



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

**NAVES EM ROTAS PELO PROCEDIMENTO CERÂMICO:  
UMA JORNADA POÉTICA POR MICRO E MACRO ESPAÇOS**

Salvador  
2024

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

**NAVES EM ROTAS PELO PROCEDIMENTO  
CERÂMICO: UMA JORNADA POÉTICA  
POR MICRO E MACRO ESPAÇOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes visuais

Linha de pesquisa: Processos de criação artística

Orientadora: Profa. Dra. Nanci dos Santos Novais

Salvador

2024

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

S729 Souza, Maria da Conceição Andrade.

Naves em rotas pelo procedimento cerâmico: uma jornada poética por micro e macro espaços. / Maria da Conceição Andrade Souza. - - Salvador, 2024.

201 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Nanci dos Santos Novais.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2024.

1. Cerâmica. 2. Poéticas visuais. 3. Ações artístico-reflexivas. 4. Processos colaborativos. 5. Experiência poética. I. Novais, Nanci dos Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 738

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

Maria da Conceição Andrade Souza (Conceição Fernandes)  
E-mail: marconfe@gmail.com

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

**NAVES EM ROTAS PELO PROCEDIMENTO CERÂMICO:  
UMA JORNADA POÉTICA POR MICRO E MACRO ESPAÇOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais. Área de concentração: Artes visuais; Linha de pesquisa: Processos de criação artística.

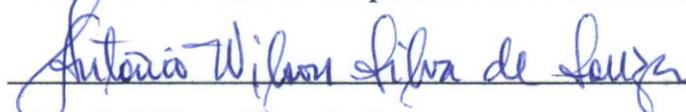
Salvador, 11 de setembro de 2024.



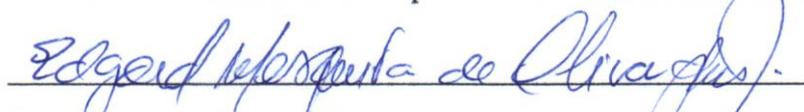
Nanci dos Santos Novais  
Doutora em Artes pela Universidade Politecnica de Valencia, Espanha



Antônio Carlos Portela  
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia



Antônio Wilson Silva de Souza  
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal



Edgard Mesquita de Oliva Junior  
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro



Roseli Amado  
Doutora em Mídia e Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico esta tese a meu pai Joel, que me revelou poesia em ternura...

## Agradecimentos

Agradeço a Deus pela oportunidade de fazer o Curso de Doutorado e a minha mãe e irmãos pelo carinho e apoio de sempre.

A minha orientadora, Profa. Nanci Santos Novais, pela escuta, incentivo constante a experimentação e leitura, posicionamento claro e exato diante das questões artísticas e pela curadoria cuidadosa da Exposição *Homo Interactivus*, trazendo os resultados práticos da pesquisa.

Ao Diretor da Escola de Belas Artes, Prof. Paulo Roberto Oliveira, por seu apoio ao longo da pesquisa e realização da exposição final; ao técnico Luís Augusto Carvalho, por seus ajustes dos fornos, e demais funcionários por colaborarem em diversas atividades.

Aos professores do PPGAV que lecionaram as disciplinas, por seus ensinamentos e provocações em espaços para debate e compartilhamento.

Aos professores da Banca dos Exames de Qualificação e Defesa Pública de Tese pelo aprendizado ocorrido através de diálogos estabelecidos com sensibilidade, contribuições diretas e indiretas, além da disponibilidade manifestada.

Ao Prof. Luís Paixão por sua participação na observação e identificação de cores, assim como pela aplicação de douramentos.

A Profa. Heloysa Martins Carvalho Andrade e equipe do Laboratório de Catálise e Materiais do Instituto de Química pela análise de amostras de argilas, corantes e outros insumos.

Aos Professores Mike Sam Chagas e Vanessa Lambert de Souza, coordenadores da Galeria Cañizares, assim como aos monitores Gabriel Ferreira e Daniela Ramos, pelo apoio durante todo o período da Exposição *Homo Interactivus*.

A Adriana Fontes por sua colaboração sensível e técnica na montagem da Exposição.

A Drika Dias, Fabrício Dias, Aíssa de Castro, Marlice Almeida, Sílvia Lopes, Lucia Lombardi, Vick, Bruna Gidi, Alexandre Pimenta, Sr. Ademir, Alcione, D. Cadu, D. Izabel, Sr. Zé, Delci, Josmara Fregoneze, Carmem Bastos, Dulce Cardoso, Hilda Salomão, Irene Omuro, Ornella Rossi e Gonzalo Lelouche, participantes das ações artístico-reflexivas e colaborativas, pela confiança, trocas e compartilhamentos durante as tarefas realizadas. Para todos manifesto meu reconhecimento e admiração por suas atuações profissionais.

A Maruza Souza pelo apoio constante em trabalhos de registro e divulgação da pesquisa.

A Laís Andrade, minha filha e companheira, responsável por registros fotográficos e de vídeo, projeto gráfico de toda a pesquisa e produção do livro de artista **passagemdevaneio**; a Paulo, meu filho, sempre disponível com seu bom senso.

A Osvaldo, meu marido, por mais esta tarefa juntos, de forma incondicional.



“Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual se aproximou”.

- *Rainer Maria Rilke*



“Mas como se faz para observar alguma coisa deixando de lado o eu? De quem são os olhos que olham? Normalmente, pensa-se que o eu é uma pessoa debruçada para fora dos seus próprios olhos como se estivesse no parapeito de uma janela e que observa o mundo que se estende em toda a sua vastidão, ali, diante de si. Portanto: há uma janela que dá para o mundo. Do lado de lá está o mundo; e do lado de cá? Sempre o mundo: que outra coisa queriam que estivesse?”

- *Ítalo Calvino*

SOUZA, Maria da Conceição Andrade. *Naves em rotas pelo procedimento cerâmico: uma jornada poética por micro e macro espaços*, 2024. Orientadora: Nanci Novais. 201 f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## Resumo

A pesquisa prático-teórica se desenvolveu a bordo de naves espaciais cerâmicas imaginárias, considerando paisagens marítimas e celestes observadas no e a partir do Recôncavo Baiano, espelhadas em materiais terrestres por meio do procedimento cerâmico e que assim geraram formas, texturas, cores e brilhos e foram ordenados fazendo sentido a uma poética tátil-visual e eventualmente sonora que estabelece conexões culturais. Esse trabalho plástico poético foi o cerne do objeto de estudo e integrou a exposição individual *Homo Interactivus* realizada na Galeria Cañizares. Liderados pela astronave mestra [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), os veículos espaciais **Terra Mater**, **Ultra Solis**, **Zeugma**, **Fótons** e **Três Marias** percorreram rotas geográficas e procedimentais por questões técnicas, conceituais, históricas, assim como subjetivas, intersubjetivas e espirituais através de produção efêmera com argila e escultórica cerâmica. Além da produção individual de ateliê, foram feitas ações artístico-reflexivas e colaborativas com grupos de pessoas dessas práticas, potencializando a escuta, o compartilhamento e as trocas entre saberes e fazeres rurais e urbanos, de comunidades centenárias e de artistas com formação acadêmica. O objetivo maior foi buscar ampliar e compreender a noção de inteireza na experiência poética, reunindo sensações e percepções do corpo-mente-matéria em ação, em diálogo com a transdisciplinaridade das intenções e motivações. As investigações seguiram abordagens metodológicas qualitativas associadas à autoetnografia segundo Sylvie Fortin, através da qual o/a pesquisador/a conecta experiências pessoais a significados e entendimentos culturais, encontrando “sua singularidade e uma significação mais completa, sem buscar uma ilusória universalidade”. A pesquisa descreveu um movimento rotatório, como o de um rodopio, reunindo por meio do intelecto imbricado à sensibilidade: experiência, sonho, canto, silêncio, interior e exterior das formas, conectadas a introversão e extroversão dos devaneios em acordo com a verdade poética, chegando-se à compreensão da arte-vida-arte, articulados assim, em continuidade, afastando os pensamentos dicotômicas. Para corroborar com as reflexões teóricas interdisciplinares, foram utilizados textos de filósofos e escritores como Gaston Bachelard, Vilém Flusser, Keneth Beittel, Jorge Larrosa Bondía, Rainer Maria Rilke, e obras e reflexões de artistas tais como Fayga Ostrower, Sandra Rey, Evarist Navarro, Pere Noguera, entre outros.

**Palavras-chave:** cerâmica; poéticas visuais; ações artístico-reflexivas; processos colaborativos; experiência poética.

SOUZA, Maria da Conceição Andrade. *Spaceships on routes through the ceramic procedure: a poetic journey by micro and macro spaces*, 2024. Thesis advisor: Nanci Novais. 201 pp. ill. Doctoral Thesis in Visual Arts – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## **Abstract**

The practical-theoretical research was developed aboard imaginary ceramic spaceships, considering sea and celestial landscapes observed around and from the Recôncavo Baiano, mirrored in raw earth materials through the ceramic procedure which generated shapes, textures, colors and shines that were ordered in a way to make sense for a tactile-visual and eventually sound poetics that establishes cultural connections. This poetic plastic work was the core of the object of study and was part of the solo exhibition *Homo Interactivus* held at Galeria Cañizares. Led by the master spacecraft [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), the space vehicles **Terra Mater**, **Ultra Solis**, **Zeugma**, **Fótons** and **Três Marias** traveled geographical and procedural routes for technical, conceptual, historical, as well as subjective, intersubjective and spiritual issues through ephemeral production with clay and sculptural ceramics. In addition to individual studio production, artistic-reflexive and collaborative actions were carried out with groups of people involved in these practices, enhancing listening, sharing and exchanges between rural and urban knowledge and practices, from centuries-old communities and artists with academic training. The main objective was to seek to expand and understand the notion of wholeness in the poetic experience, bringing together sensations and perceptions of the body-mind-matter in action, in dialogue with the transdisciplinarity of intentions and motivations. The investigations followed qualitative methodological approaches associated with autoethnography according to Sylvie Fortin, who understands that the researcher connects personal experiences to cultural meanings and understandings, finding “their uniqueness and a more complete meaning, without seeking an illusory universality”. The research described a rotational movement, like a twirl, bringing together through the intertwined intellect sensitivity: experience, dream, song, silence, interior and exterior of the forms connected to the introversion and extroversion of daydreams, in accordance with the poetic truth, reaching in continuity, an articulated understanding of art-life-art that removes dichotomous thoughts. To corroborate with interdisciplinary theoretical reflections, texts by philosophers and writers were used as, for instance, Gaston Bachelard, Vilém Flusser, Keneth Beittel, Jorge Larrosa Bondía, Rainer Maria Rilke, and works and reflections by artists such as Fayga Ostrower, Sandra Rey, Evarist Navarro, and Pere Noguera, among others.

**Keywords:** ceramics; visual poetics; artistic-reflexive actions; collaborative processes; poetic experience.

## Lista de figuras

Figura 1 – <a href="http://www.homointeractivus.via">www.homointeractivus.via</a> , Laís Andrade, 2010 .....	20
Figuras 2 e 3 – Evarist Navarro, 1990/91 .....	24
Figura 4 – Ondinha de praia, Laís Andrade, 2020 .....	27
Figuras 5 e 6 – <b>Ouriço</b> , registros de processo .....	30
Figuras 7, 8 e 9 – Acervo da artista, Laís Andrade .....	31
Figuras 10 e 11 – <b>Rodopio</b> , registros de processo .....	35
Figuras 12 e 13 – Espirais, registros de processo .....	36
Figura 14 – <b>Rodopio</b> e seus apetrechos .....	37
Figuras 15 e 16 – <b>Cantos do João-de-Barro</b> , Laís Andrade .....	38
Figura 17 – <b>Granulações</b> , Laís Andrade .....	39
Figura 18 – Celeida Tostes, 1991 .....	41
Figura 19 – Sarah Hallelujah, 2010 .....	41
Figura 20 – Anna Maria Maiolino, 2012 .....	42
Figura 21 – Bya Medeiros, 2014 .....	43
Figuras 22 e 23 – Nina Hole, 2007 .....	44
Figuras 24 e 25 – Keith Harrison, 2006 .....	45
Figura 26 – <b>Imagens recolhidas / Imagens inventadas</b> , 2017 .....	47
Figuras 27 e 28 – <b>Imagens recolhidas / Imagens inventadas</b> , 2017 .....	49
Figura 29 – Superfície exterior do ouriço .....	53
Figura 30 – Superfície interior do ouriço .....	54
Figura 31 – <b>Rota-sopro</b> , 2020 .....	55
Figuras 32, 33 e 34 – Processo de preparação de argila, 2021.....	57
Figuras 35 e 36 – <b>Rodopiá</b> , 2021 .....	59
Figuras 37 e 38 – <b>Forno de panela</b> , 2022 .....	60
Figura 39 – Registro de temperatura de queima, 2022 .....	61
Figura 40 – Conjunto oito peças <b>Rodopiá</b> , 2022 .....	61
Figura 41 – <b>Em ordem</b> , 2020.....	64
Figura 42 – <b>Em jogo</b> , 2020.....	64
Figura 43 – <b>Em sequência</b> , 2020.....	64
Figura 44 – <b>Consequência</b> , 2020.....	64
Figura 45 – <b>Em resumo</b> , 2020.....	64
Figura 46 – <b>Em síntese</b> , 2020.....	64

Figura 47 – Cena inicial do vídeo <b>Atatá</b> .....	65
Figura 48 – Processo de configuração do <b>Atatá</b> .....	66
Figura 49 – Nelson Félix, 1992-2005 .....	68
Figura 50 – Nelson Félix, 1999-2005 .....	68
Figura 51 – Nelson Félix, 2001-2004 .....	68
Figura 52 – Nave <b>Terra Mater</b> , 2002-2022 .....	70
Figura 53 – Nave <b>Terra Mater</b> , 2002-2022 .....	71
Figura 54 – Nave <b>Terra Mater</b> , detalhes .....	71
Figura 55 – Evarist Navarro, 2011 .....	72
Figura 56 – Cards <b>Espelho e espalho</b> .....	75
Figura 57 – Exercício lúdico .....	76
Figura 58 – Pere Noguera, 1976 .....	78
Figura 59 – BARRO VIVO, 2014 .....	79
Figura 60 – Produção <b>Espelho e espalho</b> ciclo I .....	81
Figura 61 – <b>Ouro ouriço</b> , 2021 .....	83
Figuras 62 e 63 – <b>Ouro ouriço em espelho</b> .....	84
Figuras 64 e 65 – <b>Ouro ouriço ambiente metamórfico</b> .....	85
Figura 66 – Placa compactada de areia .....	86
Figura 67 – Produção <b>Espelho e espalho</b> ciclo II.....	91
Figura 68 – Linda Sormin, 2011 .....	92
Figura 69 – Estudo do invertebrado .....	93
Figura 70 – <b>Flamejante</b> , 2021 .....	94
Figura 71 – <b>Flamejante tattoo</b> .....	94
Figura 72 – <b>Flamejante em substrato</b> .....	94
Figura 73 – Produção <b>Espelho e espalho</b> ciclo III .....	97
Figura 74 – <b>Ouro ouriço</b> , 2022, na Galeria Cañizares .....	99
Figura 75 – <b>Flamejante</b> , 2022, na Galeria Cañizares .....	100
Figura 76 – Nave <b>Ultra Solis</b> , 2002-2022 .....	102
Figura 77 – <b>Ultra Solis</b> inteira 2022 .....	104
Figura 78 – <b>Ultra Solis</b> detalhe 2022 .....	104
Figura 79 – Vidro, processo .....	104
Figura 80 – Raio de sol disperso em cores .....	104
Figura 81 – Raio de sol que adentrou o quarto.....	107
Figuras 82 e 83 – Cubos interceptando raios solares .....	108

Figura 84 – <b>Luminá</b> , 2020, desidratado .....	109
Figura 85 – <b>Luminá</b> , 2020, com haste inox .....	110
Figura 86 – <b>Naves fótons</b> , 2023 .....	112
Figuras 87 e 88 – <b>Naves fótons</b> , 2023 .....	113
Figura 89 – CONSTANT; OGDEN, 2006 .....	115
Figura 90 – Balança de precisão digital .....	117
Figura 91 – Face ventral do <b>fóton</b> .....	118
Figura 92 – <b>Fótons</b> em forno elétrico .....	120
Figura 93 – <b>Fótons</b> em face ventral .....	120
Figura 94 – <b>Fótons</b> em massa branca .....	123
Figura 95 – <b>Fótons</b> em massa azul .....	123
Figura 96 – <b>Fótons</b> em massa creme .....	126
Figura 97 – <b>Fótons</b> em massa terracota .....	126
Figura 98 – <b>Fótons</b> em massa preta .....	128
Figura 99 – <b>Fótons</b> em massa creme, azul e branca .....	130
Figura 100 – Barro de Coqueiros .....	132
Figura 101 – Quatro peças <b>Rodopiá</b> .....	132
Figura 102 – Processo de queima em Coqueiros .....	133
Figura 103 – Arrumação das peças .....	134
Figura 104 – Peças <b>Rodopiá</b> em forno elétrico .....	135
Figura 105 – <b>Rodopiá</b> em forno de Carmem Bastos .....	136
Figura 106 – <b>Rodopiá</b> em forno de Dulce Cardoso .....	136
Figura 107 – Peças <b>Rodopiá</b> prontas por Carmem Bastos .....	137
Figura 108 – <b>Eflorescência</b> .....	137
Figura 109 – Peças <b>Rodopiá</b> prontas por Dulce Cardoso .....	138
Figura 110 – Peças <b>Rodopiá</b> prontas por Hilda Salomão .....	139
Figura 111 – Processo queima de sagar .....	140
Figura 112 – Faces da Peça <b>Rodopiá</b> pronta por Irene Omuro .....	141
Figura 113 – Processo queima de raku .....	143
Figura 114 – Processo queima em forno efêmero de tijolos e carvão .....	145
Figura 115 – Cuidados mantidos na queima de Coqueiros .....	149
Figura 116 – Imagem metafórica de <b>conduçãoentrega</b> .....	150
Figura 117 – Nave <b>Zeugma</b> , 2024 .....	152
Figura 118 – Mosaico romano encontrado na cidade de Zeugma .....	154

Figura 119 – Nave <b>Zeugma</b> em quatro versões .....	155
Figura 120 – Curva elíptica .....	156
Figura 121 – Marek Cecula, 2001 .....	157
Figura 122 – Versões da paisagem .....	160
Figura 123 – Manoel Ignácio de Mendonça Filho, 1940 .....	161
Figura 124 – Olaria de ‘Seu Zé’, Maragogipinho .....	163
Figura 125 – Olaria de Guilherme e Josemar, Maragogipinho .....	164
Figura 126 – Mapa com Rota da Cerâmica pela BTS .....	165
Figuras 127 a 134 – Rota Jaguaripe-Salvador no Saveiro ‘É da Vida’ .....	167 a 170
Figura 135 – <b>passagemdevaneio</b> , 2023 .....	172
Figura 136 – Recorte <b>flamejante</b> .....	173
Figuras 137 a 152 – Grupos de <b>recortesáureos</b> .....	175 a 182
Figura 153 – Nave <b><u>www.homointeractivus.via</u></b> na Galeria Cañizares .....	184
Figura 154 – Estudo expográfico .....	185
Figura 155 – Obras na primeira sala do vão retangular longo .....	186
Figura 156 – Flâmulas .....	187
Figura 157 – Obras na segunda sala do vão retangular longo .....	187
Figura 158 – Obras na terceira sala do vão retangular longo .....	188
Figura 159 – <b>passagemdevaneio</b> , 2023, aberto .....	189
Figura 160 – Naves <b>Zeugma</b> e <b>Ultra Solis</b> ; estrela <b>Alpheratz</b> .....	189
Figura 161 – Naves <b>Zeugma</b> e <b>Terra Mater</b> .....	190
Figura 162 – Naves <b>fótons</b> sobre espelho .....	190
Figura 163 – Naves <b>Três Marias</b> ; <b>flamejá</b> e <b>atató</b> .....	191

## Lista de tabelas

Tabela 1. Preparação dos vidrados segundo orientação do livro <i>La Paleta del Ceramista</i> .....	116
Tabela 2. Composição química inorgânica de insumos cerâmicos .....	118
Tabela 3. Análise qualitativa dos fótons em massa branca .....	121
Tabela 4. Análise qualitativa dos fótons em massa azul .....	122
Tabela 5. Análise qualitativa dos fótons em massa creme .....	124
Tabela 6. Análise qualitativa dos fótons em massa terracota .....	125
Tabela 7. Análise qualitativa dos fótons em massa preta .....	127
Tabela 8. Análise qualitativa dos fótons queimados em alta temperatura e na técnica de raku .....	129

## Sumário

Prefácio	17
<b>1. <a href="http://www.homointeractivus.via">www.homointeractivus.via</a> - origem e motivação da pesquisa</b>	20
1.1 <b>marélavaleva</b> - delineamento da pesquisa	26
1.2 <b>terrina</b> - questionamentos e hipótese	29
1.3 <b>rodopio</b> - procedimentos metodológicos	34
1.4 <b>fragmentopotência</b> - granulações em escala	38
<b>2. Imagens recolhidas / Imagens inventadas: movimento do ser</b>	
- subjetividade e procedimento cerâmico	47
2.1 <b>silênciotensão</b> - rotas iniciais seguidas por <a href="http://www.homointeractivus.via">www.homointeractivus.via</a>	51
2.2 <b>atatá</b> - impulso para a verdade poética	63
<b>3. Terra Mater - terra, água, tempo, memória</b>	70
3.1 <b>Espelho e espalho</b> : ações artístico-reflexivas na pandemia	
- projeto colaborativo	74
3.2 <b>ouroourigo</b> - elaborar a forma, materializar a ideia	77
3.3 <b>flamejante</b> - corpo em movimento	88
<b>4. Ultra Solis - luz e calor, sinterização, revelação</b>	102
4.1 <b>luminárasgar</b> - esgarçamentos	106
4.2 <b>fótons</b> - cores em adição	112
4.3 <b>RevelAÇÕES práticas e reflexivas flamejantes</b>	
- prática investigativa colaborativa direcionada à etapa da sinterização	131
4.4 <b>conduçãoentrega</b> - o processo de sinterização	147
<b>5. Zeugma - inteireza da experiência</b>	152
5.1 <b>É da vida</b> - um resgate de memória	159
5.2 <b>passagemdevaneio</b> - processo, recorte e sobreposição	171
5.3 <b>Homo Interactivus</b> - a exposição	184
Considerações finais	193
Referências	196

## Prefácio

Esta tese de doutorado, que apresento como registro reflexivo imbricado à produção plástica e seus processos de pesquisa em/sobre arte, realizados de forma individual e colaborativa com pessoas das práticas cerâmicas e escultóricas, objetiva o entendimento do trabalho e aborda suas motivações, questionamentos gerados em ateliê, atividades lúdicas experimentais, estudos técnicos, escritos poéticos e conceitos operatórios, estando assim estruturados:

Os dois primeiros capítulos trazem as obras primordiais da pesquisa como definidoras das ações iniciais do projeto: a nave líder porque conceitual de procedimento cerâmico [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), 2008, escolhida para liderar a frota de veículos siderais imaginários; e o livro de artista: **Imagens recolhidas/ Imagens inventadas**: movimento do ser, revisado em 2017, apontando para os interesses subjetivos e identificação preliminar das rotas a ser seguidas, na “fase exploratória da pesquisa” (MINAYO, 2001, p. 26). Os capítulos três, quatro e cinco agrupam, os estudos realizados a bordo das naves **Terra Mater**, **Ultra Solis**, **Fótons** e **Zeugma** em suas rotas geográficas e procedimentais discorrendo sobre questões técnicas, histórico-culturais e artístico-reflexivas.

