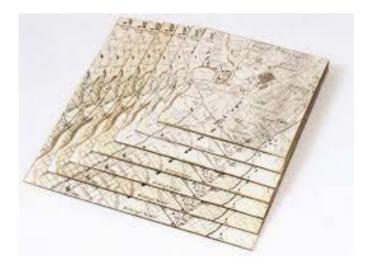


Figura 1 · Sulcos II, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com assemblage, 3,8x5,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 2 · Robert Smithson, Untitled (Map on Mirror — Passaic, New Jersey), 1967, mapa recortado sobre sete espelhos (3,81x35,56x35,56). Fonte: https://manpodcast.com/portfolio/no-116-leigh-arnold-phyllis-tuchman/

atelier /galeria /museu, por outro o museu representava um lugar de inércia, onde a arte se acumulava desvitalizada e, como no Romantismo, o artista sai do atelier para a Paisagem — é o retorno à natureza, a uma nova Arcádia, ou encarada como um lugar onde se enfrenta a sublimidade da natureza, vista como um teatro da catástrofe.

Robert Smithson formulou a distinção entre lugar (um local particular ou localização na natureza) e não-lugar (a representação desse local, por exemplo, numa galeria) sob a forma de matéria transportável, fotografia, mapas, filmes ou qualquer documentação que lhe seja relacionável. Paralelamente apresenta uma noção precisa sobre o significado de cartografia e das suas qualidades evocativas e imaginativas, que pode ser a proposta dum novo léxico para as artes. Um mapa leva-o à reflexão dialética do lugar/não-lugar e do dentro/fora. Mais tarde, Marc Augé refere que um não-lugar se contrapõe à noção de "lugar antropológico", definindo-o como um espaço intercambiável onde os seres humanos permanecem anónimos e que não possuem significado suficiente para serem considerados "lugares". Esses lugares podem ser meios de transporte, grandes hotéis, supermercados, áreas de serviço de autoestradas, ou, também, campos de refugiados . São espaços onde o homem não pode viver e de que não se pode apropriar, mas com os quais existe uma relação de consumo.

A reflexão de Smithson sobre o lugar e não-lugar leva-o a interessar-se por mapas e a realizar uma série de trabalhos em desenho e de esculturas com mapas (Figura 2).

Podemos estabelecer um paralelismo entre a obra *Untitled* (1967) de Robert Smithson, composta pela progressão do mesmo mapa em diferentes escalas e colado sobre placas de espelho sobrepostas, conformando um relevo geométrico regular, com as peça *Sulcos I* (Figura 3) e *Sulcos II* (Figura 1), de Dulce Ferraz, também compostas pela progressão de formas sobrepostas, irregulares, conformando um relevo de forma aberta. Qualquer destas esculturas desenvolvese de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambos partem duma cartografia, duma paisagem real, no caso de Smithson, ou imaginada no caso de Dulce Ferraz.

Qualquer destas esculturas se desenvolve de baixo para cima, decrescendo sucessivamente de dimensão. Ambas partem duma cartografia que, no caso de Dulce Ferraz, é uma memória de paisagem, que resulta num simulacro dum lugar, uma não-paisagem.

Hoje, ao sublime matemático de Kant temos de acrescentar a dimensão do irrisório ou do ínfimo. A miniaturização, os formatos de bolso ou a arte *en valise*, como Duchamp fez, criaram um modelo reduzido que invadiu o mundo das





Figura 3 · Dulce Ferraz, *Sulcos I*, 2003. Pregadeira, alumínio e prata recortados com *assemblage*, 4,2x3,5x0,5 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 4 · Dulce Ferraz, Degelo#1 — E que o degelo não se transforme em dilúvio, 2007. Pregadeira, prata e polipropileno, 5x5x0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

imagens. O problema essencial é o da escala. O jogo da escala pode nascer da função e do material utilizado. É o caso da joalharia que normalmente usa metais preciosos, concebida para ser transportável no corpo, portanto não é pensada para ter uma dimensão colossal.

Para estudar as suas peças, Dulce Ferraz nunca utiliza o desenho, mas constrói maquetes. É a maquete que determina a obra final, equivalente a um modelo reduzido do real, da paisagem concebida como uma metáfora geográfica. A matéria não é mais do que um aliado, um instrumento de que ela se serve, como se fosse um demiurgo. Esta dimensão cósmica encontra-se também na *Coluna sem fim*, de Brancusi, uma escultura com módulos que se repetem até ao infinito (Mèridieu, 1995:169) e também na série *Sulcos* e na série Degelo, executada em prata e polipropileno (Figura 4). Segundo Bachelard "quando uma imagem familiar cresce até ter dimensões do céu, somos de súbito chocados pelo sentimento que, correlativamente, os objetos familiares se transformam em miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos" (Bachelard,1998:306).