Todos os elementos do **sumário** são nomes de obras e palavras ou expressões determinadas pelo processo criativo. O Capítulo 1, capitaneado pela nave [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), versa sobre a origem e motivação do projeto, propagando-se para os itens subsequentes: **1.1 marélavaleva**, onde apresento o delineamento da pesquisa, seu objeto de estudo e objetivo; **1.2 terrina?**, onde abordo questionamentos e hipótese; **1.3 rodopio**, onde falo dos procedimentos metodológicos utilizados e **1.4 fragmentopotência** em que faço considerações sobre as granulações em escalas micro e macro.

O Capítulo 2 trata de subjetividade e procedimento cerâmico, segundo o livro de artista já citado **Imagens recolhidas/Imagens inventadas**: movimento do ser, direcionando-se para: **2.1 silênciotensão**, onde descrevo as rotas iniciais seguidas por [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via); e por fim, **2.2 atadá**, que traz a fragilidade e força dessa experiência reunindo silêncio e canto no espaço interno oco da cerâmica, determinando os ritmos de meu fazer poético.

O Capítulo 3 alude a percepções da terra, água, tempo e memória enquanto no interior da **Terra Mater** percorrendo rotas para investigar a fase da modelagem, elencando os itens: **3.1 Espelho e espalho**: ações artístico-reflexivas na pandemia, projeto colaborativo realizado *on line* durante o ano de 2021; **3.2 ouroouriço**, em que trago meus trabalhos compartilhados, desenvolvidos na observação da interface entre resistência e solubilidade, no desafio de elaborar a forma e materializar a ideia; e **3.3 flamejante**, onde narro sequências de modelagens de um corpo imaginário em movimento.

No Capítulo 4, a cargo da nave **Ultra Solis**, discorro sobre luz e calor, sinterização e revelação, tendo os itens em sequência: 4.1 **luminárasgar**, para tratar de esgarçamentos que frequentemente faço nos corpos cerâmicos; 4.2 **fótons**, para especificar as experimentações técnicas de **Cores em adição** com a aplicação de vidrados mistos; 4.3 **RevelAÇÕES práticas e reflexivas flamejantes**, para expor as fornadas **Rodopiá**, realizadas com artistas ceramistas experientes em seus fornos, para observar práticas de queima, em suas variantes, definindo os resultados finais de peças modeladas com um mesmo material argiloso; e ainda 4.4 **conduçãoentrega**, que trata das reflexões sobre sinterização geradas nas práticas compartilhadas, incluindo as percebidas em entrevista e observação participante dos fazeres matriciais cerâmicos na comunidade de Coqueiros do Paraguaçu, BA.

Por fim, no Capítulo 5. **Zeugma**, abordo a compreensão da noção de inteireza relacionada à percepção do procedimento cerâmico na experiência da pesquisa feita entre os voos e aterrissagens das naves. Então, no item 5.1, '**É da vida**', apresento a travessia feita pela Baía de Todos os Santos neste saveiro histórico, trazendo para Salvador duas peças **Rodopiá** produzidas com 'Seu Zé' (Taurino Silva) na comunidade de Maragogipinho, resgatando a memória da rota da cerâmica e pensando suas implicações no movimento contínuo arte-vida-arte; no item 5.2, trago um novo livro de artista, o **passagemdevaneio**, 2023, que exibe dados da pesquisa em campo, paisagens mestras consideradas síntese do processo cerâmico sendo revisitado artisticamente, em forma de recortes e sobreposições ritmadas; finalizando no item 5.3, disserto sobre a Exposição *Homo Interactivus*, realizada na Galeria Cañizares, de 9 a 23 de abril de 2024.

Nas **Considerações finais**, reviso a proposta das **Naves em Rotas**, os objetivos alcançados e pontuo reflexões sobre a hipótese que esteve em jogo durante todo o processo da produção poética desenvolvida.

Na edição deste texto, referências a obras e qualquer tipo de material criado por mim, durante meu percurso de artista-pesquisadora e professora de artes visuais, a exemplo de nomenclaturas de qualquer segmento de pesquisa ou títulos de textos, fotografias, eventos, atividades etc. aparecem sempre em negrito e, assim, sem a repetição de referência a minha autoria. Obras citadas de outros artistas estão devidamente referenciadas no texto e legendas das figuras. Palavras sinalizadas com nota de fim, em números romanos, são explicadas ao final de cada capítulo.

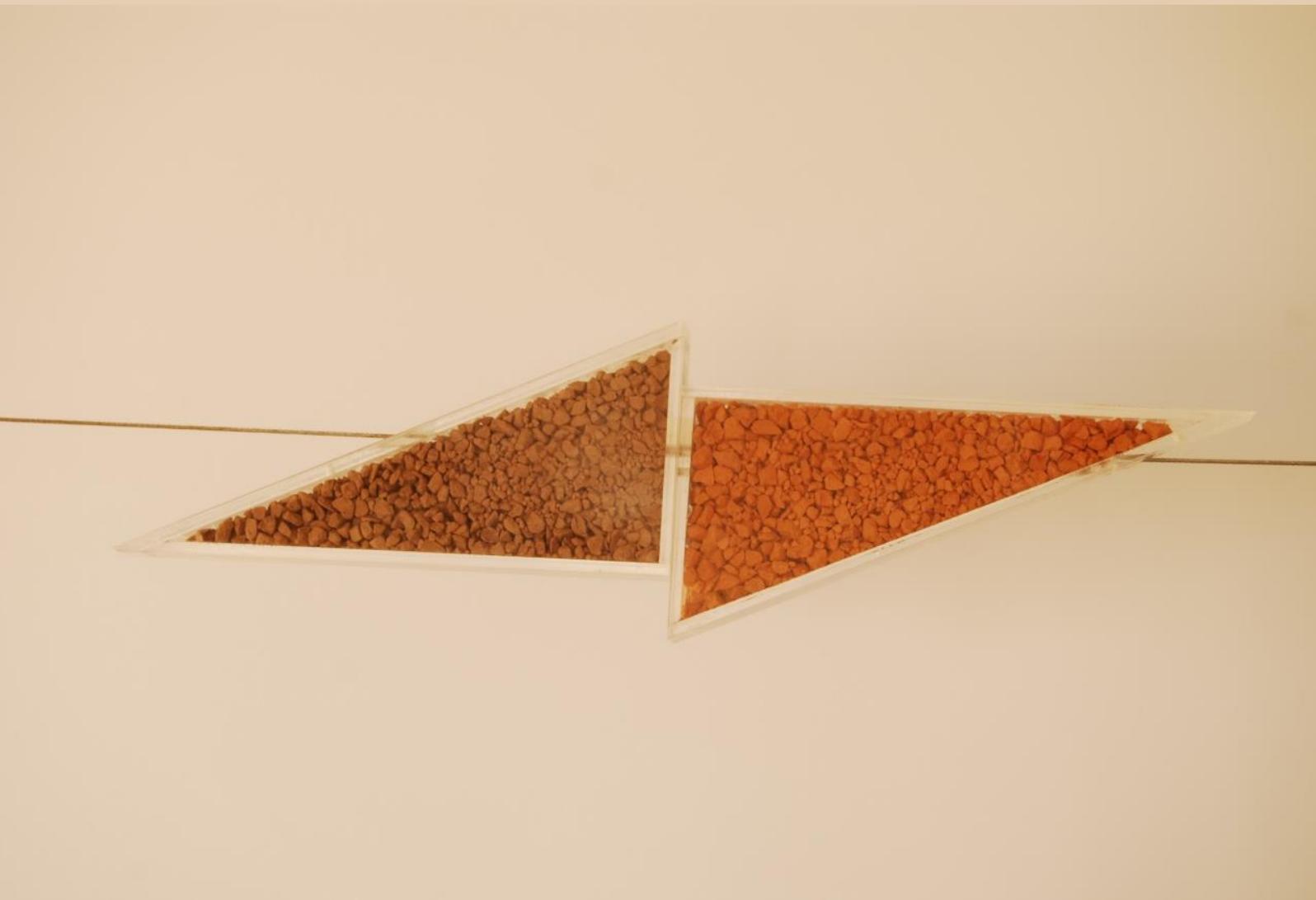


Figura 1.  
[www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), 2008,  
acrílico, terra crua e cozida e cabo de aço,  
11 x 300 x 3 cm. Fotografia de Laís Andrade, 2010.



# 1. [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via)

origem e motivação da pesquisa

O imenso azul de nossa Terra: mar e céu... sempre estive envolvida por ambos e onde a terra estabelece interface com águas e atmosfera, limitando-se, misturando-se ou refletindo-se. Em fevereiro de 2020, uma ida à Ilha de Itaparica: praia, fotos e o mesmo encantamento de sempre! Em seguida, visualizações, reflexões e *insights*. A travessia na barca, os rendados das ondas, as lembranças da infância em terra natal da família materna. Ouvi o convite, o vento falava da sensação de algo novo chegando em meio ao já conhecido. Naves indo e vindo cruzando a imensidão azul: navios, *ferry-boats*, cargueiros, barcos e lanchas. Um mundão a Baía de Todos os Santos - BTS! Era por aí que queria seguir, de corpo inteiro e braços abertos, buscando um novo horizonte. O desafio do projeto pulsava e já avançava a partir daí e de então . . .

Ondinha de beira de praia... vento e movimento da água que soa, recua e avança, leva e traz fragmentos e grãos. Caminhar na Praia de Barra do Gil, então, foi incomodar-me ao sentir sua textura áspera nos pés. Recolher dessa areia, uma promessa para investigação na pesquisa. Qual sua composição? Estaria misturada com fragmentos de conchas? Poderia ser acrescentada a vidrados? Provavelmente serviria como antiplástico<sup>1</sup> para equilibrar argilas muito plásticas como faziam os povos originários (ETCHEVARNE in: INSTITUTO MAUÁ, 1994, p. 31). Daí seria seguir gerando possibilidades no fazer poético com o procedimento cerâmico pelas rotas que me poriam em contato com pessoas das práticas cerâmicas e escultóricas, das zonas urbana e rural, ao sabor do vento, rememorando o trânsito dos saveiros (SOUZA, 2009, p. 10) que trafegavam por nossa baía carregados de louça de barro produzida no Recôncavo Baiano.

Ainda nesses primeiros momentos, voltando os olhos para o alto... o tom cerúleo intenso, iluminado, expandindo o cenário. Lembrei a alternância do céu diurno e noturno em paisagens tão diversas. O olhar o céu é uma ação diária e familiar, pois

queremos saber do tempo, ver o sol, olhar a lua; quantas vezes me emociono mais uma vez por vê-la fininha e delicada ou plena de forma e luz. Localizar Sírio e ver o Cruzeiro do Sul na noite de cada ano que se inicia faz parte de nossos ritos de fim de ano. Reconhecer as Plêiades, as Três Marias em Orion, Vênus, Saturno e Júpiter é sempre uma alegria das caminhadas à beira mar, porque em meio ao azul-noite, céu sem nuvens, vemos esses pontos brilhantes, maiores e menores, que nos chamam a girar lentamente com eles, falando-nos de suas simbologias míticas. Além disso, o firmamento que nos envolve me apascenta as inquietações e também provoca o devaneio, a vontade de quebrar limites e expandir-me, para espelhar-me num tempo espaço que reúne passado e futuro. Tanto do conhecido está lá, do desconhecido está lá também. Imensos olhos, grandes lentes de telescópios, fixos e viajantes, investigam sua magnitude. E imensos ouvidos, radiotelescópios, registram sua sonoridade.

Para rasgar e atravessar esse imenso azul estava pronta a [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), uma pequena nave espacial imaginária que produzi em 2008, Figura 1, como síntese das atividades de ateliê. Através da estrutura transparente de seu corpo, conceituo o fazer cerâmico, transformação físico-química da argila, terra crua maleável, abundante na Terra, tornando-a sinterizada, petrificada. Relaciono esse fenômeno ao labor cotidiano, do amanhecer ao anoitecer, quando percebo o por fazer e o feito, a esperança e o reconhecimento. Nesse *site* fictício, com a terminação ‘.via’, de Via Láctea, laboratório artístico, lúdico, movimenteimei-me para produzir e compreender os ritmos visuais e sonoros que surgiam a todo momento das materialidades e pensamentos.

Como obra primordial na pesquisa, essa nave decolou do **Portal Norte**, uma outra obra feita em 2018, tornada perfil no Instagram: **@conceicaofernandes.portalnorte**, um porto, um pórtico, usado como um diário de passagem, onde passei a postar registros e reflexões ao longo do processo da pesquisa.

Nesta tese, que compreende uma teoria poética, texto que acompanha “a pesquisa teórica e contextualiza a produção ou percepção artística” (CAMARGO, 2008, p. 17), trago o *homo interactivus* como uma versão particular do “ser fazedor/ formador”, como esclarece a artista Fayga Ostrower, associado ao “sonhador que modela” e ao

“*homo viator*” como explicam, respectivamente, os filósofos Gaston Bachelard e Vilém Flusser. Isso porque modelo e moldo guiada pelo “onirismo ativo” (BACHELARD, 2001 p. 40 e 83); formo, ordeno, compreendo, relaciono e dou significado a poética, por ser “consciente-sensível-cultural” (OSTROWER, 2008, p. 9-17); e assim o fiz enquanto fui me deslocando por caminhos “parcialmente deliberados e parcialmente misteriosos” (FLUSSER, 2011, p. 16-17) em meio a espaços subjetivos, intersubjetivos, reais, remotos e imaginários interestelares inerentes ao processo criativo da pesquisa, atenta a natureza, cultura, arte e memória.

Posto isto, observei as obras “*Memoria y Herencia*” do artista espanhol Evarist Navarro, produzidas no período de 1990/91 e instaladas na *Universidad Literaria de Valencia*, Figura 2, e no *Cementerio de Castelló du Rugat*, Figura 3, onde se pode perceber a extensão das abordagens formais e conceituais sinalizadas pela obra em cada *site specific*, em favor da riqueza que se encontra disponibilizada diante de nós: no mundo natural, que vejo representado pela árvore conífera no cemitério onde seus pais foram sepultados, e no mundo cultural, representado pela coluna arquitetônica da Universidade onde lecionou. Natureza e cultura, interligadas a memória e herança de vida e para vida, ou seja, tanto para investigação e experimentação artística como para leitura e compreensão da experiência rumo à expansão do conhecimento. Nessa perspectiva, “talvez fosse preciso considerar que nosso conhecimento do mundo é uma mistura de rigor e poesia, de razão e paixão, de lógica e mitologia” (MAFFESOLI, 1988, pág. 90). Foi nesse contexto vasto da percepção que situei a pesquisa.

Figura 2.  
Evarist Navarro, "Memoria y herencia", 1990/91.



*Instalación em la Universidad Literaria de Valencia. Catálogo de Exposição "La construcción de la memoria", 2011, Institut Valencià d'Art Modern.*

Figura 3.  
Evarist Navarro, "Memoria y herencia", 1990/91.



*Instalación em Cementerio de Castelló de Rugat. Catálogo de Exposição "La construcción de la memoria", 2011, Institut Valencià d'Art Modern.*

Então, a pequena nave [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) foi escolhida para liderar uma frota de outras espaçonaves lúdicas previstas em estudos e protótipos, além das totalmente ou ainda parcialmente construídas ao longo de meu percurso artístico por montagens híbridas de peças cerâmicas. Todas foram submetidas a manutenção ou finalizadas a partir de 2021; por isso os elementos visuais de grande parte desses transportes imaginários, sugestivos da forma de se conceber o Universo em momentos históricos diferentes da humanidade, segundo a linha do tempo dos estudos astronômicos, científicos, puderam ser adaptados à nova função de me levar a bordo para interagir com materiais cerâmicos, individualmente ou de forma colaborativa. Essa atualização considerou as características principais de cada nave: uma exibe a Terra ocupando o centro do mundo; em outras o Sol está nesta posição, circundado por órbitas circulares ou elípticas; também estrelas maiores e menores, mais ou menos brilhantes, mais próximas ou mais distantes tornaram-se naves para a pesquisa em micro e macro espaços, e, na aproximação com questões de subjetividade e

intersubjetividade, passaram a sinalizar no âmbito arte e vida as histórias e o refazer de cada dia, buscando reunir em equilíbrio planeta e satélite, ação e reação, corpo e espírito, humanidade e espiritualidade, um sustentando o outro, cada um sendo possível por causa do outro.

Importante aqui considerar o rompimento da distância entre arte e vida na arte moderna brasileira com as obras de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, não só na referência às ações do sujeito-artista na elaboração das obras, mas também na produção de vivências com e para o espectador, subordinadas a fruição sensorial (FUNARTE, 1987). As ações artístico-reflexivas e colaborativas que se sucederam ao longo dessa pesquisa pautaram-se sob a influência desse contexto.

Dessa forma, durante voos em naves que interceptaram nosso imenso azul, percorri caminhos de estudo prático-teórico, apontados aqui como rotas geográficas, quando me desloquei pelo entorno da Baía de Todos os Santos e, de forma remota, por diversos lugares de nosso Brasil; e ainda rotas técnicas procedimentais cerâmicas e/ou processuais artísticas. Enquanto isso, dados e registros de imagens foram feitos para re-visão e uma melhor compreensão da experiência em sua inteireza.

# 1.1 marélavaleva

delineamento da pesquisa

## **marélavaleva**

A maré lava o silêncio,  
descasca, descama e leva.

Recua, prepara-se,  
ganha força em seu movimento sonoro.

Avança, lava e leva,  
tritura, lixa arestas, embola, processa,  
em seu diálogo incansável com a Lua.

Recua, escuta, chora, canta e cresce.  
Revela e avança para recolher-se mais uma vez ...

Figura 4.

Ondinha de beira de praia. Barra do Gil, Itaparica, 2020. Fotografia de Laís Andrade.



O recuar e avançar das ondas na praia em 2020, Figura 4, envolveu-me num movimento que acreditei inerente ao de uma investigação, ao da pesquisa prático-teórica em artes visuais em fase inicial, também chamada de pesquisa-criação, com produção artística, polissêmica, a ser compartilhada em exposição em espaço cultural; e de texto que pode levar o leitor fruidor a interpretação alternadamente polissêmica e convergente. Dessa forma, foi preciso lavar o silêncio, permitindo-me questionar, ouvir, falar e cantar ciclicamente à medida que descascava e descamava meu objeto de estudo - o procedimento cerâmico em uma poética que veio reunindo metáforas visuais, táteis e frequentemente sonoras, envolvendo protoestrelas, estrelas, granulações cósmicas, constelações, constelaSONS e astronaves.

Então, naquele momento inaugural da pesquisa, a água a perfilar-se em curvas sobre a terra, a dança dos fragmentos de conchas e areia poetizaram processo: terra, água, tempo, som, memória, mistura de materiais, sinais de vida; nessa experiência sinestésica singular a sensação de busca, verificação e entrega a fazer-se e refazer-se

entrou em acordo com o objetivo maior de organizar a frota de naves imaginárias, encabeçada pela [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) e levá-las a realizar uma jornada poética investigativa do procedimento cerâmico por micro e macro espaços, considerando natureza e cultura, arte e vida. Para isso, foram previstos os estudos interdisciplinares e ações colaborativas permeando a aproximação de mundos próximos e distantes no espaço-tempo, de sítios cósmicos e arqueológicos envolvidos com os saberes e fazeres da cerâmica, em produções individuais ou coletivas.

Uma vontade de verdade se estabeleceu com a pesquisa, e, parafraseando Foucault, o discurso aqui sendo apresentado precisou apontar para uma cuidadosa leitura do que foi produzido, pois “as coisas murmuram já um sentido que a nossa linguagem apenas tem de erguer” (FOUCAULT, 1971, p. 13). Portanto, foi preciso ter atenção para deixar as imagens plasmadas e as gráficas/fotográficas falarem e as verbais não lhes poderiam limitar. Por isso fiz opção por inclusão de textos poéticos escritos durante as rotas para acompanhar as imagens e reflexões. Os textos poéticos nunca cerceiam os sentidos; pelo contrário, abrem sempre possibilidade de expansão de significado.

# 1.2 terrina

questionamentos e hipótese

?

Sou terra, sou Terra.  
Integro, faço parte.

Mas contenho, abarco, abraço.  
Me uso por inteira,  
por fora e por dentro.  
Junto, misturo, gasto-me.  
Gosto-me, rejeito-me, quebro-me  
e percebo meu perfilado rasgado,  
narrando minha história.

Pontuo, duvido, questiono:  
terrina?

O material coletado na praia de Barra do Gil em 2020, areia fina e grossa, fragmentos de conchas e pedras e um exemplar de esqueleto de ouriço parcialmente quebrado, foi cuidadosamente lavado e colocado para secar dentro de minha amiga terrina, velha companheira da cozinha, que guarda um mundo de lembranças, vestida de esmalte branco brilhante salpicado de pontos pretos, Figura 5. Na circularidade de seu interior, os elementos elencados e, principalmente, o esqueleto do ouriço passaram a estabelecer com ela um interessante diálogo sobre identificações subjetivas de aparência e forma de seus corpos. A grande terrina (*container*) abarcava a areia e a frágil casca do ouriço (conteúdos) e isso ficou nítido para mim durante o registro fotográfico. De repente, com a intenção de me aproximar e focar no ouriço fiz uma leve pressão nele sobre a areia; e passei a ver outra paisagem – nesse momento a casquinha delicada, esqueleto-casa-corpo do ouriço passou a conter a areia, passou a funcionar como *container* mesmo; como a terrina, exibindo pontinhos e brilho, assumiu assim sua função de objeto côncavo, na Figura 6. Grande surpresa diante da cena!! Então, terrina? trouxe, de forma poética, a condição de indagação ou contestação na pesquisa.

Figura 5.  
Terrina (*container*)  
Areia, fragmentos e ouriço (conteúdo)  
**Registro de processo**



Figura 6.  
Ouriço (*container*)  
Areia e fragmentos (conteúdo)  
**Registro de processo**



Figura 7.

**Ponto de vista**, 1991, terracota, 4 módulos de 14 x 15 x 4 cm e 4 cubos de 3 x 3 x 3 cm.

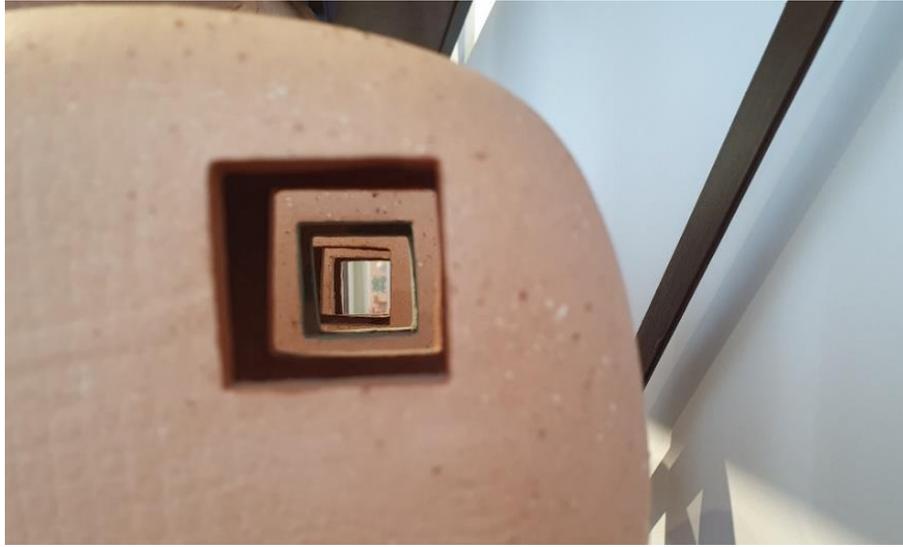


Figura 8.

**Protoestrela**, 2007, objeto cerâmico sonoro, 26 x 20 x 10 cm, detalhe de bojo amplo com fragmentos internos para percussão. Fotografia de Laís Andrade.

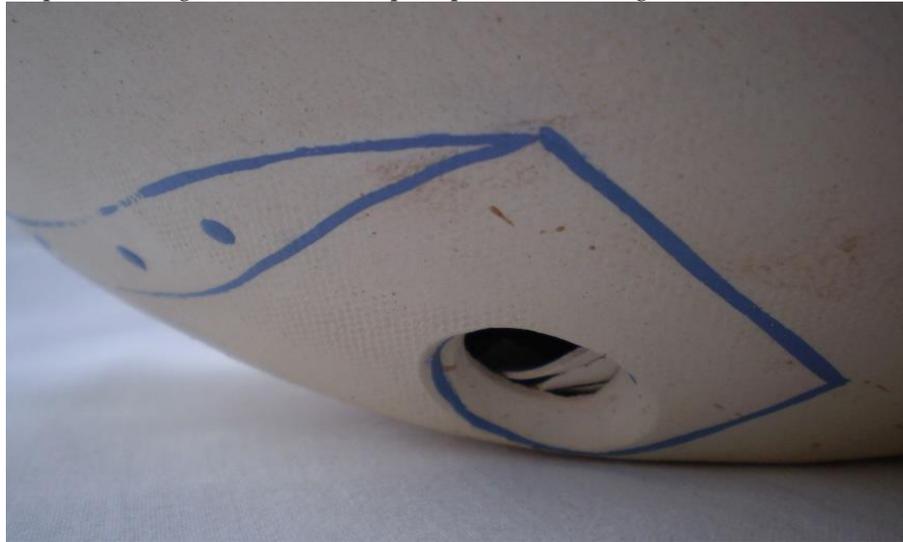


Figura 9.

**Caco-cipó**, 2008, cerâmica e cabo de aço, módulos de tamanhos variados, detalhe. Fotografia de Laís Andrade.



As primeiras questões a engendrar a pesquisa surgiram da observação dos cuidados técnicos construtivos em acordo com as intenções da poética, para a realização da qual também venho explorando o espaço vazio interno de objetos cerâmicos como suporte para interferência de grafismos e cores em articulação com o conceito da obra, como no caso da obra **Ponto de Vista**, 1991<sup>II</sup>, Figura 7; ou como espaço fundamental para a vibração sonora das **Protoestrelas**, 2007, Figura 8; ou ainda como espaço estratégico para a passagem de luz, em **Caco-cipó**, 2008, Figura 9. Portanto, pensei: que conotações o conceito de inteireza pode abranger em relação à cerâmica oca tátil-visual-sonora? Porque sempre levei em consideração que o espaço interior oco das peças cerâmicas, estruturalmente bem definido e bem-acabado, é um dos itens que garantem o sucesso do processo de sinterização<sup>III</sup> a que se submete o corpo argiloso para se tornar cerâmico. E com isso, alcança-se a inteireza enquanto integridade primeira do objeto.

Por outro lado, fui provocada em minhas leituras pelo texto *Clay as elemental wholeness*, (Argila como inteireza elementar, tradução nossa) do pesquisador e arte-educador americano Kenneth Beittel, por suas definições e impressões sobre cerâmica, tradição, circularidade, centralização e inteireza. Ele afirma que partindo-se da argila como integridade elementar, simples e primária, pode-se alcançar a Terra como mundo, através da cerâmica cotidiana do oleiro, genuína, honesta e humilde, pois “o nada curvo do oleiro é pleno”; diz isso referindo-se ao vazio interno das peças. Quanto a qualidade e inteireza, ele nos diz que “os artistas vivem num tipo de inteireza antecipatória e participatória. Eles são comprometidos com as formas do desconhecido”. E detalha mais no seguinte trecho:

Qualidade e inteireza são a mesma coisa porque é através do qualitativo que se tem consciência das totalidades. As partes não descrevem o todo; em vez disso elas são instâncias que se infiltram na qualidade do todo. Então, em arte não há regras ou técnicas que transfirmam, sem arte, de um todo ou contexto para outro. De novo, uma rica e vital tradição nos ensina como pode haver uma regra ou não regra simultaneamente. Ela nos deixa na regra da melhor prática, ou na expectativa de estar mais perto do inesperado. Isso não é linguagem contraditória. A experiência em si é um tipo de inteireza. Nunca é o

que esperamos, sempre tem sua própria qualidade sutil e peculiar. Experiência e arte, portanto, compartilham da negatividade: elas crescem do nada, entre o estado de ser e vir a ser. Tornando-se algo que será vivo e inteiro, que se engaja numa liberdade não prevista ou previsível. (BEITTEL in: LIVINGSTONE; PETRIE, 2017, p. 17) (tradução nossa em todas as citações <sup>IV</sup>).

Assinalo a importância que ele dá a experiência, a sua própria qualidade sutil e peculiar, experiência essa que vejo ser sempre nova e sempre única mesmo sendo a repetição de gestos milenares. A partir daí a proposta de pesquisa foi seguir com a prática em ateliê com verdade e coerência poética, acatando o inesperado da experiência e as reflexões envolvidas; e fui perseguindo a hipótese de que o procedimento cerâmico poético encerra, ele mesmo, um possível sentido de inteireza. E passei a pensar na qualidade da inteireza nos momentos de reflexão-em-ação e nos de reflexão-inação.

E segui com a proposta de analisar outros pontos além dos matéricos e funcionais: em que medida o vazio interno do corpo cerâmico ativa seu estado de inteireza? E indo um pouco mais além, contrapondo Bachelard a Beittel: em meio a uma “imaginação ativista” (BACHELARD, 2003, p. 1-2), na elaboração em diálogo com o devaneio, considerando o eu interno que conduz o movimento das mãos, “o sonho é mais forte que a experiência”? (BACHELARD, 2008, p. 31). E quanto a ideias e pensamentos no incorporar dos processos elaborados por corpo-mente-matéria; e na percepção transdisciplinar das intenções e reflexões: como tudo isso se organiza para colaborar com a percepção da noção de inteireza? A pesquisa assim indicou leituras nas áreas da história e teoria da arte, textos de artistas e filósofos a respeito da criação e da linguagem escultórica em meio às poéticas contemporâneas.

## 1.3 rodopio

### procedimentos metodológicos

Em abril de 2020, em casa, retomei a argila em busca de atividade e quietude interior, na pausa da tecnologia que se fez imperativa em meio a uma rotina inesperada e penosa, sendo o afastamento social a única saída para se evitar a contaminação pelo coronavírus SARS-CoV-2 em situação pandêmica. Na investigação prática para um corpo cerâmico instável, em acordo com o momento, surgiu uma forma frágil cônica, podendo girar delicadamente, que projetou uma sombra elíptica, Figura 10, que também se materializou, mas em separado, Figura 11. A esse corpo argiloso, que se estruturou em duas partes, e que se complementam, dei o nome de **Rodopio**. No rodopio, movimento do **Rodopio**, a rotação do corpo tem uma das pernas como eixo e provoca revoluções imprevistas para entrar em órbitas diversificadas, assim intuí, e assim as percebi reconhecíveis porque recorrentes, típicas de momentos de alerta, de dispersão e articulação nos processos criativos, de nova ordenação subjetiva e objetiva. Essa obra efêmera foi definida como uma antena focal, em sua forma cônica, rasgada, esgarçada, ávida por informações e, em projeção, seu plano sensível, que aos poucos foi retendo conhecimento registrado em cores, no riscado de linhas curvas e na delimitação de áreas iluminadas, onde percepção e memória estavam ativas, e, de outras áreas, sombrias, desconhecidas ou desativadas, um lado sombrio seu que lhe pertencia e lhe fortalecia porque o apoiava.

Figura 10.  
**Rodopio** (processo).  
 Modelagem em argila



Figura 11.  
**Rodopio** (processo). Modelagem em argila,  
 desenhos com corantes cerâmicos.

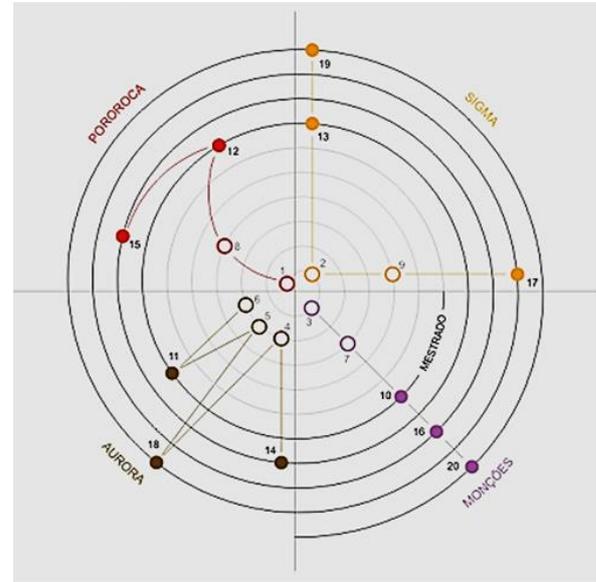


No exercício de contemplação e leitura da forma, aproximei o detalhe gráfico espiralado da antena de **Rodopio**, Figura 12, com o desenho do fluxograma da dissertação **terra-Terra**, 2009, construído para sintetizar, de forma visual, o direcionamento do pensamento e produção daquela pesquisa. Foi uma espiral geometricamente traçada que representou o tempo de meu percurso artístico até então, em que foram inseridas as constelações: **Aurora** (origem da poética), **Pororoca** (caos-cosmo), **Sigma** (expansão de conhecimento) e **Monções** (direção, conforme movimento oscilante de ventos), Figura 13, (SOUZA, 2009, p. 36-37). Assim, nessa comparação, articulei processos criativos e procedimentos metodológicos dispersos com questões e objetivos da nova pesquisa (SOUZA, 2020, p. 842-846). A intenção foi retomar experiências feitas, de forma a conduzir a nova investigação com verdade e coerência poética. Enquanto no mestrado o movimento poético tornou-se uma linha imaginária que ligou terra à Terra, como a representação da constelação de **Monções**, estrelas em linha reta, que interligaram o mais íntimo eu poético aos cantos do espaço sideral por meio da imaginação, nesta pesquisa, optei por um movimento de criação rotatório, instável, flexível, redirecionável a qualquer momento, podendo abranger um campo de ação de 360°, para investigar a inteireza da experiência poética com o procedimento cerâmico, considerando o fazer e imaginar, sentir e perceber, ver, ler, escutar, dizer e compartilhar.

Figura 12.  
Antena de **Rodopio**  
Desenho espiralado



Figura 13.  
Fluxograma da pesquisa **terra-Terra**, 2009  
Constelações **Aurora, Pororoca, Sigma e Monções**



Isso significou interesse por saberes e fazeres individuais e coletivos, atuais e encontrados em escavações arqueológicas, participação em ações colaborativas presenciais e remotas, estudo de obras contemporâneas com materiais argilosos e cerâmicos, além de consulta a alguns processos de pesquisa realizados no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UFBA. Reconheci que esses procedimentos metodológicos qualitativos se somaram a abordagens do método auto etnográfico, também qualitativo, através do qual o pesquisador/a conecta experiências pessoais a significados e entendimentos culturais.

Segundo a professora-pesquisadora em arte da Universidade de Québec, Sylvie Fortin, não se trata de estudos tipicamente etnográficos, mas investigações que consideram os “dados empíricos provenientes de uma presença sobre o campo, para responder à questão que se impõe à prática” (FORTIN, 2009, p. 79); e a autora considera como campos da prática artística o *studio*, o atelier, a aula ou ainda a comunidade e, como dados, o material proveniente de entrevista e observação participante, dentro de uma grande variação. Ainda esclarece que os dados, enquanto fontes de informação parciais podem ficar registrados em anotações, *croquis*, fotografias e vídeos, como documentos, e podem apontar para a percepção de um contexto cultural; ser usados para se

compreender a essência de um fenômeno e/ou servir como base para a descrição de uma prática artística experienciada, encontrando “sua singularidade e uma significação mais completa, sem buscar uma ilusória universalidade” (FORTIN, 2009, p. 84).

Figura 14.

**Rodopio** e seus apetrechos, 21 x 21 x 4 cm,  
modelagem em argila, óxidos cerâmicos e corantes, 2020.



Então, **Rodopio**, Figura 14, com seu eixo direcionador visualizado como cajado metálico tomado da constelação de **Monções**, ao lado de sua perna de vidro - apoio para seu movimento rotatório, foi tomado como representação da lógica de ação metodológica a ser mantida durante a pesquisa, para atender a seus objetivos e questionamentos, reunindo-se intelecto, sensibilidade e imaginação e fazendo-se “bricolagens” e analogias interdisciplinares. Portanto, pelas rearticulações que ele estabeleceu no percurso artístico, entre processos criativos e procedimentos metodológicos distanciados no tempo das pesquisas; e por sua especificidade em lidar com escuro x iluminado; espontâneo x geométrico; interno x externo; conhecido x desconhecido; rotação da antena x translação das rotas sendo registradas em seu plano sensível, rotas essas do interesse da *homo interactivus* em seu movimento subjetivo de ser, foi que reconheci seu potencial para investigar a noção de inteireza considerando experiência e sonho, partes e totalidade, em acordo com a verdade poética.

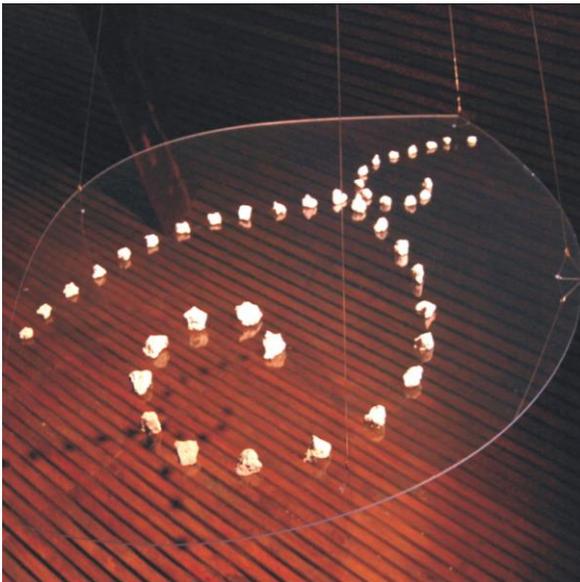
## 1.4 fragmentopotência

granulações em escala

E retomei na pesquisa o interesse por fragmentos, cacos, grãos, torrões e representação de astros celestes. Revi os grãos de terra cozida que configuraram desenhos em obras anteriores como os grafismos dos **Cantos do João-de-Barro**, 2009, refletidos ao chão no Palacete das Artes em Salvador como constelações/constelaSONS, Figuras 15 e 16.

Figura 15.

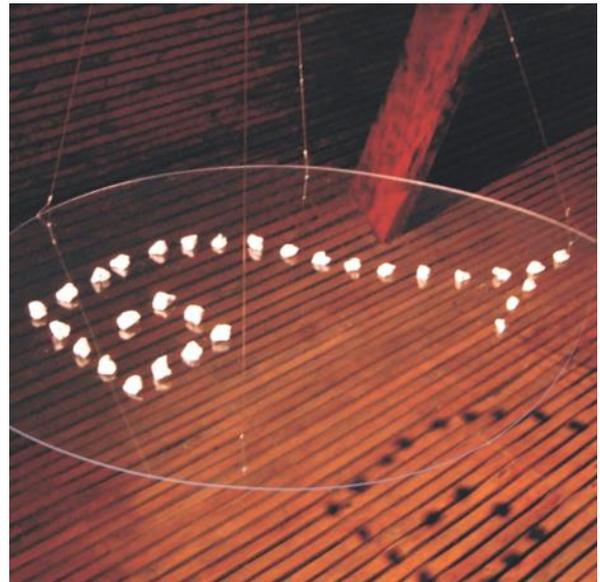
**Cantos do João-de-Barro**, fragmentos de terra cozida, poliestireno cristal, nylon, luz quente, sombra e som, 140 x 110 x 85 cm cada módulo, 2009.



Módulo **Voluta**. Foto Laís Andrade.

Figura 16.

**Cantos do João-de-Barro**, fragmentos de terra cozida, poliestireno cristal, nylon, luz quente, sombra e som, 140 x 110 x 85 cm cada módulo, 2009.



Módulo **Tum pa**. Foto Laís Andrade.

Assinalo que estive sempre atenta às questões de escala, a partir da mínima partícula de argila, pois “as dimensões dos grãos que constituem o barro situam-se entre 0,1 e 10  $\mu$  (mícron, unidade de comprimento que equivale à milésima parte do milímetro)” (FRICKE, 1978, p. 7), sendo invisível a olho nu; daí passando pelas granulometrias diversas dos minerais terrestres que podem compor massas e vidrados cerâmicos. Em proporções crescentes na relação Terra-espaco sideral, tenho em conta os meteoritos,

rochas interplanetárias que sobrevivem a passagem pela atmosfera e caem na Terra, chegando enfim aos imensos asteroides, estrelas, planetas e satélites do macroespaço, presentes em meus devaneios. As **Granulações**, Figura 17, surgiram em meu percurso pela observação de torrões, fragmentos de argila, argila em pó e poeira, mas integraram uma configuração galáctica em seu volume de 78 m<sup>3</sup> (SOUZA, 2009, p. 109), na exposição **terra-Terra** no Palacete das Artes em Salvador, em abril de 2009.

Figura 17.

**Granulações**, cerâmica, aço, luz fria, sombra e som, volume 78 m<sup>3</sup>, 2009.



Então, diante dessas obras produzidas e da variação de tamanho dos corpos de interesse no Universo, do mínimo em mãos até o máximo em fantasia e observando durante longo tempo de prática com a cerâmica os pequenos fatores que alteram a aparência de uma peça, selecionei algumas argilas, massas e outros insumos para investigar, qualitativamente, durante minha produção poética. Então surgiram objetivos mais específicos a perseguir: misturar argilas e massas; acrescentar cargas – chamotes<sup>v</sup> em granulometria variada, areia fina e grossa mesclada a fragmentos de concha recolhidas na praia; e acrescentar corantes e óxidos a massas e vidrados

ampliando-se a possibilidade de texturas e cores a partir do material que foi possível estudar através de espectroscopia de fluorescência de raio X - EDX, por dispersão de energia. Nessas experimentações práticas observei o comportamento dos materiais argilosos, suas características de plasticidade quando em cru e de resistência e cor após a sinterização.

Enquanto pesquisadora, passei também a observar e compreender a quebra do conceito único de cerâmica a partir dos meados do século XX, quando se passou a criar obras processuais e conceituais, como uma forma de aprofundar o entendimento do procedimento cerâmico e ampliar possibilidades expressivas e conotativas; foi experimentá-lo em fragmentos e considerar esses fragmentos cíclicos do processo como unidades autônomas, atendendo às poéticas contemporâneas. Pode-se elencar obras que favorecem as primeiras ações do fazer cerâmico na manipulação de argila e água, misturas, realçando a força e significados desses materiais, suas impermanências nos processos e possibilidade de reutilização.