Esta série desenvolve-se ao contrário dos *Sulcos*, no sentido inverso. São uma progressão de formas irregulares sobrepostas que tem uma leitura de profundidade, mas enquanto que os *Sulcos* se desenvolvem para o exterior, em sentido ascendente como uma montanha, o *Degelo* desenvolve-se no sentido descendente, para o interior como se fosse um abismo que acaba num vazio. Este vazio corresponde a uma natureza sem limite ou fronteira dentro de um esquema cosmológico; o vazio pode conter todos os significados de vazio, assim como os seus opostos. É uma ausência de matéria, um oco ou pode ser uma ideia de volume não estruturado ou um eco. Na cultura oriental o vazio era entendido de forma muito diferente, muitas vezes visto como um todo, cheio, algo positivo, por vezes, como um objetivo a alcançar.

O vazio não é um estado de não existência, pelo contrário, retrata potência, maturação, recetividade, abertura. Através da experiência do vazio na sua obra, a artista procura convergir para um espaço potencial e não um não-espaço.

Entre os *Sulcos* e o *Degelo* aprece outra série que desenvolve entre 2004 e 2006. *Territórios de Brilho* (Figura 5), também representa mapas, ou recorte de territórios de topografia natural ou artificial e com a influência da técnica do *Chinkin* (que quer dizer ouro submerso, é uma técnica de gravação com um estilete, sobre uma base de laca e introdução de ouro em pó, ou folha de ouro, nos sulcos — *Kin*, a partir dos *Kanjis*, caracteres japoneses, significa ouro).

Também nesta linha da não-paisagem aparecem os *Arquipélagos* (Figura 6). Esta série é mais simples, apresenta uma superfície plana, sem dialética de



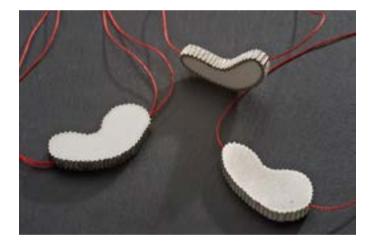


Figura 5 · Dulce Ferraz, *Territórios de Brilho*, 2004-2006. Pregadeira, prata, alumínio, laca japonesa e folha de ouro, 6x5x0,4 cm. Fonte: Henrique Ruas.

Figura 6 · Dulce Ferraz, *Arquipélagos*, 2011. Pendentes, prata, resina e fio de seda, 3,6 × 1x0, 5; 3,7 × 2 x0, 5 e 3,6 × 2 × 0,5 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

interior/exterior ou cheio/vazio, partindo da memória das suas vivências — das cartografias com que seu pai trabalhava e dos lugares que vivenciou.

Mais tarde realiza um segundo *Degelo* (Figura 7), que funciona como uma síntese de todas as séries. Desenvolve-se em altura, para o exterior, com sobreposição de camadas de materiais diferentes.

3. O Haiku

A última exposição de Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, no Museu de História Natural, de Lisboa, em setembro de 2020, reunia um conjunto de peças em madeira, ou antes, "joias de pousar", dado que são para contemplar e não para portar em cima do corpo. São memórias de território e constituem uma representação introspetiva do seu percurso.

Uma das peças é feita em carvalho, o último carvalho da Quinta de família que ardeu, no Monte, no Funchal. Dado que é comum, neste local, toda a paisagem ficar submersa num denso manto de nevoeiro, cada vez que alguém perguntava onde ficava a Quinta, era-lhe respondido que era abaixo das nuvens e, por isso, na sua infância, Dulce achava que esse era o real nome da Quinta. Outras peças são feitas a partir de madeiras que vieram da sua casa, em Azeitão e outras ainda lhe foram oferecidas ou apanhadas em locais por onde a artista passava.

Este tipo de trabalho obedece a um longo ritual com vários momentos, que passa pelo enamoramento da árvore, tronco, ramo ou galho; depois há um tempo de recolha e outro de classificação, para o qual pede ajuda a paisagistas, se a madeira estiver verde, ou a marceneiros, se a madeira já estiver seca. Depois o *Rattan* (arte japonesa de trabalhar as fibras vegetais) diz-lhe como deve dobrar os galhos e a *Ikebana* (composição floral japonesa que consiste em criar uma harmonia de construção linear, ritmo e cor) como pode reduzir ao essencial os ramos de árvore. A influência nipónica sente-se também por lembrar o Haiku, pela poética da obra, pela redução ao essencial e pela sensualidade do fazer, do afagar da madeira. Os ramos, de Dulce Ferraz, são construídos por vários galhos de outras árvores, presos ao ramo principal por fios de metal no interior, podendo o metal também aparecer no exterior, como é o caso da peça com um fio de latão, que representa o contorno da Serra da Arrábida que Dulce vê das janelas da casa em Azeitão (Figura 8).