Assim, selecionei em meio a vasta e notória produção artística com barro cru e materiais orgânicos de Celeida Tostes, artista carioca inovadora na área das artes do fogo atuando na Escola de Artes Visuais – EAV do Parque Laje na década de 1980, a obra “Gesto arcaico”, 1991, Figura 18, grande instalação a partir dos “amassadinhos” em argila, gestos simples performativos, feitos por pessoas diversas e diferentes que “como num grande sonho utópico uniu todas as classes num gesto essencial, registrado num pedaço de barro” (SANTOS, 2011, p. 170). Então esse trabalho foi executado em mutirões com diferentes grupos sociais: “do Presídio Frei Caneca, alunos e professores da EAV, mulheres e homens do Morro do Chapéu Mangueira, prostitutas da Vila Rosali, doutores da Coppe/UFRJ, meninos de rua” etc. (SILVA, 2006, p.71). Como essa obra, Celeida acionou e desenvolveu vários projetos colaborativos, envolvendo pesquisa de materiais, aspectos culturais, condições de vida, sempre apresentando como resultado obras imensas e potentes.

Figura 18.  
Celeida Tostes. "Gesto arcaico". 21ª Bienal de São Paulo, 1991.



Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/en/artistas/celeida-tostes/>

De Sarah Hallelujah, artista baiana, recortei entre os vários registros de "Matéria efêmera", 2010, a fotografia de Vicente Sampaio – Figura 19, referente a ações tornadas esculturas etéreas vistas pelo olho fotográfico que registrou o lançamento de terra ao vento, mostradas na Galeria ACBEU em Salvador, em 2010. Essa exposição foi apresentada como resultado de sua pesquisa de mestrado, em que a artista se debruçou sobre uma poética que operou com "ideias de efêmero, transitório, transformação e perda" (HALLELUJAH, 2011, p. 107). Foi ação para transformação tornada registro visual de grande beleza!

Figura 19.  
Sarah Hallelujah. "Matéria Efêmera", unidade da sequência 2, 2010.



Fotografia: Vicente Sampaio. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9822/1/sarahhallelujahsampaioseg.pdf>

De Anna Maria Maiolino, observei “Aqui e lá”, 2012, Figura 20, que preencheu todos os cômodos de uma casa, reunindo sala, cozinha, quarto, banheiro, na Documenta 13, como evocando o ritual do fazer feminino, com “terra modelada” em formas básicas advindas do movimento das mãos em massas argilosas de diferentes cores. Como comenta Anna que trabalha em cima de um ritual, entendo que se trata de um processo que se repete, que a mulher faz e refaz de novo cotidianamente, podendo estar relacionado a fragilidade, fome, migração, maternidade, resistência, amor ou ainda saudade de algo perdido (MARTI, 2012). Recentemente, na 60ª edição da Bienal de Veneza, 2024, a artista preencheu um imenso espaço com um conjunto de novas modelagens em argila.

Figura 20.

Anna Maria Maiolino. “Aqui e lá”. Documenta 13, 2012.



Fotografia: Ernest Cole. Disponível em:

<http://artecapital.net/exposicao-367-anna-maria-maiolino-aqui-e-la>

E ainda muito significativa para esse agrupamento de obras aqui mostrado, que aponta para o uso de materiais usados no procedimento cerâmico em cru, sem expô-los à queima cerâmica, assinalei a obra/vídeo de Bya Medeiros, “A palavra deságua porque desterra”, 2014, Figura 21, “trazendo a terra, evidenciando o modo de ser pisada, de ser pó, de ser movediça; de desmoronar, deslizar, desterrar...” (HISTORISE, 2021), se desagregar na presença de muita água. Conceito e processo em jogo.

Figura 21.

Bya Medeiros. "A palavra deságua porque desterra", 2014.



*Print* do vídeo no canal da Revista Histori-se no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1L8cUHqzdo>

Sob outro enfoque, privilegiando o segmento da sinterização, da queima compartilhada com o espectador, pode-se admirar a obra "*A house for everyone*", 2005, de Nina Hole, artista dinamarquesa, da série de esculturas de fogo, resplandecente, como um forno incandescente que ela tem construído e exibido em *site specific* mundo afora, Figuras 22 e 23. Nina Hole se autodenomina uma "arquiteta de argila". As casas e a arquitetura religiosa primitiva geralmente aparecem em suas obras de pequena e grande escala. Ela agrupa assistentes e considera o processo tão importante quanto o produto final. "Disparado durante a noite, o efeito espetacular da forma brilhante ao ser desembrulhada é o momento culminante do evento", sendo processo de transformação relacionado à arte performática, podendo provocar reflexões sobre nascimento e morte. (BROWN, 2014)

Figura 22.

Nina Hole "A house for everyone", 2005, 350 x 115 x 100 cm, antes e durante a queima.



Figura 23.



Fotos de Iiona Romule e Steve Mattison in *Breaking the mould: new approaches to ceramics*. Black Dog Publishing Limited, 2007.

Então, como Hole, usando alta tecnologia de componentes utilizados em queimas cerâmicas, atentei também para as inovadoras obras "M25 London Orbital" e "Last supper", do artista pesquisador Keith Harrison, ambas de 2006. Diante dessas obras, o público acompanhou a interferência do calor por aquecimento elétrico nos corpos argilosos, pois durante os *vernissages* o processo da queima foi a obra se fazendo em tempo real, na transversalidade entre performance e investigação científica dos materiais, entre eles elementos elétricos de fornos industriais e domésticos, blocos isolantes, pasta egípcia, frita de bórax etc. Keith Harrison se interessa por materiais que têm a capacidade de mudar de estado e a argila tem muito a lhe oferecer para materializar suas ideias. (HARRISON, 2017)

Figura 24.

Keith Harrison. *"M25 London Orbital"*, Victoria & Albert Museum, Londres, 2006.



Fotografia: Ted Giffords. Disponível em:  
<http://www.keith-harrison.info/works/londonorbital.html>

Figura 25.

Keith Harrison. *"Last Supper"*, Victoria & Albert Museum, Raphael Gallery, Londres, 2006.



Disponível em:  
<http://www.keith-harrison.info/works/lastsupper.html>

No contexto dos fragmentos procedimentais salientados, estabeleci por fim outros objetivos específicos, possíveis na investigação processual de obras efêmeras e resistentes, nas rotas perseguidas por naves na pesquisa, as direcionadas às duas ações

essenciais do fazer cerâmico: a da modelagem/moldagem, em que se utiliza basicamente argila e água, e a da transformação físico-química do material em temperaturas elevadas. Pretendi então examinar, mais minuciosamente: no primeiro segmento, a argila em pó ou em fragmentos em seu encontro com a água; argila e água em diferentes proporções; massa argilosa em condições ideais de umidade; no segundo, observar e/ou experimentar formas de queima alternativa, considerando saberes e fazeres diversificados. Esses estudos prático-teóricos, reflexivos e poéticos, envolvendo compartilhamento quando colaborativos, vieram a potencializar a presença do pequeno, a interferência da subjetividade e da alteridade, pontuando questões não imaginadas ou conhecidas previamente.

---

<sup>I</sup> **Antiplástico** - substância que confere dureza e impermeabilidade a massas cerâmicas: areia/quartzo, feldspato, carbonatos, chamote, grog.

<sup>II</sup> **Ponto de vista**, 1991 recebeu o primeiro prêmio no Terceiro Festival de Artes dos Empregados da Copene em 1994.

<sup>III</sup> **Sinterização** - “amadurecimento” de uma massa cerâmica em seu processo de queima, quando a massa está “completamente cozida”.

<sup>IV</sup> *“Quality and wholeness are the same because it is through the qualitative that we are aware of wholes. Parts do not describe the whole; rather they are instances of the pervasive quality of the whole. Thus in art there are no rules or techniques that transfer, without art, from one whole or context to another. Again, a rich and vital tradition teaches us how there can be a rule and no rule simultaneously. It leaves us with a ‘rule’ of best practice, or an expectancy that is closest to the unexpected. This is not contradictory language. Experience itself is this kind of whole. Never what we expect, it always has its own peculiar pervasive quality. Experience and art, therefore, participate in negativity: they arise from the nothingness between one state of being and one coming into being. Becoming, for anything that will be alive and whole, engages in a freedom not foreseen or foreseeable”.*

<sup>V</sup> **Chamote** - cerâmica moída incorporado à argila para dar textura, ajudar na secagem e aumentar a resistência durante a queima, além de reduzir o coeficiente de retração. (grog)



Figura 26.  
**Imagens recolhidas / Imagens inventadas:** movimento do ser,  
20,5 x 21 x 4 cm, revisado em 2017. Papel, papel cartão paraná, acetato, gaze, cola,  
recortes de revistas e imagens de várias procedências, fotografias, linha, impressão etc.

## 2. Imagens recolhidas / Imagens inventadas: movimento do ser subjetividade e procedimento cerâmico

A partir dos finais da década de 1990, já voltava minha atenção para fragmentos, então, de sobras de papel coletado por sua textura e cor, pedaços de imagens com as quais me identificava, selecionadas de revistas ou de fotografias, papéis impressos em casa etc. E fui recortando ou rasgando, juntando e colando partes para formar composições significativas para a compreensão da subjetividade e da alteridade, guiada por reflexões geradas pela leitura de histórias e lendas antigas e suas interpretações à luz da psicologia analítica. Retomando as afirmações de Fayga Ostrower sobre criatividade e processos de criação, entendi que “embora as associações nos venham com tanta insistência que talvez possam tender para o difuso, estabelecem-se determinadas combinações interligando-se ideias e sentimentos. De pronto as reconhecemos como nossas, como sendo de ordem pessoal” (OSTROWER, 2008, p. 20). Assim, em meio às associações que fui estabelecendo, pesquisava de forma muito espontânea particularidades de minha identidade em relação ao “arquetipo do feminino inato” (ESTÉS, 1994, p. 19) e, por conseguinte, o que movia meu eu poético.

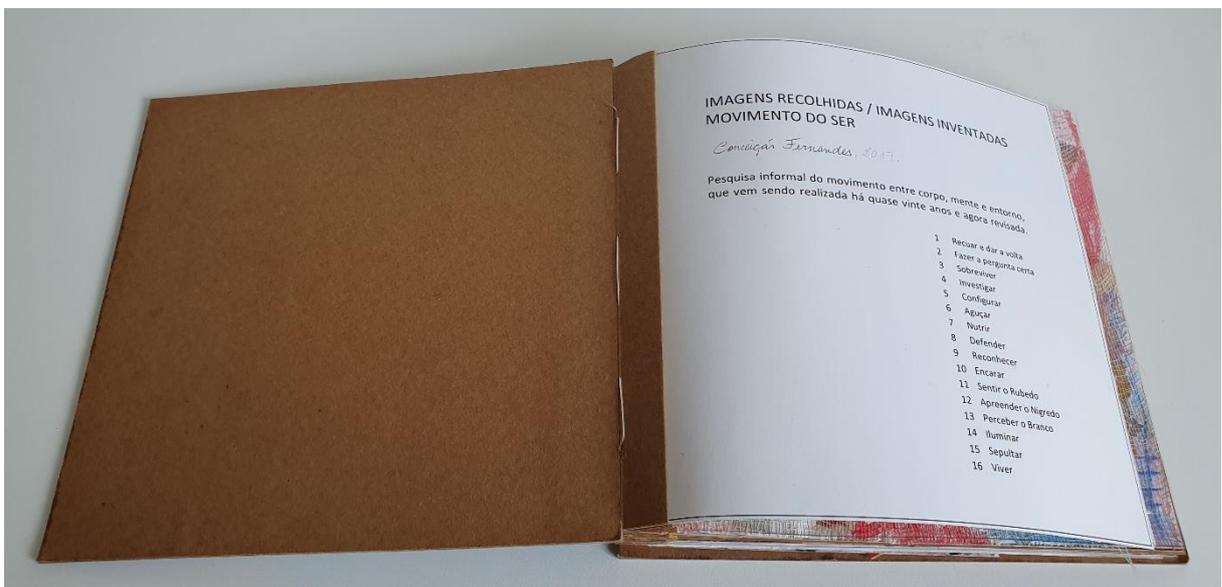
Então reunidas e revisadas em 2017, as dezesseis colagens formaram uma brochura a que dei o nome de **Imagens recolhidas / Imagens inventadas: movimento do ser**, Figuras 27 e 28, e os seguintes tópicos foram criteriosamente assinalados em acetato, como mais uma camada de significado agregada às figuras: 1. Recuar e dar a volta; 2. Fazer a pergunta certa; 3. Sobreviver; 4. Investigar; 5. Configurar; 6. Aguçar; 7. Nutrir; 8. Defender; 9. Reconhecer; 10. Encarar; 11. Sentir o Rubedo; 12. Apreender o Nigredo; 13. Perceber o Branco; 14. Iluminar; 15. Sepultar; 16. Viver. Esses temas apareceram em meio a situações de encontro e desencontro na convivência diária, no espaço pessoal e interpessoal, e são traços relacionados a análise junguiana que atravessaram essa atividade estética, no aprofundamento da percepção da introversão

através do devaneio poético. Diz-nos Gaston Bachelard que “os devaneios de introversão e os devaneios de extroversão estão raramente isolados” (BACHELARD, 2001, p. 7). E eles se fundem na experiência subjetiva da criação, considerando-se nesse caso específico o coletar, selecionar, verificar, compor, expressar, construir, reconhecer, expandir, como ações que podem constituir os ciclos do que passei a chamar de arte-vida-arte, o fazer artístico acompanhando o viver, indefinidamente.

Figuras 27 e 28.

**Imagens recolhidas / Imagens inventadas:** movimento do ser, 20,5 x 21 x 4 cm, revisado em 2017.

Papel, papel cartão paraná, acetato, gaze, cola, recortes de revistas e imagens de várias procedências, fotografias, linha, impressão etc.



Esse livro de colagens como armazenamento de tópicos geradores de conhecimento porque incitam a investigação do eu poético, podendo ser reconhecido como livro de artista de exemplar único a acompanhar o pensamento em criação foi escolhido como alma da pesquisa, a animar o corpo, matéria argilosa e cerâmica apresentada como nave imaginária – [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), ou ainda como livro mediador auxiliar na definição das rotas por onde se movimentaram as naves, roteiros concebidos como processos de investigação da poética visual em estudo, pontuada por questões de ordem material, técnica, conceitual, motivações históricas, culturais, espirituais e, a todo momento pessoais, guiadas por meu olhar intuitivo, que foram sendo percebidas no movimento da prática de ateliê vivenciada desde sempre. A respeito dessa prática, assinalo que o trabalho com as argilas é pausado, cíclico e está em perfeita adequação ao meu ritmo interno.

Dessa forma, o caminho de um ciclo de trabalho prático-teórico em campo foi compreendido como o trajeto de uma rota que percorri em uma nave da frota. Alguns trajetos estiveram mais relacionados à extroversão e envolveram deslocamento geográfico, como para fazer coleta de materiais e também para reunir-me a ceramistas e artistas em seus ateliês urbanos e rurais, de comunidades do Recôncavo Baiano, com o objetivo de observar e participar de suas práticas. Também foram entendidos como deslocamentos feitos, certas atividades articuladas *on line*, para atender cursos e desenvolver ações colaborativas. Outras rotas foram traçadas pelos processos do próprio fazer cerâmico, para conhecê-lo de forma mais aprofundada e percebê-lo poeticamente em seus segmentos, como exemplifiquei com obras de vários artistas contemporâneos no Capítulo 1. Esses direcionamentos foram sendo definidos ao longo da pesquisa, cada ciclo indicando seu próximo, alternando momentos de ação e de pausa, de extroversão e introversão, levando o *homo interactivus* a recolher materiais, observar técnicas e tradições, ouvir histórias e experimentar o procedimento cerâmico a partir de uma subjetividade para encontrar novas imagens para a expressão poética.

## 2.1 silênciotensão

rotas iniciais seguidas por [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via)

### silênciotensão

Elaborar...

E laborar o silêncio.

Fazê-lo embrenhar-se na terra, emprenhar-se,  
passagem devaneio,  
da terra corpo-promessa no chão,  
corpo-presença na mão,  
moldável, vivo,  
fluido por companhia,  
jogo do corpo velado-desvelado-velado,  
pura tensão!

O fazer cerâmico artístico então, como todo processo em arte na contemporaneidade, funda-se num percurso que eu passei a descrever como aquele que provoca o silêncio, solicita atenção, exige da artista a vontade e a imaginação, o respeito a técnica e a elaboração na tensão, fazendo-se escolhas muitas vezes sem o domínio exato dos resultados, buscando-se a leitura do realizado no âmbito do lógico e do sensível. Para investigá-lo, assim, como uma metáfora da experiência cotidiana no mundo, as naves seguiram suas rotas processuais e geográficas, buscando manter-me em acordo com o movimento metodológico esperado como necessário, o rotatório de **Rodopio**.

Assim, a nave [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via), como líder da frota, realizou os trajetos exploratórios. Embalada pelas ondas da praia nessa primeira jornada, revi o movimento das mãos a brincar com grãos e torrões, mas atenta ao momento – instante de silêncio diante do novo, então busquei recuar para avançar e recuar e avançar quantas vezes fossem necessárias para reunir materiais, prepará-los, checar objetivos, e rever os questionamentos feitos até então. Isso diante da já referida terrina e do ouriço quebrado encontrado na Praia de Barra do Gil, Figuras 29 e 30, e sua condição de conteúdo e *container*, de ter sido alvo de agressão e/ou ter agredido, de ser um corpcasa como que ‘de porcelana’ a pontuar, em seu relevo e furinhos, a passagem interno-externo-interno, de ter sido ocupado em seu interior pelo corpo mole do equinodermos, e posteriormente mostrar-se vazio. Pronto. Tê-lo em mãos fez parte da atualização do projeto a sinalizar perguntas direcionadas à compreensão da noção de inteireza na experiência.

Figura 29.  
Exemplar de esqueleto de ouriço parcialmente quebrado recolhido na Praia de Barra do Gil, 2020.  
Detalhes da superfície externa.



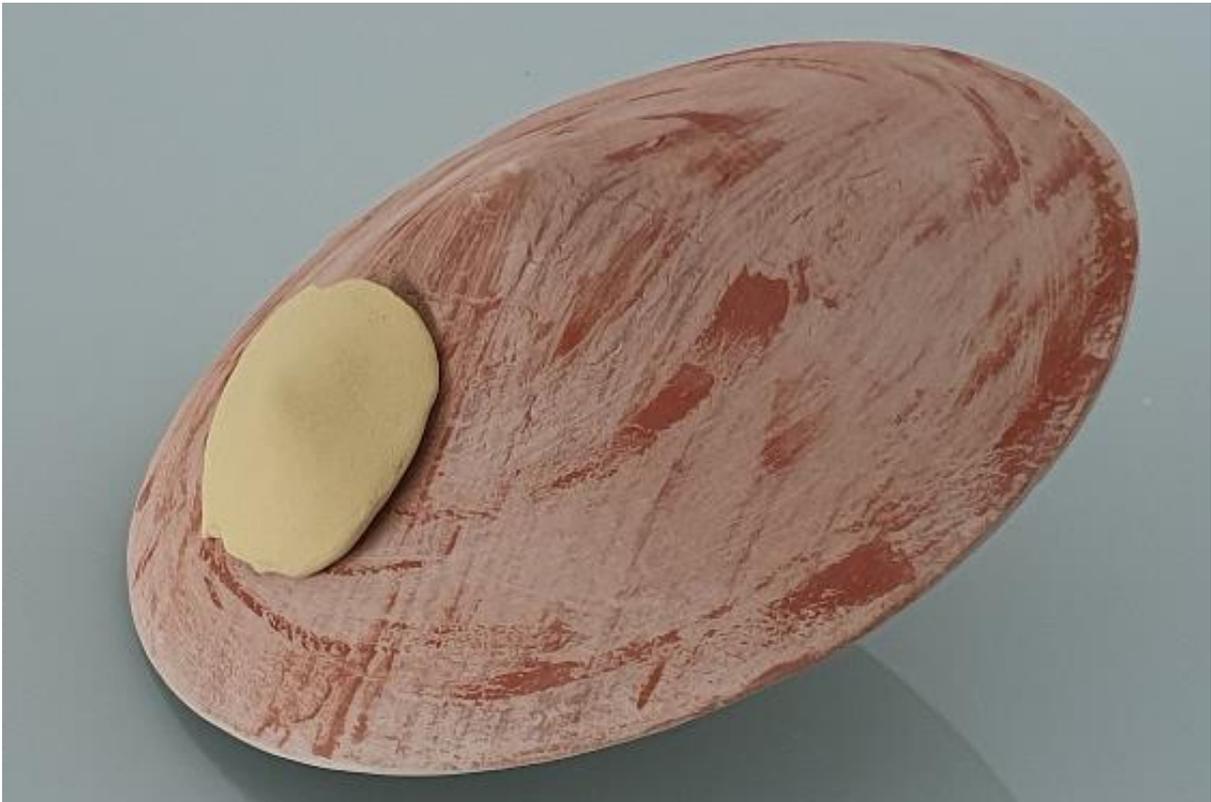
Figura 30.  
Exemplar de esqueleto de ouriço parcialmente quebrado recolhido na Praia de Barra do Gil, 2020.  
Detalhes da superfície interna.



Assim o delineamento da pesquisa foi se confirmando nessas vias preliminares de verificação a bordo da nave conceitual do fazer cerâmico que também se deslocou para o sul, orbitando o Núcleo de Instauração em Cerâmica Artística – NICA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, permitindo-me participar da maioria de suas atividades de extensão promovidas durante a pandemia, sob a coordenação do Prof. Carlos Augusto Camargo: “Invólucros cerâmicos para um sopro”; “Naturezas solares”; e “Satélite 02-21”. Participando dessas atividades de forma remota, síncrona e assíncrona, mantive-me articulada à rede de informações, interagindo com ceramistas e pesquisadores de vários estados brasileiros. Atendo-me à lógica do movimento metodológico rotativo, experimentado em **Rodopio**, relacionado à escuta em práticas compartilhadas, os corpos modelados assumiram uma forma duplamente cônica, podendo rodar em torno do seu centro em ponta, iniciando com o **Rota-sopro**, Figura 31, um invólucro cerâmico para conter e guardar um sopro, proposta do primeiro projeto. Desde as primeiras rotas que foram sendo percorridas, registros fotográficos foram constantemente feitos e textos poético-reflexivos foram escritos.

Figura 31.

**Rota-sopro**, cerâmica, 2020.



**Rota sopro**

assopro, desabafo . . .  
 guardo no barro para nunca mais, tampo, vedo,  
 escolho.

assopro, ouço . . .  
 o fluxo se expande e preenche o vazio do corpo  
 duplamente cônico, sopro mágico?

assopro, alívio . . .  
 o ar circula em sua espiral interna e impulsiona,  
 faz rodar, roda movido a sopro.

assopro, transformo . . .  
 acredito na potência de seu movimento,  
 sopro criador!

roda, roda . . .  
 até esgotar sua mágoa,  
 até perder seu fôlego,  
 até realizar seu sonho,  
 até encontrar-se . . .

Já a proposta do curso “Satélite 02-21” foi a de se buscar fazer extração e processamento de argila, modelagem e experimentação de queimas alternativas, obtendo-se uma visão inteira do procedimento cerâmico na perspectiva de uma prática autônoma e sustentável. O estudo perpassou o reconhecimento de solos, formas de coleta de argilas variadas, tratamento e preparação de muitas delas, modelagem, projetos para fornos possíveis de se fazer em casa, abrindo-se sempre a possibilidade de adaptação e experimentação. Foram partilhados processos, saberes e práticas conforme o percurso e atuação de cada participante. Sendo assim, extraí terra argilosa do terreno circundante da EBA, onde finquei minhas raízes artísticas, e segui os passos

até obter uma argila fina e com alguma liga: umidificação do local; coleta; limpeza do material; acréscimo de água; peneiramento; decantação; desumidificação em placa de gesso, Figuras 32, 33, 34.

Figura 32.  
Terra argilosa coletada.

Figura 33.  
Decantação.

Figura 34.  
Desumidificação.

Processamento da argila coletada em terreno da EBA, novembro 2021.



Avançando no beneficiamento desse barro, misturei um tanto dele com argila proveniente de Maragogipinho, mistura em partes iguais considerando o volume, e percebi uma certa melhoria da plasticidade, mas com ela uma textura granulosa fina. A mais uma parte de barro da EBA acrescentei argila de Alagoinhas, na mesma proporção, obtendo uma massa muito macia e plástica que respondia facilmente aos movimentos das mãos. Por fim, juntei argila clara de Camaçari a mais um tanto do barro extraído na EBA, resultando uma massa superfina e macia, porém menos plástica que a anterior. Portanto foram preparadas quatro amostras de massa, que reuniram argilas muito utilizadas nos ateliês e laboratórios da EBA, durante o período de minha graduação, curso de mestrado e atuação como docente.

## Rodopiá

Corpo moldado, compactado delicadamente,  
apoia-se na dignidade de sua origem,  
onde se nutrem sonhos de beleza e clemência.

Assim, gira e ouve, gira e rasga-se,  
capta e registra em suas marcas esgarçadas  
ondas do Universo pulsante.

Corpo modelado por dedos deslizantes  
apoia-se no instável de seus ciclos,  
recorrentes e inesperados.

Assim, gira e ouve,  
capta e pondera informações tênues ritmadas.  
Silencia . . .

E dei início, assim, à série **Rodopiá**, cujas primeiras peças têm 8 cm de diâmetro. Para conformar essa argila pouco plástica em peças **Rodopiá**, foi necessária atenção ao movimento dos dedos, à dosagem da força contra sua resistência e fui percebendo que a compressão era mais eficiente que o espalhamento e que os gestos precisavam ser mais contidos que amplificados. Então produzi duas peças com cada uma delas, identificando-as pelo formato mais ou menos esgarçado dos suspiros para circulação de ar durante a queima. Os esgarçamentos foram deixando camadas à mostra; seriam, talvez, um acesso a um fora-intermeio-dentro em busca da sensação de abarcar um todo. Em tons decrescentes terrosos, estão as peças de argila pura da EBA, e de suas misturas com a de Maragogipinho, de Alagoinhas e de Camaçari, as mais claras de todas, Figuras 35 e 36.

Figura 35.

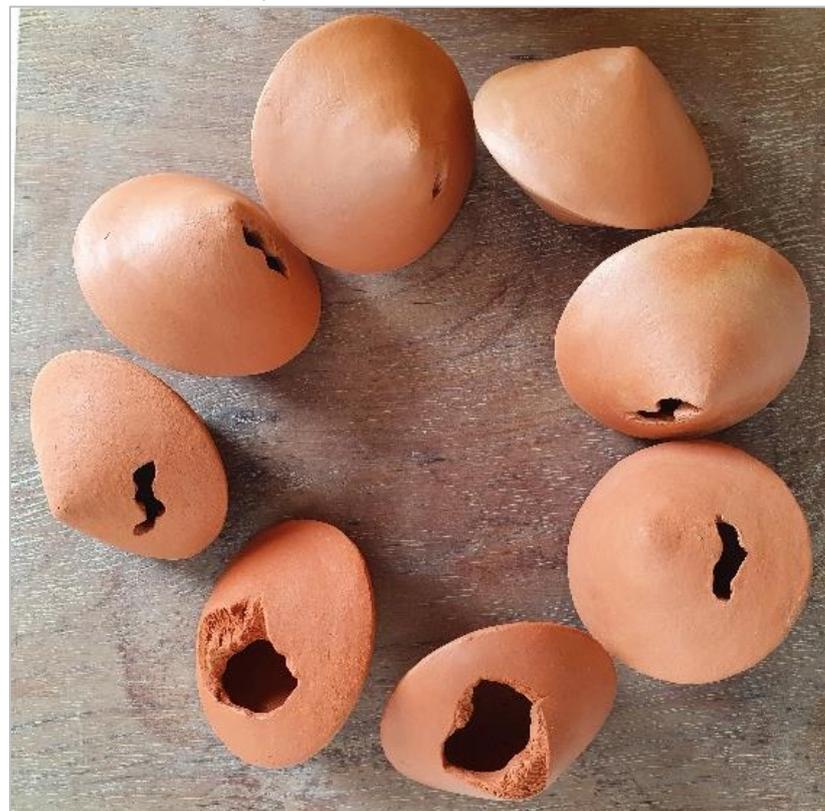
**Rodopiá**, 2021. Peças modeladas.

Experimentação do barro da EBA e das massas argilosas.



Figura 36.

**Rodopiá**, 2021. Peças já sinterizadas.



Durante a secagem das oito peças **Rodopiá** passei ao planejamento de um miniforno à lenha, semelhante ao experimentado, de forma bem rudimentar, na 3ª. edição do evento de ensino, pesquisa e extensão com estudantes na EBA, sob minha coordenação – **Cerâmica no pátio**, em 2019. Então, ao redor de uma ‘mufla’ montada com duas painelas procedentes da comunidade produtora de cerâmica – Coqueiros/BA, uma tampando a outra, juntamente com mais uma participante baiana do curso “Satélite 02-21”, Drika Dias e eu erguemos no pátio uma parede de tijolos refratários e isolantes. Utilizamos placas refratárias como telhado e passamos a chamá-lo de **Forno de panela**, Figuras 37 e 38. Foram compartilhadas no grupo de participantes do curso muitas experimentações de sucesso: em forno de buraco no solo, com pedras e tijolos, em fogareiro, em lata de tinta e o bem estruturado forno de tijolos semi isolantes “Gauchito flex”, desenvolvido pelo Prof. Carlos Augusto Camargo, podendo-se aproveitar a estrutura de uma churrasqueira. Várias dessas experimentações estão disponíveis em: [https://www.ufrgs.br/nica/?page\\_id=4889.SARS](https://www.ufrgs.br/nica/?page_id=4889.SARS)

Figura 37



Figura 38

**Forno de panela**, usando painelas de Coqueiros como mufla, 2022.



Após duas horas e meia de queima, chegamos à temperatura registrada e assumida de 780°C, Figura 39, parando de alimentar o fogo e cobrindo então o forno com telhas até o arrefecimento total. Dessa forma, foi no aconchego e proteção das vasilhas de Coqueiros do Paraguaçu, peças trabalhadas com perseverança e competência por mulheres e homens que dedicam a vida ao árduo ofício da manutenção da produção originária de painéis, que quatro das oito peças **Rodopiá** tornaram-se corpos cerâmicos iluminados. As outras quatro peças, modeladas com as mesmas amostras de argila, foram sinterizadas também a 780°C, mas em forno elétrico, para comparação. É quase imperceptível a diferença entre os dois grupos dos quatro objetos, considerando-se satisfatória a queima artesanal, Figura 40.

Figura 40.

Peças **Rodopiá**, produzidas duas a duas e queimadas em fornos diferentes: artesanal a lenha e elétrico convencional.

Figura 39.

Temperatura máxima registrada na queima com um termopar tipo K 300 mm, acoplado a um termômetro digital.



Portanto, foi em meio aos desafios da pandemia, pontuando os questionamentos da pesquisa com argila na mão, experimentando montar tridimensionalidades com o que tinha disponível em casa que dei início às atividades prático-teóricas. Foi necessário sobreviver às tensões do novo, investigar poeticamente a cerâmica, fazer leituras interdisciplinares, reconhecendo um caminho particular parcialmente conhecido, parcialmente imaginado, aparentemente já trilhado ao montar os tópicos do livro **Imagens recolhidas, Imagens inventadas**, tais como: recuar; fazer a pergunta certa; investigar; configurar; aguçar etc. enquanto escavava, misturava materiais, preparava a massa, modelava, experimentava, esgarçava superfícies e aguardava os resultados das queimas em silêncio.

Nesses trajetos iniciais da pesquisa a orientação do curso “Satélite 02-21” foi determinante para rever e explorar o procedimento cerâmico como nunca havia feito antes, examinando-o do começo ao fim, da extração do material à construção do forno, para ressignificá-lo sob a reflexão da descanonização dos fazeres. E fui acompanhando, vendo e revendo imagens mestras do fazer cerâmico, recortadas em meio as ações: o revelar da forma em material argiloso (registro parcial), ou do corpo cerâmico ao passar pela queima (registro irreversível), ou ainda as imagens de processo, que fiz com o auxílio do olho tecnológico de uma câmera fotográfica. Diante das imprevisibilidades e expectativas embaladas pelos ritmos percebidos, de caráter lúdico, experimental e simbólico, passei a sintetizar o fazer cerâmico como **silênciotensão**, pois percebi ao aguçar a percepção dos procedimentos que se vivencia ciclicamente a tensão do silêncio até que se revelem forma, cor, textura, peso e luminosidade definitivas dos corpos cerâmicos. Com isso, a [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) encerrou sua tarefa preliminar, a de percorrer as rotas panorâmicas da pesquisa.

## 2.2 **atatá**

impulso para a verdade poética

Retomando 2020, ao longo do Semestre Letivo Suplementar - SLS, assim denominado pela UFBA o primeiro período de aulas remotas durante a pandemia, como professora, ministrei a disciplina EBAA60 – Possíveis Tridimensionalidades em Telepresença, em parceria com os professores Wagner Lacerda e Mário Vasconcelos. O processo produtivo, colaborativo e reflexivo dessa disciplina panorâmica sobre expressão volumétrica, com materiais possíveis que se tinha em casa durante esse semestre foi de grande aprendizado. A partir de práticas experimentais, individuais e em grupo, com modelagem, corte, construção e performance além de estudos norteadores de aspectos conceituais, materiais, técnicos e históricos da escultura, obteve-se como resultado uma produção formal de natureza duradoura ou efêmera, processual, relacionada a corpo, forma, expressividade e espaço. Nós professores participamos da disciplina também, produzimos nossos trabalhos e assim segui testando tridimensionalidades com pequenos torrões de terra cozida, embalagem de papelão, embalagem de isopor, cordões, tendo o ouriço recolhido na praia como tema, que associei a ‘casa alheia’. Contudo, durante a investigação do interno-externo, o ouriço foi se tornando cada vez mais próximo de meus interesses subjetivos, passando a ter com ele uma imaginária identificação.

Configurações pontilhadas com torrões no que chamei de tabuleiro de papelão foram desenvolvidas com ludicidade, ativando um jogo de ideias, que foram nomeadas, colocadas em contraste, relacionadas às motivações subjetivas e estabeleceram articulação com obras de meu percurso já mostradas no Capítulo 1. As composições: **Em ordem**, Figura 41; **Em jogo**, Figura 42; **Em sequência**, Figura 43; **Consequência**, Figura 44; **Em resumo**, Figura 45; e **Em síntese**, Figura 46, foram algumas que registrei e associei a momentos possíveis do processo de pesquisa em curso.

Figura 41.  
Em ordem



Figura 42.  
Em jogo



Figura 43.  
Em sequência



Figura 44.  
Consequência



Figura 45.  
Em resumo



Figura 46.  
Em síntese



No recuar para rever e avançar da pesquisa cheguei à necessidade de refletir sobre a verdade poética em relação às naves sendo atualizadas, às ações colaborativas sendo programadas, às formas e cores dos corpos cerâmicos sendo produzidos. Aí lembrei de uma vivência de um gesto experimental, o **atatá**, quando graduanda, numa atividade em grupo na disciplina 'Integração Artística', com participantes da área de música, dança e teatro; ela foi significativa o suficiente para tornar-se um gesto multissensorial envolvendo os espaços interno e externo de objetos cerâmicos que têm apelo tátil-visual-sonoro, além de movimento corporal e linguagem oral-escrita. Ampliar **atatá** em um exercício artístico performático registrando-o em

vídeo no SLS foi deixar brotar de dentro de mim o impulso da voz e do movimento, reunindo pelo devaneio poético lembranças de vida, produções cerâmicas e reflexões. Cena inicial do vídeo na Figura 47 e acesso ao vídeo pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=FIpb0I-RMQo>.

Figura 47. **Atatá** em exercício performático.

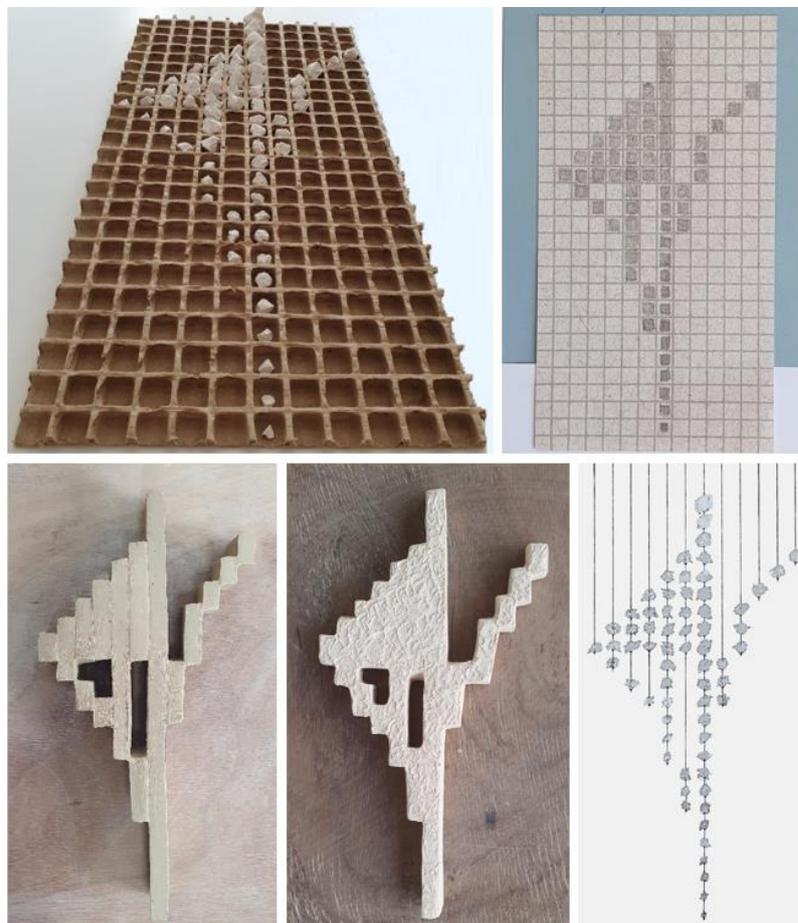


Os objetos sonoros utilizados nesse exercício artístico foram criados e produzidos em 2007, durante minha pesquisa de mestrado e se chamam **Protoestrelas**. Estiveram disponíveis para manuseio do público, gerando sons diversos na **Exposição Germinando Estrelas** na EBEC Galeria de Arte, e, seus sons gravados acompanharam

os **Cantos do João-de Barro** na **Exposição terra-Terra** no Palacete das Artes em 2009. Esses objetos, capazes de produzir algum som a partir da inserção estratégica de grafismos coloridos referentes à cerâmica popular baiana, fizeram um elo entre a ideia de corpos argilosos em forma de sementes que se tornam corpos cerâmicos e novas estrelas no céu, as protoestrelas, formadas em fenômeno que ocorre com liberação de grande energia e também em altíssimas temperaturas (SOUZA, 2009, p. 65 - 70).

O passo seguinte foi dar uma aparência física a essa experiência do **atatá**. E foi justamente a partir do jogo com pequenos torrões de argila, no tabuleiro arranjado, que fui buscando ordenar uma forma que partisse de um pequeno grão e fosse crescendo como um impulso para cima e para os lados. Caminhando do processo lúdico para o lógico, Figura 48, cheguei ao formato do **atatá**, como um módulo a ser repetido ou como uma configuração a ser mantida na montagem de uma estrutura aérea maior, com torrões cerâmicos espaçados e fixados com cabos de aço.

Figura 48. Processo de configuração do **atatá**



Em meio a leituras e reflexões no “processo criativo em ação” para transformar o gesto espontâneo do **atatá** em pensamento visual, me aproximei do texto de Cecília Salles e selecionei esse trecho: “Os desenhos de criação, portanto, são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras” (SALLES, 2006, p. 117). Em coerência com a possibilidade de me manter **em jogo** numa jornada poética, em meio a tantos pontos de tensão, o **atatá** manteve-se vivo, ganhou força e corpo cerâmico e apontou a subjetividade da experiência para o vazio interno das peças cerâmicas, para aí estalar, romper, ouvir, formar, dançar, cantar, ecoar, rodopiar, silenciar, fazendo-me movimentar nesse espaço gerador de arte e de vida.

Para entender melhor o espaço vazio interno, busquei a Trilogia do Vazio, em mármore Carrara, do carioca Nelson Félix: “Vazio Cérebro”, 1992-2005; “Vazio Coração”, 1999-2005 e “Vazio Sexo”, 2001-2004, com a qual o artista defende que nos espaços vazios do corpo humano acontecem o pensar e o criar. Em “Vazio Cérebro”, Figura 49, a obra retrata rigorosamente os vazios do interior do sistema nervoso central, aumentados 111 vezes, cujo traçado inicial se vê em seu desenho estudo, obra exposta na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996. Em “Vazio Coração”, Figura 50, dois trabalhos foram feitos para lugares diferentes, definidos por coordenadas da Terra: no deserto de Atacama, local para marcar o instante, onde o registro fotográfico foi feito igualando o tempo de exposição da foto ao da batida do coração do artista; e o outro para marcar o centenário, uma esfera de mármore com pinos de ferro, que foi deixada numa praia do Ceará. A expectativa é que a esfera se rompa pela oxidação lenta do ferro, que se expandirá. Em “Vazio Sexo”, Figura 51, fez duas esculturas em mármore e prata, cortadas, escavadas em blocos únicos sem nenhuma emenda nas formas. Segundo o artista, esse ponto é essencial, é preciso que o observador perceba que a forma é inteira, para compreender além do trabalho artístico artesanalmente realizado. Ele diz que o perceber/pensar altera tudo – “a realização desse pensamento é fundamental para conseguir seguir pensando”, complementa. (FELIX, 2017).

Figura 49.  
Nelson Félix. "Vazio Cérebro", "Vão", 1996.

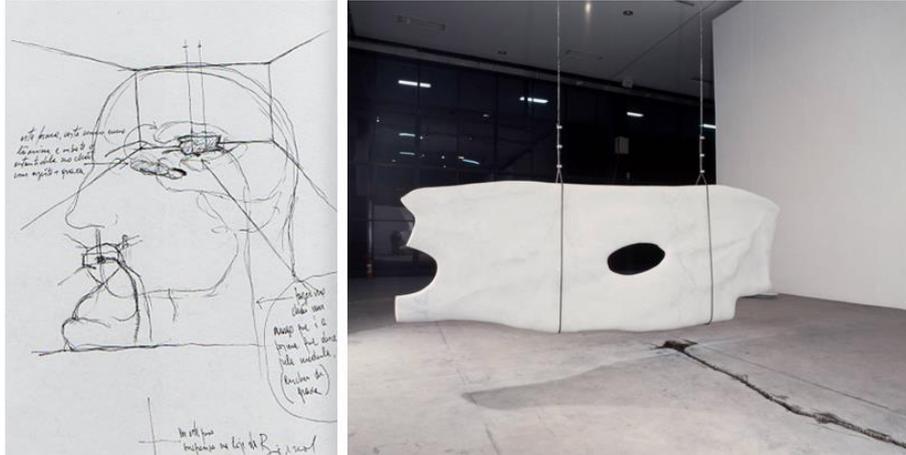


Figura 50.  
Nelson Félix. "Vazio Coração", 1999-2005.

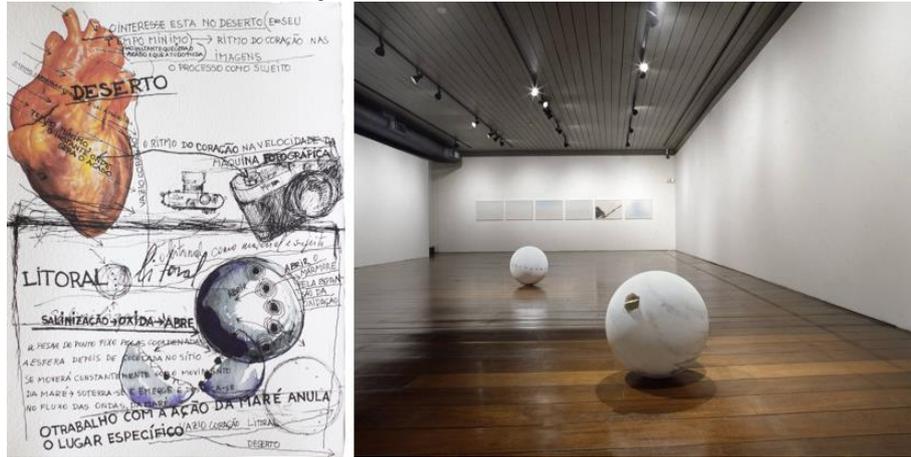


Figura 51.  
Nelson Félix. "Vazio Sexo", 2001-2004.