As joias funcionam no mundo dos objetos como os haikus japoneses na poesia, na literatura. "O haiku opera pelo menos com vistas a obter uma linguagem plana, que não se apoia (como acontece sempre com a nossa poesia) em camadas superpostas de sentido, o que poderíamos chamar de "folheado" dos símbolos" (Barthes, 1970:96). O haiku encurta o significante sem diminuir a





Figura 7 · Dulce Ferraz, *Degelo#2*, 2012-2013. Pregadeira, prata e polipropileno com laca enrugada, 7x6x0,3 cm. Fonte: José Paulo Ruas.

Figura 8 · Dulce Ferraz, *Abaixo das Nuvens*, 2016. Objeto, ramo, galhos de fruteiras e latão (Jardim de Azeitão), 25x71x40 cm. Fonte: José Paulo Ruas.



Figura 9 · Dulce Ferraz, Neste Tempo recolhido e sofrido, os jacarandás florescem, 2020. Objeto, raiz de laranjeira, galho de tília cordata, bambu e latão sobre espelho. Ø 31 x 12 cm. Fonte: Pedro Sequeira.

densidade do significado, mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo (Barthes, 1970:98). Tal como no haiku, Dulce encontra a forma justa para a sua obra, que não se reduz a um pensamento sumário, a uma breve forma, agindo assim sobre o sentido e criando um símbolo dum ramo de árvore.

A obra criada para a exposição *Joias e Objetos de Proteção para o Século XXI*, desafio lançado pela PIN — Associação Portuguesa de Joalharia Contemporânea — durante o confinamento de 2020, a vários artistas, prende-se também com esta poética (Figura 9).

O facto de a obra estar colocada sobre espelho potencia o seu significado criando uma justaposição de duas imagens ou ideias. É uma ideia dita duas vezes, em reflexo, como se fosse um eco, uma música dos sentidos.

Conclusão

[...] o belo convida à demora (Byung, 2016:83)

A obra de Dulce Ferraz mostra-nos territórios imaginados de espaços naturais ou artificiais. São não-paisagens, pequenas esculturas duma paisagem interior construída pela memória. Quer sejam ilhas, montanhas, espaços abissais, territórios que se estão a esvair, ou galhos de árvores, há sempre um discurso subjacente sobre a natureza, a cartografia, a memória, o vazio e o Oriente.

Nos jardins Zen, também conhecidos como jardins secos, os mais abstratos, não continham água, nem plantas; refletiam o sentido de beleza vazia; o vazio da areia branca é o equivalente às peças e aos objetos da artista que nos levam a contemplar o simulacro de uma paisagem. As suas formas esquemáticas e depuradas, embora sejam numa escala de pequenas dimensões, funcionam como uma escultura em miniatura. Segundo Bachelard, a miniatura é um exercício que nos faz apreender melhor o Mundo e que faz sonhar, tal como a obra de Dulce Ferraz que nos faz sonhar ao ser comtemplada. Convida-nos ao repouso para podermos pousar, calmamente, os olhos nas formas. O repouso pertence à esfera do sagrado e tal como o belo é transcendente e está do lado do silêncio. O silêncio necessário à contemplação dos objetos da exposição *Abaixo das Nuvens*.

As "joias de pousar", encerram uma poética que nos leva a olhar demoradamente cada peça. O prazer estético produzido pela sua obra anula o poder do tempo, alcançando a "eternidade do presente" (Byung, 2016:84).

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA) o apoio para a divulgação deste trabalho de investigação.

Referências

- Bachelard, Gaston (1998). La poetica del Espacio, Breviarios Fondo de la Cultura Económica de España, Madrid, Tradución de Ernestina de Champourcin de La poetique de l'espace, Presses Universitaires de France, Paris (1957).
- Barthes, Roland (1970). L'Empire des Signes, Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève. ISBN 2-605-00000-1
- Byung, Chul Han (2016), A salvação do Belo, tradução de Miguel Serras Pereira de Die Errettung des Shönen (2015), Relógio D'Água Editores. ISBN: 978-989-641-617-1
- Kraus, Rosalind (1996). La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos I, Alianza Editorial, SA., Madrid, versión española de Adolfo Gómez Cedillo de The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths (1985).

- Mèredieu, Florence de (1995). Histoire Matérielle & Immatérielle de L'Art Moderne, Bordas Cultures, Paris.
- Santos, Rui Afonso (2006), *Joias Dulce Ferraz, in* catálogo da exposição na Galeria Armazém, Lisboa.
- Schama, Simon (2004). Landscape & Memory. Harper Press, London (First published in Great Britain by HarperCollinsPublishers 1995). ISBN 978-0-00-686348-9
- Teixeira, Madalena Braz (2003). *Geojóias, in Leporello* da exposição, Museu Nacional do Traje, Lisboa.

Nota biográfica

Isabel Ribeiro de Albuquerque é artista visual e professora na Escola Secundária Fernando Namora da Brandoa. Mestrado em Teorias de Arte pela Universidade de Lisboa e membro do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Joalharia Contemporânea.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3094-8962

Email: isadribeiro@yahoo.com.br

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Artes Plásticas/ Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.