Afastando-me desse contexto mais conceitual, observei que minha prática matérico-reflexiva considerou a experiência do **atatá** no romper da voz, no esgarçar das superfícies, no sentir, perceber e imaginar enquanto modelava, dava forma a argila, e investigava a inteireza da experiência poética, ampliando o gesto e dando-lhe corpo cerâmico. Esse movimento que envolveu arte-vida-arte foi entendido em meio a som e silêncio, espanto e reconhecimento subjetivo, que me remeteu ao vazio interior sim, espaço para “pensar e criar”, como nos diz Nelson Félix em suas entrevistas; contudo, além do pensar, meu fazer criativo envolveu e envolve sentir, intuir/inferir e considera as sensações como ponto de partida para reflexões.



Figura 52.  
Nave **Terra Mater**, 2002 – 2022,  
cerâmica, argila e aço, 16 x 28 x 13 cm.  
Fotografia de Laís Andrade.

### 3 Terra Mater

terra, água, tempo, memória

Buscar perceber a Terra em sua grandeza, diversidade de riqueza viva, relevo, flora e fauna em movimento... uma vastidão inalcançável!! Natureza impetuosa, mas também acolhedora, tudo fornece e, nela e com ela, é possível viver e sonhar, buscando o conhecimento e o reconhecimento de participar de um todo universal na experiência diária, e de poder usufruir do legado artístico, cultural, histórico, filosófico e científico acumulado ao longo de séculos. Enquanto nosso centro, ainda que não seja o centro do Sistema solar como se pensava até a idade média, ela se fez nave imaginária subjetiva, Figuras 52, 53 e 54, tendo uma representação de ouriço como antena, em defesa da vida, a me guiar pela exploração da terra e água e outros insumos provenientes da natureza, materiais cerâmicos em suas misturas, além da modelagem/moldagem, ações que precedem a sinterização na poética em questão. Em seus dois braços exibe referências geométricas, os retângulos áureos, a demonstração visual do teorema de Pitágoras e o número irracional  $\pi$  [pi], que entre outros estudos matemáticos ajudaram o homem antigo a desenvolver o conhecimento do espaço e das formas, de distâncias e medidas, abrindo caminhos para o homem moderno conquistar a Terra.

Figura 53. Ouriço e cinturão de torrões de argila.



Figura 54. Nave **Terra Mater**. Detalhes.



Ressalto nos detalhes o ouriço plasmado em massa cerâmica azulada, tendo argila branca como base, com acréscimos de chamote fino branco, vermiculita e corante mineral azul; recebeu uma leve camada de vidro transparente brilhante e guarda em seu centro uma pequena esfera, um ponto, uma questão – história e implicações de um exemplar parcialmente quebrado de *equinodermos* ter sido recolhido na praia, em 2020. O cinturão da nave reúne pequenos torrões de argila, que fui guardando em ocasiões especiais de minha experiência como ceramista e, além delas, o distintivo que exhibe o símbolo da Terra para os astrônomos, um círculo dividido em quatro partes, representando a intersecção da linha do Equador com o meridiano de Greenwich (7Graus Dicionário, 2003 - 2023).

Essa nave sempre será uma homenagem à obra artística de Evarist Navarro quanto a busca pela reconstrução da memória e, em particular, à sua grande instalação, de mesmo nome, “Terra Mater”, umbigo da casa, Figura 55, ao comungar com ela de possíveis significados, entre eles o de estarmos absolutamente ligados à Terra.

Figura 55.

Evarist Navarro, *Terra Mater* (el ombligo de casa), barro, ferro, acrílico, poliéster y madera, 2011.



Catálogo de Exposição “La construcción de la memoria”, 2011, Institut Valencià d’Art Modern.

Assim, a multiplicidade de argilas e rochas da crosta terrestre tem direcionado a produção cerâmica em todos os continentes, em sua infinidade de aparências e características de resistência, relacionadas à qualidade dos insumos e,

consequentemente, a técnicas utilizadas, sendo enaltecidas pelo trato primoroso típico de cada artista ou artífice, cada civilização ou centro produtor de cerâmica ao longo dos séculos. Essas características dos corpos cerâmicos tanto podem estar ligadas a produção artística como a funcional, realizada em ateliês ou de forma artesanal em pequenas manufaturas ou ainda de forma mecânica em escala industrial; queimada a temperaturas mais baixas e mais altas; colorida com corantes argilosos e metálicos, também orgânicos em comunidades rurais antes ou após a queima; coberta com outra variedade incontável de vidrados e esmaltes, podendo-se compreender a imagem poética de ser “a vida na Terra uma grande olaria em que são elaboradas as formas existentes” (GALEFFI, 2009, p. 38). Terra, um grande planeta em relação a nossa pequenez humana e, ao mesmo tempo, um pequeno astro na imensidão do Universo.

## 3.1 Espelho e espalho: ações artístico-reflexivas na pandemia projeto colaborativo

Em 2021, a nave **Terra Mater** alinhou-se e rumou em direção à prática colaborativa **Espelho e espalho: ações artístico-reflexivas na pandemia**, sob minha coordenação, no decorrer da qual nos debruçamos sobre uma investigação processual específica do fazer cerâmico – a etapa da modelagem. Ressalto que dentro das artes visuais, a “colaboração”, “prática colaborativa”, é dinâmica, “dependente de processos fluidos de inovação criativa, ao invés de processos estruturados de trabalho compartilhado” (LOPES; BASTOS, 2016, p. 830). A investigação acionada em grupo foi pensada para que pudéssemos expandir percepções de subjetividade e alteridade em momentos de contato multissensorial com os materiais envolvidos no procedimento cerâmico e compreender possibilidades dos *clay works e clay practice* contemporâneos, trabalhos e práticas com argila, os quais a artista inglesa Claire Twomey conceitua como procedimento cerâmico diversificado (TWOMEY, 2007, p. 26). Essa diversidade já pode ser observada como fragmentação do fazer cerâmico nas obras de Celeida Tostes, Sarah Hallelujah, Anna Maria Maiolino e Bya Medeiros, no contexto da elaboração matéria, de forma especial cada uma e sem transformação físico-química. A proposta para esse exercício em seis encontros remotos em cada ciclo, estando cada participante em seu ateliê/casa, foi a de se praticar a movimentação do espalhar-se, através de modelagens sucessivas, troca de reflexões e escrita de pequenos textos; isto seria ganhar novos espaços perceptuais e cognitivos enquanto o reconhecimento da forma em espelho indicasse pertinência. Trabalhar com argila cada vez mais amolecida pelo acréscimo de água, associada metaforicamente às dificuldades impostas pela disseminação do Coronavírus, observando esses materiais em diferentes proporções, foi o *modus operandi* estabelecido para os três ciclos da atividade, cujos *cards* de identificação estão dispostos na Figura 56.

Figura 56.

Cards para as ações veiculadas em meio eletrônico.



O Ciclo I agregou três ex-monitores do Laboratório de Cerâmica da Escola de Belas Artes, que passaram a atuar como professores na rede pública de ensino fundamental ou ainda que retornaram a suas comunidades de origem e lá passaram a exercer trabalhos comunitários. Seguiram-se o Ciclo II com três ceramistas urbanas, e, depois, o Ciclo III com três jovens artistas, graduandos ou recém graduados na EBA/UFBA. Estive nos três ciclos sempre como a quarta integrante de cada grupo. Acreditei que trabalhar com grupos diferentes de pessoas atuantes na área da cerâmica artística seria escutar percepções mais variadas e compartilhar sensações em um exercício simples, mas não usual, para examinar argila e água, esmiuçando o comportamento deles em misturas de umidade ideal e também dificultosa para a conformação. A intenção foi aproveitar singularidades desse ano da epidemia que tomou toda a Terra com restrição e imprevisibilidade, forçando todos a adaptações e mudanças para se pensar as transformações pessoais mais íntimas, aquelas para as quais muitas vezes não se atenta que estão ocorrendo dia após dia. Então desenvolvemos essa atividade através do simbólico, com os materiais básicos do fazer cerâmico, componentes elementares da crosta terrestre.

Assim, acordamos adentrar o mundo que cada um é, com suas origens, o tempo de suas histórias e memórias, seus sentimentos, valores e limites, imbricados à natureza da massa que cada um tinha em mãos – a bola de argila, base integrante da expressão subjetiva poética em meio a investigação material, formal e reflexiva. Para mim seria

então cada um buscar sua verdade, aquela que brota de dentro de si enquanto dialoga com a matéria que escolhe e que lhe acolhe, com a qual fala e dela ouve, observando-a e deixando-se ser observado/a por ela.

Nos três ciclos desses exercícios artísticos trabalhei a forma do ouriço parcialmente quebrado, as implicações ao chegar às minhas mãos e imaginei o ser que um dia o integrou, modelando obras efêmeras que foram sendo desmanchadas, amolecidas em água para voltar a ser massa a ser usada na modelagem seguinte. Antes mesmo de iniciar as ações **Espelho e espalho**, o esqueleto do ouriço me instigava – uma casquinha delicada num contexto de agressão e dor, e cheguei a empilhar pequenos torrões de argila vermelha como quem estava empilhando os pontinhos brancos de seu relevo externo, Figura 57.

Figura 57.  
Exercício individual lúdico, 2020.



## 3.2 ouroourico

elaborar a forma, materializar a ideia

Já nos primeiros encontros do Ciclo I, do qual participaram Fabrício Dias<sup>I</sup>, Aíssa de Castro<sup>II</sup>, Drika Dias<sup>III</sup> e eu, usamos argila umedecida para produzir uma primeira configuração e percebemos o material vivo que tínhamos em mãos, sempre pronto a responder à apreensão de uma forma e a sinalizar um novo sentido a questões subjetivas e intersubjetivas recorrentes, mas em novos contextos, ou mesmo questões novas diante das quais se silencia. Passamos a conversar sobre esses contextos, em comum aos quatro participantes do grupo e também sobre os específicos de cada um.

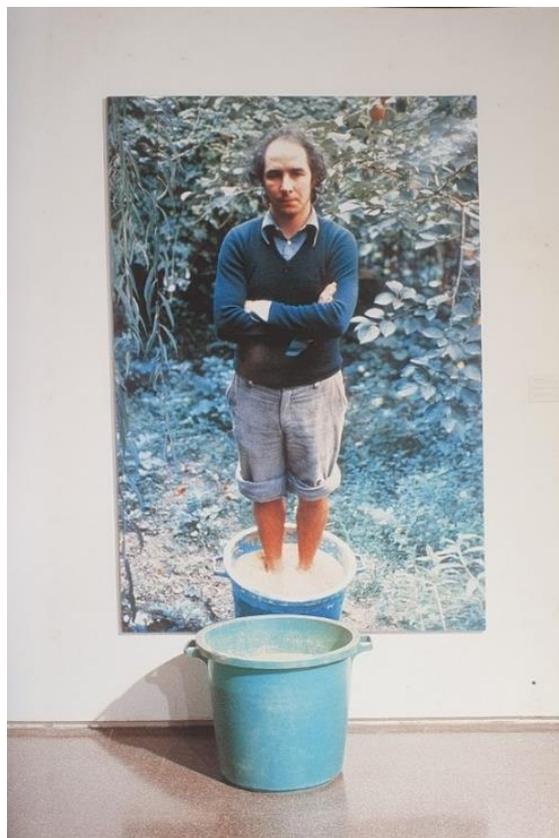
Assim, Fabrício Dias falou de Pedrinhas, comunidade de trabalhadores rurais em área de caatinga próxima à sua cidade, para onde se deslocou em abril de 2020. Compartilhou o seu apreço pela comunidade e fez comentários político-sociais acerca dos problemas econômicos e ambientais locais, a falta de água e a ocorrência de alagamentos em época de chuva intensa. Também fora de Salvador, onde residia sozinha e frequentava a EBA/UFBA, Aíssa de Castro trouxe aspectos de sua realidade em Morro do Chapéu - BA, onde passou a infância e se recolheu pela pandemia. Fez referências às casas de adobe da região e detalhou a estrutura e significado das paredes da casa onde estava, relacionando-as com sua readaptação ao convívio na casa da família. Em Salvador, Drika Dias comentou sobre a importância do desapego, da pausa para reflexão diante da ameaça à saúde e da necessidade de reinvenção de si mesma. Pontuei sobre meu processo de adaptação à vida reclusa em casa e atualização às tecnologias digitais para cumprir tarefas.

À medida que trabalhávamos, atentamos e comentamos sobre como a passagem do tempo colabora oferecendo-se a favor nas fases da modelagem: primeira estrutura que se dá à peça, interferências definidoras da forma, aprimoramento de sutilezas etc. Ao desidratar naturalmente, a argila vai respondendo de forma primorosa a cada ação em sequência. Percebemos muito claramente que o tempo é um elemento mestre a interferir no “devaneio mesomorfo, um devaneio intermediário entre a água e a terra [...] uma

espécie de cooperação cheia de incidentes, de contrariedades, conforme a água abranda a terra ou a terra confere à água a sua consistência” (BACHELARD, 2001, p. 61). Trata-se do tempo do material no confronto solubilidade/resistência que, aliado ao processo criativo, contribui para fazer disparar o pensamento, a imaginação e a memória.

Indo adiante com os encontros em plataforma digital, alimentamos os momentos de prática com leituras, projeção de imagens e vídeos, troca de impressões e reflexões e detivemo-nos a observar obras de Pere Noguera, artista espanhol da região de La Bisbal d’Empordà, importante centro de produção industrial cerâmica, cuja obra permeia o domínio da Arte Povera e Arte Conceitual. A partir de uma filosofia dos sentidos, Noguera usa a matéria em cru, cozido, cru aos pedaços, em pó, sob a forma de lama, como torrão, em suas ações artísticas em prol da sustentabilidade, Figura 58, como na obra “Terra de construcción”, partindo do reconhecimento de que o homem é indissociável da natureza (MASCARELL 2003, p. 110).

Figura 58. Pere Noguera, *Terra de construcción*, 1976. Ação, uma fotografia de 170 x 120 cm e um balde com argila em pó.



Institut de cultura: museu de ceràmica, Catàleg, 2003.

Examinamos também, através de vídeo, o processo do fazer cerâmico matricial que se realiza na comunidade de Coqueiros, município de Maragogipe - BA, conhecida por realizar queima a céu aberto às margens do Rio Paraguaçu. Aproximando-se essas referências distintas, pode-se ir além das impressões primeiras do conhecimento técnico cerâmico universal, artístico ou utilitário; apreendemos a importância dos aspectos culturais que as embasam e o sentido mais amplo que os produtores dão às suas produções.

Assim, ao ouvirmos cada uma das 'louceiras' entrevistadas (DAVEL, 2011), vendo-as preparar suas vasilhas de tradição centenária, Figura 59, atentamos ao modo como cada uma falava de vida, do ofício passado por mulheres de gerações anteriores, de sua experiência particular, dificuldades, motivações e conquistas, da generosidade da natureza e de como reconhecem suas peças em meio à produção padronizada da comunidade. Essas referências reunidas contribuíram para o nosso pensar individual e em grupo com o barro em ação, sendo que a tríade argila, água e tempo foi ficando mais nítida para todos nós.

Figura 59. BARRO VIVO: Artesãos da Cultura Baiana - Cerâmica de Coqueiros/BA. (Prints do vídeo)



Eduardo Davel (CIAGS/EA/UFBA, Têluq, Université du Quebec), 2014.

Com o compartilhamento dos registros da primeira modelagem, vimos como nós, os quatro participantes, nos voltamos espontaneamente para o vasto tema da casa, permeando abrigo, proteção, casacorpo, casa-comunidade, casa-Terra, casa onde todos estavam, reunindo sentimentos diversos no diálogo entre as noções de exterior/interior sugeridos nas formas em espelho para cada um: “Pedrinhas”, de Fabrício Dias; “Paredes têm ouvido”, de Aíssa de Castro; “Rebento”, de Drika Dias e “Ouro ouriço”, de minha autoria, despertando sentimentos e percepções intrassubjetivas e intersubjetivas. Aguçando a sensibilidade, as reflexões foram ampliadas para subtemas associados a sutilezas das formas criadas – fragilidade, dor, identidade, espaço, convivência, colaboração, semente, vida e tempo e daí memória.

A ideia de casa foi mantida nas modelagens subsequentes, mesmo diante das dificuldades técnicas impostas pelo exercício das ações artístico-reflexivas – o de se desmanchar em água as formas produzidas e inventar um novo jeito de se trabalhar a argila mais amolecida a cada nova configuração. Isso seria também dissolver hábitos e rotinas estabelecidas para, com a flexibilidade alargada que caracteriza o processo criativo, operar mudanças necessárias ao momento pandêmico. Com essa e outras observações passamos de um simples *modus operandi* proposto pela atividade para a produção de sentido através de “conceitos operatórios”. Como detalha a artista gaúcha: “sob o prisma da obra em processo, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração”. (REY, 2002, p. 129)

Na sucessão de imagens registradas ao longo das ações **Espelho e espelho** pelos quatro participantes do Ciclo I, Figura 60, pudemos ver as obras efêmeras tidas como formas em espelho para cada um/a, tornadas possíveis pelo diálogo com o material, observação e reinvenção técnica, ajustes em sequência através do exercício de memória e da imaginação.

Figura 60.

Sequências horizontais de registros dos processos de:

1. Fabrício Dias; 2. Aíssa de Castro; 3. Drika Dias; 4. Conceição Fernandes.



Fotos dos integrantes do grupo compartilhadas em mídia digital.

Compreendemos na vivência da prática o que o filósofo e professor Vladimir Safatle explicou sobre a plasticidade temporal, em palestra no ‘Ciclo de pensamento de memória e patrimônio’ promovido pelo SESC São Paulo. Ele disse que ela está relacionada a “história de traços em recomposição”. E complementou que “a memória não deixa nada do jeito que estava. A memória é uma operação fundamental de transformação” (SAFATLE, vídeo (1:32:02), 2019). Para operarmos adaptações ao material em mãos, amolecido e posteriormente muitíssimo amolecido, as percepções foram sendo aproximadas ao possível ou transformadas. Assim,

validamos que a ação do reconhecimento se dá por adequação de quem reconhece e do que se reconhece na vida também.

Enfim, verificamos possibilidades e limites materiais, técnicos e subjetivos para as soluções poéticas específicas de cada um. Observamos que Fabrício Dias caminhou para a simplificação da forma; a casa/abrigo se mostrou mais robusta e ele compartilhou que relacionou afetivamente sua casa/comunidade a seu interior. Aíssa de Castro elaborou, durante a modelagem de elementos construtivos que compõem paredes, que “o convívio na casa é como uma grande modelagem, capaz de nos formar, reformar e transformar”. Drika Dias desapegou-se de alguns aspectos formais e transformou “o antigo broto, o qual [...] buscava ganhar espaço subindo”, pois com ele “enramou-se e seguiu espalhando-se, caminhando fortalecido(s) por sua base”. Por fim, no decorrer da atividade, hibridizei materiais e procedimentos e cheguei a alternar camadas de argila, em ponto de barbotina, com areia e cascalho sobre uma placa arenosa, materiais recolhidos em praias. Reconheci-me imbricada à terra/Terra, a natureza metamórfica de argilas e rochas.

Então revi meu trajeto junto ao grupo do Ciclo I, como o processo se articulou com minha pesquisa então em curso, procedimento cerâmico relacionado a meu fazer poético. E reli anotações e revi os registros de **Ouro ouriço**, Figura 61, obra efêmera resultante da primeira modelagem, que foi modelado livremente sobre uma placa circular - tudo feito com argila de Alagoinhas ajustada em plasticidade e umidade. A areia peneirada, usada como antiplástico veio da Praia de Barra do Gil, local inspirador, ponto zero da pesquisa, onde o ouriço modelo também foi colhido, em fevereiro 2020. Nunca havia experimentado essa mistura, mas fui incentivada por leitura do texto “A cerâmica pré-colonial na Bahia” (ETCHEVARNE in: INSTITUTO MAUÁ, 1994, p. 31), onde ele menciona o uso de conchas trituradas ou mesmo areia como antiplástico entre outros materiais de origem biológica. Constatei que essa mistura se mostrou muito boa para a modelagem.

As observações do modelo foram se aguçando durante o processo. O diálogo entre exterior e interior foi visto e revisto com atenção em seus detalhes. Externamente são cinco fileiras de pontinhos brancos, semelhantes a pontos de cerâmica vitrificada com vidrado opaco branco brilhante, entremeados por cinco faixas delineadas por furinhos, com mini estruturas horizontais, assemelhando-se a um zíper, que correspondem internamente a cinco raios onde se aloja o corpo mole do *lytechinus variegatus*, uma espécie de *equinodermos*, conhecido como ouriço-do-mar ou pinaúna. Como os pontinhos brancos de seu exterior são muito evidentes, considerei-os elemento identificador e trouxe-os para seu centro vazado, fazendo alusão a sua essência, seu coração.

Figura 61.

**Ouro ouriço**, modelagem em argila, 7 x 10,5 cm diâmetro, 2021.



Depois dessa primeira configuração e de seu desmanchar em boa quantidade de água, busquei adaptar a forma do ouriço à nova situação. Um outro processo construtivo foi necessário e uma espécie de moldagem gerou outra obra efêmera – **Ouro ouriço em espelho**, Figura 62 e 63. Com a parte da argila que não se deixou desmanchar muito, fiz uma base circular sobre um papel com areia. A porção bem amolecida foi moldada numa fôrma semiesférica, o que entendi como exercício de memória, pois fôrmas são registros de formas, guardam modelos. A curvatura do ouriço não é exatamente assim, mas foi a solução técnica para a adaptação ao material molhado demais. Seguindo o pensamento do Prof. Safatle, ficou clara a ideia de que o tempo não é mestre apenas na modelagem, com a desidratação da argila sinalizando os momentos de interferência na forma, mas é o mestre nos processos de memória operando adaptações ao presente através de percepções aproximadas ou transformadas. Procurei manter o perfilado do quebrado e ainda precisei acrescentar um pouco de fragmentos de cascalho em seções ainda muito úmidas, realçando sua origem marinha.

Figura 62.  
Soluções técnicas e estéticas  
para refazer o ouriço



Figura 63.  
**Ouro ouriço em espelho**, modelagem / moldagem  
em argila, 7,5 x 10,5 cm diâmetro



Após o ajuste da umidade da argila pela terceira vez, ao desmanchar em mais água o **Ouro ouriço em espelho**, foi necessário pensar uma técnica diferente para trabalhar com a argila em ponto de barbotina não uniforme, já com os acréscimos de areia e cascalho fino que fui fazendo ao longo do processo. Então busquei uma base firme e apropriada para instalar o novo ouriço. Escolhi, em meio às possibilidades do ateliê, uma pequena placa arenosa trazida das imediações da Praia de Guarajuba. E fui depositando, pacientemente, camadas da argila mais amolecida intercalada com pedaços mais resistentes e mais areia. O ouriço se integrou perfeitamente à placa, formando um todo de composição matéria heterogênea, metamórfica. Essa terceira versão do ouriço foi nomeada **Ouro ouriço ambiente metamórfico**, Figuras 64 e 65.

Figura 64.

Soluções técnicas e estéticas para refazer o ouriço



Figura 65.

**Ouro ouriço ambiente metamórfico**, 6 x 18 x 10 cm



Segundo o geólogo Giardullo Paschoal, que se dedica ao estudo e beneficiamento de matérias primas cerâmicas, as argilas originam-se da decomposição de rochas ígneas ou metamórficas. As rochas ígneas são de origem vulcânica e são homogêneas; as metamórficas, ao contrário, têm composição heterogênea e podem formar minerais

argilosos diferentes e impuros, que vêm a se misturar também a material orgânico, devido às intempéries (GABBAI, 1987, p. 64). As analogias feitas para chegar ao conceito de **Ouro ouriço ambiente metamórfico** basearam-se, inicialmente, na observação da placa arenosa, algo semelhante talvez a arenito, que mostra fragmentos de rochas diversas, de conchas, grãos grossos de areia, filamentos etc., compactados possivelmente pelo calor solar, Figura 66.

Figura 66.

Placa compactada de areia, cascalho, fragmentos de conchas, filamentos orgânicos etc.



Depois, atentei para a argila de Alagoinhas com que estava trabalhando, uma argila secundária, impura, muito plástica, acrescida de areia de Itaparica. Além disso o processo construtivo dessa terceira obra efêmera se deu por agregação de camadas de materiais diferentes.

**ouroouriço**

ouro ouriço, cara a cara,  
do meu jeito, ajeito seu corpo mole embriagado.

Encaro e sonho sua figura delgada, delicada.

Sua casa corpo machucado, rasgado,  
pontagudo, desnivelado - lindo perfilado!

Aguardo, observo, dialogo, traço a construção.

Reforço e tempero com o cascalho de sua praia.

Apoio em substrato de natureza semelhante -  
solo fértil, complexo, rico.

Parte por parte, camada sobre camada,  
pacientemente, olho no olho.

Aguardo, observo, retoco cuidadosamente, confio,  
reconheço

- ouro ouriço ambiente metamórfico.

E assim, experimentando a massa em diferentes graus de umidade, ajustando o espelhar-se no espalhar-se e *vice-versa*, o processo seguiu com observação e reflexão individual e coletiva em busca de soluções estéticas e técnicas que fizessem sentido.

## 3.3 flamejante

corpo em movimento

Então nos reunimos, três ceramistas urbanas egressas de cursos de graduação em Artes e atuantes em seus ateliês e eu, para prosseguirmos com o Ciclo II de ações artístico-reflexivas, em plena pandemia, estando uma de nós, Lucia Lombardi<sup>IV</sup>, na cidade do Rio de Janeiro, Sílvia Lopes<sup>V</sup> em Lençóis - BA, Marlice Almeida<sup>VI</sup> e eu em Salvador. Assim refiz o caminho processual percorrido no Ciclo I avançando em minha investigação poética. Definimos observar mais uma vez a argila, a água que lhe confere plasticidade e vida, o tempo do material e o tempo no processo, além da ideia e do pensamento visual tomando forma matéria. Do mesmo modo, ao fazermos os registros de imagem dos processos pessoais das formas sendo modeladas, finalizadas em repouso ou sendo em seguida imersas por duas vezes em bastante água, simbolizando ondas de ameaça a todos ainda pela COVID – 19, enfrentamos os desafios do refazer uma/a forma em espelho com massa mais amolecida ou muito mais amolecida, para a produção de uma segunda e terceira configurações.

Foram retomados nos encontros remotos os contextos que uniformizavam o grupo e os que nos distinguiam, nós participantes. De certo todas, há anos, fizemos a opção profissional pelo barro generoso. Nesse momento percebido como período de constantes desafios, aos quais se respondeu com resiliência e atualizações, as questões que envolvem o movimento interior-exterior, mostraram-se pertinentes e urgentes de novo. Com isso cada uma chegou a uma primeira ideia, em acordo com seus interesses e percurso de produção.

Lúcia Lombardi manifestou-se motivada a investigar o fluxo das ações dando atenção ao processo de preparar a argila. Disse encantar-se com a forma que o movimento das mãos provoca no barro usando-se a técnica 'da concha' e, ao realizá-lo como ação

artístico-reflexiva no exercício proposto, descreveu-o assim: “há um ritmo, uma dança, o barro gira movendo-se de uma mão para a outra e se dobra sobre si mesmo num movimento espiralizado, obtendo naturalmente uma forma”. Optou por preservar essa forma processual efêmera, recorrente em suas tarefas no ateliê como configuração em espelho. Faltava, no entanto, investigar seu interior, esvaziar a ‘Concha’ como se faz para ter peças ocas cerâmicas e assim ela o fez. Com o acréscimo de água, declarou-se angustiada, voltando sua atenção a matéria em si, para “sentir sua textura, sua natureza”. Então experienciou o fazer-desmanchar-refazer conforme a proposta da atividade e declarou que vendo “a água descer fluida sobre o barro duro, pensou que ela pode novamente trazê-lo a uma consistência plástica porque dele fará parte”.

Sílvia Lopes optou por ter como referência os ouriços do mar, assim como eu vinha fazendo, mas por outro motivo, pela beleza de sua casacorpo. E rolando a argila inicial em uma forma de gesso côncava, declarou associar essa ‘dança’ limitada a um ambiente interno à sensação de contido dentro de um espaço, assim como se ficou no início da pandemia - confinados em casa. Contudo, os movimentos espontâneos de suas mãos conduziram a forma, já fora da forma, a desenvolver um bico, distanciando sua aparência da do corpo marinho. Insistiu em fazer sulcos e texturas da pinaúna, mas percebeu que estava diante de um corpo novo fechado, que ansiava por uma saída, chegando assim com cortes e escavações à conformação a que chamou de “Desabrochar”. As novas configurações que vieram com o acréscimo de bastante água fizeram-lhe refletir sobre “Impermanência” e “Impermanência em novo desabrochar”, “peças de menor consistência ao tato, hiper hidratadas e de aspecto pegajoso”, situadas em meio a colaboração entre maciez e resistência, água e terra.

Marlice Almeida aproximou-se também da necessidade de movimento com a massa argilosa em mãos, fazendo primeiro uma esfera fechada, depois ocada e espichada em uma direção – “uma nova forma a se expandir a partir do vazio interno”, chegando a “Contenção-expansão”. Buscou outras soluções técnicas após o desmanchar da forma, secando-a numa forma de gesso côncava e compartilhou assim em seu texto: “com a

força dos dedos tentei fazer algo que despertasse a emoção em sua natureza de matéria quase líquida. Resolvi criar texturas e na procura pela totalidade apareceu um coral em formato arredondado”. O coral então se desfez com o segundo acréscimo de água, passou pela adição de um tanto de argila em pó e sementes de Falso Pau Brasil. Embora a queima cerâmica não fizesse parte das ações propostas, a ceramista previu novas texturas a partir dos rastros que as sementes deixariam na peça cerâmica ao ser queimada posteriormente.

Quanto a mim, prossegui pesquisando o esqueleto quebrado de ouriço do mar, recolhido na praia e acolhido com sua dor. Interessou-me imaginar e dar forma ao invertebrado que ali morou. Usei argila branca de Camaçari e acrescentei um pouco de vermiculita, mineral semelhante a mica para lhe dar brilho. Deixando-me guiar pelo devaneio cheguei a um corpo ondulante, **Flamejante**, que se altera levemente por movimentos internos e também externos, o das ondas rasas do mar. Daí, em farta quantidade de água a argila logo se dissolveu. Busquei refazer a forma com argila amolecida na fôrma semiesférica utilizada no Ciclo I, mas as tensões da secagem fizeram-no se partir em cinco pedaços, que foram colados com barbotina sem retirar excessos. Senti cheiro forte de cerâmica molhada como filtro de barro cheio. Seguindo o exercício, a solução dada por mim foi verter a argila dissolvida pela segunda vez sobre a base flamejante recortada em uma máscara côncava N95 da 3M, usada para proteção contra a Covid 19. A tirinha metálica da máscara – para apoio e ajuste no nariz – foi dobrada em cinco partes para demarcar seu centro pentagonal. Filtrar, recolher a argila e deixar o excesso de água passar foi processo lento, penoso e revelador. Depuração! E assim, os traços materiais e formais flamejantes foram se distinguindo aos poucos como substrato, fundamento, essência, na autoproteção subjetiva...

Assim, em meio a imagens em sequência na Figura 67, detectamos que as participantes desse Ciclo II caminharam, de alguma forma, em seus processos subjetivos, para algo que se insere ou se relaciona com o mar.

Figura 67.

Sequências horizontais de registros dos processos de:

1. L. Lombardi; 2. S. Lopes; 3. M. Almeida; 4. C. Fernandes.



Fotos dos integrantes do grupo compartilhadas em mídia digital.

Daí tomamos a instalação da artista tailandesa Linda Sormin, Figura 68, no Museu de Arte Decorativa da Noruega Ocidental, juntamente com seu ensaio, *“Are you land or water?”*, 2011, para observação e reflexão. E nos questionamos como cada uma se sentia, se terra/resistência ou água/fluidez. Ficaram suas questões como provocação e alerta:

[...] Você move-se facilmente com as correntes de mudança? Quebra em um milhão de cristais de voo? Rompe com alegria contra as rochas? Você cheira a sal, a transformação e perturbação? Ou você enraíza e aprofunda no tempo e no território? [...] (SORMIN, 2012, tradução nossa)

Figura 68.

Linda Sormin. *Are you land or water?* Instalação com elementos cerâmicos e madeira. West Norway Museum of Decorative Art, 2011.



Imagem disponível em: <https://cream.ac.uk/ceramics-research-centre-uk/essay-series/contemporary-essay-4-linda-sormin/>

Além disso, durante os compartilhamentos do **Espelho e espalho** Ciclo II, foi-se compilando grupos de palavras alusivas ao que foi aflorando, ocorrendo e para o que se atentou: terra, água, tempo, ideia, corpo, dança (processo); impermanência, expansão, desabrochar, flamejante, espiral, (movimento); esfera, centro, contido, contenção (ciclo); dissolução, angústia, corte, filtro, (pandemia); concha, pinaúna, coral (mar); estrutura, forma, textura, marcas, rastro (configuração). E sendo sempre possível se reciclar uma argila que não é exposta a temperaturas elevadas, cito a síntese a que chegou Lucia Lombardi, com a qual todas perceberam a pertinência: “diante das questões que nos atravessam ao longo da vida, ora tirando ora nos dando estrutura, mas sempre nos exigindo presença no processo, trazendo mudanças e deixando marcas, digo que a vida é processo, um ciclo em movimento espiral”.

Ainda no começo do Ciclo II, revendo meu movimento pessoal dos momentos de pesquisa assíncrona, acrescento que experimentei com os pequenos torrões as direções das cinco pontas da forma estelar do *equinodermos*, Figura 69. Embora estruturado

segundo as orientações dos furinhos do esqueleto acolhido, melhor percebidos a partir de seu interior, ele se mostrou pulsante, inteiro, ocupando também o centro vazado do esqueleto.

Figura 69.  
Estudo preliminar para a configuração do invertebrado.



Após sua primeira modelagem, a partir da agregação de cinco módulos de forma triangular com ondulações irregulares, **Flamejante**, Figura 70, foi completamente dissolvido em água. Sua reconstituição foi difícil, por sua natureza delicada – a argila utilizada foi menos plástica, menos aderente, não suportando a moldagem/secagem na forma semiesférica cerâmica. Seu corpo foi reconstituído pacientemente, mas as linhas que denunciaram o processo, na alegria de se ver flamejando de novo, ficaram gravadas para sempre – marcas de um desenho discreto como numa tatuagem, Figura 71. Em sua terceira elaboração ficou conservada a sua essência, Figura 72.

Figura 70.  
Flamejante



Figura 71.  
Flamejante tattoo



Figura 72.  
Flamejante em substrato



### Flamejante tattoo

Mergulho dilatado... Uau!!  
Quase vou... Mal respiro

Fervo, ardo nessa água viva!  
Apavoro, dissolvo, respiro cortado,  
exercito o fôlego, zumbido, respiro...

Bem no fundo encontro meu cento, me concentro.  
Perdida em meu cheiro de barro molhado,  
de filtro, de caco encharcado,  
contraio, racho, desligo, imprimo meu rastro.

Barro vivo, barro generoso, imaginante, consciente,  
me regenero – encontro abençoado!  
Carrego marcas do desenho discreto,  
flamejante tattoo..

Seguimos então, Victoria Machado<sup>VII</sup>, Bruna Gidi<sup>VIII</sup>, Alexandre Pimenta<sup>IX</sup> e eu para o Ciclo III fazendo reajustes para que pudéssemos ampliar as observações da mistura terra-água, examinando-a bem do início. Além disso, foi necessário observar a interação entre corpo do artista e material sendo trabalhado por ele, uma direção apontada pelo Ciclo II, no contexto de processo, corpo/dança; e a colaboração da cultura junto a natureza, a partir de questões pontuadas desde o Ciclo I.

Definimos que cada participante deveria separar um tanto de argila seca, em pó ou em pedaços para fazer uma configuração com esse material árido, observá-lo, investigar meios para organizar uma forma e lhe dar sentido. Foi um bom começo – Victoria Machado registrou que “no início, tudo era caco... amontoados, desagregados, pedaços de memória incomunicados”; Bruna Gidi relatou que “apesar do barro estar seco e rígido, o atrito entre seus pedaços fazia os grumos cederem facilmente, massageando a palma das mãos”; Alexandre Pimenta descreveu assim: “grãos pequeninos, pedregulhos, pedra. Toque suave, mas também pontiagudo. Deslizo a mão e faço uma espiral. Crio uma rota. Por ela entro e saio do abrigo que antes me sufocava”; por fim, observei que a imagem montada com um círculo de argila preta reciclada no fundo de uma balde e argila clara quebrada em pequenos grãos era um pensamento visual estruturado, vontade de relevo ondulante, porém um corpo sem alma, projeto do centro flamejante. Com isso instalou-se no grupo a expectativa diante da sede desse material. E o foco se voltou para a água, que já se sabia que flui, confere plasticidade à argila e, por outro lado, a pode dissolver.

Daí, optamos por ir derramando água, aos poucos, sobre a conformação feita e ir observando esse encontro imaginado: um diálogo delicado e discreto entre os dois, quase inaudível, um sussurro; as primeiras alterações visuais pela cor, o espalhamento da mancha de água; e depois, ao longo do tempo, a dissolução de partículas de terra, o surgimento de rachaduras e a reunião de fragmentos em grumos variados. Assim, para todos, a composição foi se alterando e o encontro benfazejo material foi apontando caminhos para transformação, conduzindo novas sensações e pensamentos.

Alimentamos o processo investigativo com referências artísticas, como: o curta-metragem “Aruanda”, 1960, dirigido por Linduarte Noronha, que exhibe o fazer poético da cerâmica matricial no sertão da Paraíba – atenção à cena em que a família encontra água, possibilidade de vida e instalação do Quilombo Talhado; também observamos outras obras do artista espanhol Evarist Navarro para a Exposição ‘La construcción de la memoria’, no Institut Valencià d’Art Modern – IVAM, em 2012. No catálogo dessa exposição, a diretora do espaço expositivo afirma que “a água é elemento criador [...] e energia asséptica para a arte” (CASABÁN in: IVAM 2012, p. 9, tradução nossa). Assim, o deslocamento de atenção da terra para a água foi de fundamental importância para o avanço das ações.

Depois de alguns acréscimos de água, cada participante do Ciclo III chegou a uma massa homogênea e modelável. Nesse momento, anotei: mais água para desmanchar nós e dissolver tensões com as pontas dos dedos, uma a uma, sem pressa, água na medida certa, aos poucos, até se perceber a maciez prazerosa que escuta e responde, acata preferências deslizantes e dá sugestões; Alexandre Pimenta registrou: “a argila cede e eu lhe dou forma. A água está dentro e sua marca está fora”; Bruna Gidi relatou: “nova adição de água em boa parte dos grumos até fundir. Em ponto de modelagem, um círculo foi moldado”; e Vick Machado concluiu: “a mão que modela, no barro se via, era um não pensar, não resistir, apenas sentir, seu corpo sabia”.

Com esses reconhecimentos e reflexões sobre corpo, corpo-sujeito, corpo em ação, corpo em diálogo com a terra, corpo plasmado, corpo-terra, passamos a buscar outras referências na área da arqueologia, envolvendo amostras cerâmicas encontradas em Juruti, Pará, e como ceramistas da região usam todos os sentidos, em associação, para analisar essas amostras quanto a peso, textura, impurezas, temperatura, simetrias e qualidade de traços, metalização de som, porosidade, cheiro etc. (PANACHUK, 2016, p. 36); também buscamos na antropologia a compreensão da dualidade corpo e mente - para Michael Lambek, corpo e mente são “incomensuráveis fundamentais” na experiência humana (LAMBEEK 2010, p. 115), não se podendo definir limites entre eles. Assim, entre leituras, reflexões e trocas, Vick Machado compartilhou em um dos últimos encontros: “meu corpo é a forma que minha mente encontrou para conhecer o mundo; minha mente é a forma que meu corpo encontrou para entender o mundo”.

E seguimos para investigar um pouco mais. No último acréscimo de água, imersão de uma modelagem, observei que a forma em argila resiste como ilha enquanto pode, mas rende-se, entrega-se, encontra-se. Reencanta-se na flexibilidade da união terra-água, movimento do todo na colaboração para a forma, para compreensão e animação da ideia. Alexandre Pimenta compartilhou que “o corpo se desfaz e me escapa aos dedos”. Bruna Gidi sintetizou com: “barro e água em processo” e Vick Machado deparou-se diante “daquele pedaço de mim que há muito se perdeu, assim como o barro n’água a se desmanchar [...] pouco a pouco encontrou enfim, nova forma para existir aqui, agregado, se tornou um só”.

No decorrer do Ciclo III, fomos percebendo crescer o desapego por formas modeladas e aumentar o interesse pelo desenrolar do processo, Figura 73, quando o roteiro das ações foi alterado para: configurar em seco; hidratar aos poucos; misturar terra e água até se obter uma massa pronta para se modelar; conformar; e finalmente dissolver a forma.

Figura 73.

Sequências horizontais de registros dos processos de:

1. V. Machado; 2. B. Gidi; 3. A. Pimenta; 4. C. Fernandes.



Fotos dos integrantes do grupo compartilhadas em mídia digital.

Nesse construir-dissolver-construir, fomos observando o processo do encontro e da mistura da argila com a água. E fomos deixando fluir pensamentos, sensações e percepções sobre as imagens das configurações que o material foi nos apresentando, com maior ou menor interferência nossa, também compartilhando esses registros provocadores de reflexões e conceitualizações e, posteriormente, compreendi o que diz Helena Elias, artista pesquisadora e professora da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, em seu texto sobre a dinâmica criativa em práticas de interação e participação:

Classificar e conceptualizar algo significa trazer ao nosso entendimento sobre o mundo, manifestações não verbalizáveis e que se vão oferecendo com significado, à medida que as vamos identificando e interpretando hipóteses de sentido. Quando consideramos um fenómeno concreto, agregamos vários conceitos, que se conectam e se justapõem através da leitura que fazemos da nossa prática artística, nomeadamente da *performatividade* do fazer material. (ELIAS, in FRÓIS & FORTUNA, 2021, p. 76)

Essas imagens do processo realizado por artistas no Ciclo III, vejo-as como manifestações não verbalizáveis de imediato, mas que foram se insinuando através de seus significados poéticos, fazendo-nos reconhecer possíveis sentidos e assim ampliamos o conhecimento do barro vivo, o material de nossas práticas escultóricas.

Em suma, percebi na vivência dessas ações artístico-reflexivas, em interação e articulação com os demais integrantes dos ciclos I, II e III, um paralelismo com o pensamento de mais um artista espanhol, em seu texto “O sentido em todos os sentidos”, falando-nos da arte “como oportunidade para cultivar a atenção, reorganizá-la em torno de dinâmicas corporais novas, cuidar de nossos sentidos e semeá-los”. Para ele “é um modo de nos recuperarmos da inquietação, do isolamento e da indiferença” (PANIAGUA, 2018, p 69). As ações **Espelho e espalho**: ações artístico reflexivas na pandemia (SOUZA, 2022) foram exercícios artísticos que nos ajudaram de fato a perceber e ir reorganizando o nosso momento pandêmico, percebendo a pesquisa em artes potencializada.

Em outubro de 2022, **Ouriço** e **Flamejante** estiveram lado a lado na 'Exposição Ações e Reações nos Processos Artísticos', na Galeria Cañizares, Figuras 74 e 75. Peças modeladas com argila de Alagoinhas, com acréscimo de chamote grosso, vitrificadas com esmalte mate, gerando uma superfície irregular, provocando um apelo tátil e visual. Em pesquisa técnica, detectei a ocorrência de um fenômeno compreendido como *crawling* que se deu durante a queima em forno elétrico a 960° C. Trata-se de uma descontinuidade da camada vítrea pela quebra e afastamento do vidrado em algumas áreas (WARSHAW, 1999, p. 248) e poderia ter sido submetido a requeima, mas foi percebido como espumas de beira mar, que fazem brilhar o ouriço e flamejar o *equinodermos*. Foi muito bem recebido seu aspecto final, porque esses objetos trazem, em sua trajetória processual imbricada ao seu conceito, o se desmanchar e se reconstruir na água, arder em fogo por ambiguidade, no ir e vir cíclico das ondas e das marés, ao rumor do vento, lavando o silêncio e a dor...

Figura 74.

**Ouro ouriço** – cerâmica vitrificada, 14 x 21 cm diâmetro, 2022.



Figura 75.

**Flamejante**, cerâmica vitrificada, 9 x 24 cm diâmetro, 2022.



Assim, a nave **Terra Mater** encerrou seus percursos, mas deslocando-me com ela, vislumbrei novas paisagens siderais conforme mudanças de luz e sombra nos trajetos cósmicos imaginários e percebi a presença recorrente de três estrelas que também pareciam se movimentar e iluminar caminhos.

---

<sup>I</sup> **Fabício Dias**, então graduando na EBA / UFBA, é sempre atento a processo criativo; é reflexivo e busca dar espaço a descobertas interiores. Com a pandemia, voltou para o convívio da família na cidade de Na. Sa. do Livramento - BA, onde passou a se dedicar a sua produção artística.

<sup>II</sup> **Aíssa de Castro**, egressa do Curso de Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - IHAC / UFBA, vem se dedicando a cerâmica artística atenta às manifestações no âmbito arte e vida. Retornou à família em Morro do Chapéu durante a pandemia.

<sup>III</sup> **Drika Dias**, egressa do Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica da EBA / UFBA, em meio às atividades remotas do Centro Educacional Carneiro Ribeiro - Escola Parque, onde leciona disciplinas das práticas artísticas, objetivou continuar o processo de se conhecer e se reconhecer deixando o processo de modelagem falar.

---

<sup>IV</sup> **Lúcia Lombardi** é gaúcha, egressa do Instituto de Artes da UFRGS, artista plástica e ceramista com estudos constantes na área da cerâmica, incluindo La Bisbal d'Empordà. Na Bahia, trabalhou com artesãos para o projeto do artesanato brasileiro do SEBRAE, como fez no Rio Grande do Sul. Hoje, no Rio de Janeiro, desenvolve trabalho escultórico e dá aulas em seu ateliê em Botafogo.

<sup>V</sup> **Sílvia Lopes** é ceramista egressa do Curso de Artes Plásticas da EBA / UFBA com muitos cursos nos ateliês de cerâmica de São Paulo; tem grande vivência com os materiais cerâmicos e tem intensa produção; também ministra oficinas hoje em seu ateliê em Lençóis - BA.

<sup>VI</sup> **Marlice Almeida** é ceramista egressa do Curso de Artes Plásticas da EBA / UFBA; tem pesquisa na área da cerâmica popular; é professora e coordenadora da Oficina de Cerâmica Experimental no Museu Palacete das Artes em Salvador; e fundadora do coletivo Movimento Artístico Cerâmico Contemporâneo na Bahia – MACCBA.

<sup>VII</sup> **Victoria Machado** é artista visual egressa da EBA / UFBA; busca transpor na cerâmica artística e na pintura suas investigações acerca dos aspectos emocionais e comportamentais nas relações humanas.

<sup>VIII</sup> **Bruna Gidi** é artista visual e ceramista egressa do Curso de Bacharelado Interdisciplinar em Artes - IHAC / UFBA; atualmente sua pesquisa investiga as intersecções entre escultura, instalação e performance voltadas para as potências de extensão do corpo através do barro e da cerâmica.

<sup>IX</sup> **Alexandre Pimenta** é natural de Feira de Santana – BA, mas vive, estuda e trabalha em Salvador. Bacharelado na EBA / UFBA, com olhares sobre cidades, corpos e ficções.



Figura 76.  
Nave **Ultra Solis**, 2002 – 2022,  
cerâmica vitrificada e vidro fundido,  
34 cm Ø.

## 4 Ultra Solis

luz e calor, sinterização, revelação

A estrela anã branca amarelada localizada a 150 milhões de quilômetros de nós, em torno da qual orbitamos, é responsável pela vida na Terra como a conhecemos. Anã, em relação a outras tantas estrelas muitíssimo maiores do Universo, mas, na verdade, o Sol é o astro gigante de nosso Sistema Solar. Dependemos de sua luz e seu calor. Ele aquece a água dos mares; mantém a atmosfera em movimento; provoca a fotossíntese das plantas, que alimenta homens e animais e que resulta na produção de oxigênio para respirarmos. Ultra! Ultra poder! **Ultra Solis!** Foi a bordo dessa nave, Figura 76, que se deslocava como um heliodisco voador na pesquisa que passei a investigar a fase da secagem, da sinterização de argilas e massas e fusão de vidrados para a revelação do aspecto final das peças. Isso por ser o calor condicionante para a mudança radical de um corpo argiloso em corpo cerâmico e para se obter todas as demais transformações físico-químicas do procedimento cerâmico.

**Ultra Solis** então, astronave que pode nos fazer retroceder a tempos remotos por seu conceito copernicano, exhibe a representação do Sol no seu centro, com planetinhas orbitando ao seu redor, por trajetórias circulares, Figura 77. O Sol foi produzido em vidro fundido, texturado, para aproximar-se do que percebemos como manchas em sua superfície, como foram observadas por Galileu Galilei, que as mapeou no século XVI e mais recentemente como se vê em imagens captadas por telescópios e sondas espaciais. Ele foi feito de pequenos pedaços de vidro de garrafa, amalgamados em queima a 780° C, formando um círculo que pode refletir luz, Figuras 78 e 79. Acompanhando o círculo de vidro, a pintura em seu entorno feita com corantes cerâmicos demarca aparências de seis raios solares nas cores do espectro visível, como os percebo adentrando a sala de minha casa após refração nas quinas das folhas de vidro que contornam a varanda, Figura 80.

Figura 77.  
Nave **Ultra Solis**.



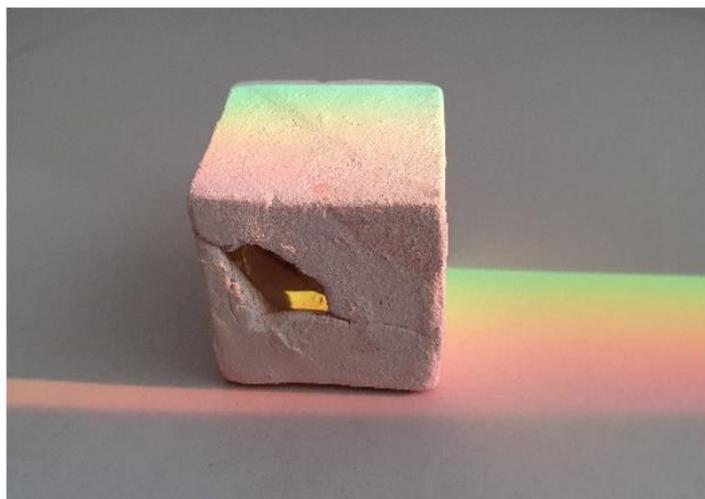
Figura 78.  
Detalhe do centro da nave.



Figura 79.  
Pedaços de vidro de garrafa arrumados para ser fundidos.



Figura 80.  
Registro do raio de sol disperso em cores incidindo sobre um cubo cerâmico branco.



O Sol também tem o poder de manter o sistema solar em interação gravitacional, renovando-se incessantemente por sua produção de energia, iluminando os planetas e satélites de todo o sistema em movimento, provocando nossa percepção de fases de luas e eclipses, um show de formas e cores, sempre estimuladoras de produções poéticas. O calor do Sol não é gerado a partir de fogo, como o conhecemos – “o processo de combustão, vale dizer, é raríssimo fora da Terra, já que os demais planetas não têm atmosferas com oxigênio abundante”. No Sol, é a partir de átomos de hidrogênio e de hélio, em fusão nuclear exotérmica, ou seja, com emissão de

energia que o Sol atinge mais de 5.000° C e seu calor e luz chegam até nós (VAIANO, 2021). Já na Terra, o fogo acontece em decorrência da reação química de oxidação entre um hidrocarboneto e oxigênio com desprendimento de luz e calor. Contudo o ‘fogo’ do céu visível no Sol, na Lua, nas descargas de luz dos raios inspirou o homem a buscar o fogo e, detê-lo, sempre representou sabedoria e poder: em tochas para clarear a noite; para cozinhar os alimentos; como conforto amenizando o frio; como arma e, enfim, fogo para cozinhar tijolos e vasilhas além de iluminar e tornar duradouras as figuras de deuses mitológicos.

O filósofo e fenomenólogo francês, em seu livro *A Psicanálise do Fogo*, não nos traz informações científicas, mas faz uma análise das convicções subjetivas relacionadas ao conhecimento dos fenômenos do fogo e nos diz que:

...“o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 2008, p. 25).

Assim a transformação dos materiais cerâmicos em altas temperaturas indicia uma verdadeira renovação como a criação artística, enquanto experiência original, e, complementando o pensamento, segundo o filósofo catalão da educação, fica o sujeito da experiência numa atitude de abertura essencial para o desconhecido, num espaço de interrupção, como chamei de **silênciotensão** nas rotas iniciais da pesquisa, formando-se e transformando-se, ampliando-se no saber particular, subjetivo, contingente (BONDÍA, 2022), por onde as naves imaginárias vieram me conduzindo.

## 4.1 luminárasgar

esgarçamentos

### **luminárasgar**

Lança de luz rasgando a janela,  
rompendo a noite e adiando o sonho...

Decidida, direta, inconsequente,  
adentra espaços íntimos, lumina anseios e  
expectativas.

Desperta, domina, se instala,  
projeta contornos internos e externos,  
provoca avaliações e reconhecimentos.  
Impele o movimento.

É dia, é luz!  
Lanterna recorrente a revelar veios e  
trespassar profundidades,  
não abate o grito da sombra,  
exacerba o diálogo com ela...

Foi mais uma vez durante uma atividade de extensão, “Naturezas solares”, promovida pelo Núcleo de Instauração em Cerâmica Artística – NICA da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na primavera de 2020, quando nos achávamos reclusos em casa, atônitos pela pandemia, que se prosseguiu com a tentativa de amenizar o processo de estagnação: modelar, dar ao bloco de argila uma nova forma, experimentar, acrescentar areia da praia recolhida num dia de sol... A ação motivadora para o processo criativo foi registrar a incidência da luz solar que entrava pela janela sobre objetos na casa. O sol que entrava em minha varanda e em meu quarto iluminou pequenos cubos cerâmicos esgarçados, penetrando-os, clareando-lhes o interior, pondo-os em contraste com seus sombreamentos e superfícies não iluminadas, Figuras 81, 82 e 83.

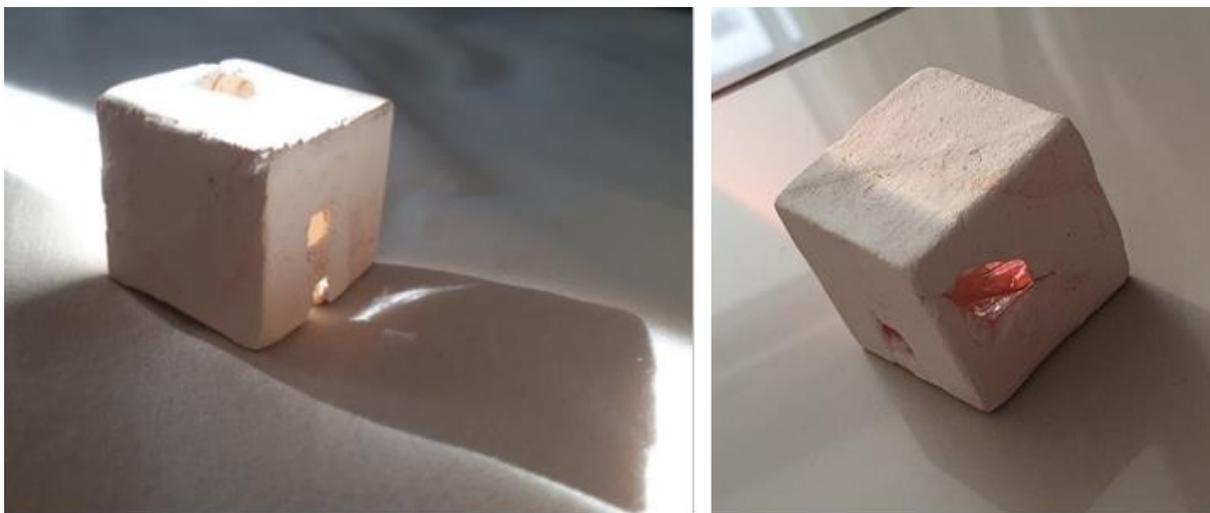
Figura 81.

Registro do raio de sol que adentrou o quarto pela janela, ao amanhecer do dia.



Figuras 82 e 83.

Registros de cubos interceptando raios solares, provocando áreas iluminadas, internas e externas, seus reflexos e sombreamentos.



Então os esgarçamentos foram surgindo em meu percurso por eu apreciar as bordas de papéis rasgados, em suas irregularidades e caminhos incertos. E observava os limites fora de alinhamento de placas de argila assim como de extremidades de modelagem ainda sem finalização, sem definição. Eram mais atraentes ao olhar do que certos cortes retilíneos, que nada tinham a revelar. Daí, quando havia necessidade de vaziar uma peça, passei a perfurar e esgarçar, deixando a espessura à mostra, buscando investigar o corpo argiloso – se era uniforme, ou uma mistura de minerais diferentes, em granulometrias variadas, deixando que a passagem do fora para o dentro participasse da composição visual da peça. A partir da apreciação atenta e registro desses cenários na presença de raios solares distintos, como motivação para a produção cerâmica na referida atividade de extensão, percebendo o interno de cubos sendo iluminados, funcionando como lanternas a revelar veios e trespassar profundidades, vi a necessidade de pesquisar a composição dos materiais que estruturam os objetos, lhe permitem a forma, o peso e seus aspectos visuais-táteis através das cores, brilhos e texturas, além dos processos de queima que os condicionam.

Na oportunidade da atividade em que estive inserida, modeliei a pequena obra **Luminá**, com argila clara, impregnada de areia grossa e cascalho de praia em suas faces externas, Figura 84, que colori com corantes cerâmicos em tons de violeta, amora, vermelho, amarelo e verde. Toda essa superfície externa recebeu uma leve camada de vidro transparente incolor. A monoqueima<sup>1</sup> em forno elétrico a 1000° C trouxe o resultado como visto na Figura 85, tendo sido assim a obra integrada a Exposição Docentes em Pauta 2022, na Galeria Cañizares, com uma haste inox lhe atravessando o vazio interior. A primeira haste experimentada, em fibra ótica, quando a peça ainda estava crua, sinalizou a necessidade de iluminação e, a em inox, usada posteriormente, revelou a necessidade de ir além na pesquisa, como indicavam os tópicos **Iluminar** e **Aguçar** do livro **Imagens recolhidas, imagens inventadas**, relacionados a introversão. **Luminá** ainda foi exposta a um raio em dispersão, tendo seu colorido exacerbado.

Figura 84.

**Luminá**, desidratado, antes da queima, atravessado por uma haste de fibra ótica.



Figura 85.

**Luminá**, argila clara, areia, engobes e corantes em baixo vidrado no corpo cerâmico.

Corpo cerâmico 13 x 13 x 10 cm e haste inox 79 cm. (**Luminá** interceptando um raio em dispersão.)



E assim, voltei a Gaston Bachelard, no contexto do devaneio e introversão e, mais, na busca pelo saber relacionado à iluminação/finalização das peças, ou seja, à sinterização pelo calor, inerente ao procedimento cerâmico. Ele nos diz que o calor pode nos levar a “essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas... Lá aonde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua...é lá que o calor se difunde e se nivela, lá que ele se esbate como o contorno de um sonho” (BACHELARD, 2008, p. 61). Então fez-se necessário observar todo o processo de eliminação da água, desde o início: ver a argila desidratando, encolhendo, mudando de cor durante a secagem em temperatura ambiente, ficando mais leve. Depois acompanhar as queimas até os variados limites que elas me impunham, que o fogo, o calor e a luminosidade me permitiam e aceitar o espaço de interrupção, pois não podemos enxergar a inversão do quartzo, entre 400 e 600° C, por exemplo, nem a oxidação da matéria orgânica existente, a 900° C, tampouco a cristalização da massa de argila a 980° C, e nem como essas alterações vão repercutindo no aspecto final das peças. Para a apreensão da

inteireza da experiência, exercitei o estado de devaneio durante todo o processo artístico: nos momentos preliminares enquanto estudava as composições dos materiais, preparava-os e perseguia a forma com verdade poética; posteriormente, durante a entrega referente à exposição das argilas a altas temperaturas, para assim conduzir o processo da melhor maneira possível, nutrindo a “disponibilidade fundamental”, parafraseando Bondía, para a leitura poética dos resultados finais. Os esgarçamentos, portanto, foram se dando nos corpos cerâmicos e nas percepções introvertidas, e também se espelhando e espalhando nas extroversões objetivas, contribuindo para a compreensão da noção de inteireza.

## 4.2 fótons

cores em adição

Com a intenção de investigar tecnicamente as relações interno-externo de obras modeladas, atenta ao fora-intermeio-dentro que os esgarçamentos me sinalizavam, passei a desenvolver um outro segmento de pesquisa com vidrados mistos – óxidos metálicos colorantes em variações de porcentagem e mistura, acrescidos a vidrados industriais alcalino e plúmbico. Esses vidrados foram aplicados sobre corpos de teste que tomaram a forma de pequenas naves, os **fótons**, alguns de 8 x 7 x 2,7 cm e outros de 8 x 7 x 2 cm. Figuras 86 e 87, bases cerâmicas produzidas com argilas e massas coloridas diferentes, Figura 88, que depois de biscuitadas<sup>II</sup>, foram queimadas em fornos elétricos e a gás, em temperaturas variadas, para a fusão dos vidrados. Essa rota técnica foi denominada de **Cores em adição**.

Figura 86.

Corpos de teste – mini naves **fótons**, em posição de decolagem, 8 x 7 x 2,7 cm cada.



Figura 87.

Corpos de teste – mini naves **fótons**, em posição de aterrissagem 8 x 7 x 2 cm cada.



Figura 88.

**Fótons** em massas diversas.



Essa rota objetivou observar insinuações de similaridade em meio às diversidades dos resultados, já que o aspecto final de um corpo cerâmico é o somatório de materiais utilizados, de escolhas processuais feitas, e, conseqüentemente, das reações físico-químicas envolvendo toda sua extensão, sua espessura. Em movimento ascendente ou descendente, decolando ou aterrissando em paisagens poéticas, os setenta **fótons** produzidos vieram a apontar para variações e tendências de aspectos e colorações dos materiais numa pesquisa qualitativa.

A nomenclatura **fótons**, dentro da dualidade onda-partícula, se reporta a excitações elementares que transmitem radiação eletromagnética em todas as suas frequências de onda, ou ainda a "partículas que compõem a luz e podem ser definidas como pequenos "pacotes" que transportam a energia contida nas radiações eletromagnéticas" (JÚNIOR, [s.d.]). Na pesquisa as pequenas naves passaram a exibir brilhos coloridos, de suas superfícies visíveis, e iluminar simbolicamente composições matéricas de massas, areias e agentes colorantes, revelando-as através de uma análise por Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (EDX), elaborada no Laboratório de Catálise e Materiais do Instituto de Química da UFBA.

A referência para esse estudo teve como base o livro *La Paleta del Ceramista* (CONSTANT; OGDEN, 2006), Figura 89, que traz orientações para uma prática em que se pode desenvolver uma vasta paleta de cores com vidrados industriais básicos, transparentes e incolores, através da adição de óxidos minerais aos mesmos. Trabalha-se com um óxido principal puro, em porcentagens diferentes e também em mistura com outros óxidos usados como secundários. O óxido principal escolhido foi o cobalto, pelas questões motivacionais da pesquisa e os secundários foram: cobre, ferro, manganês e cromo. Os vidrados industriais utilizados foram fornecidos pela WR Cerâmica: vidrado transparente incolor alcalino para baixa temperatura EC 0081 – que possivelmente contém sódio, cálcio e/ou potássio como fundentes e vidrado transparente incolor plúmbico para baixa temperatura EC 0014 – que deve conter chumbo como fundente único ou parcial. De forma sintética e simplificada, os vidrados são compostos por **sílica + alumina + fundente**. O fundente é responsável pela fusão dos dois componentes anteriores numa temperatura possível de se operacionalizar, pois, a sílica funde a 1700° C e, a alumina, a 2030° C. Com o uso de fundentes como chumbo, bário, boro/ bórax, sódio, potássio, entre outros, o vidrado passa a fundir em temperatura bem mais baixa, a partir de 960° C.

Figura 89.

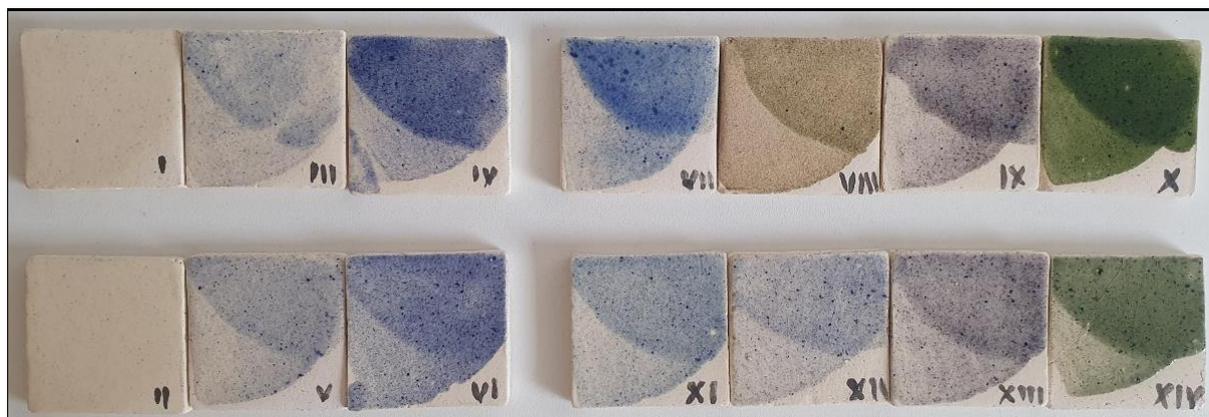
Orientações para o uso do óxido de cobalto associado aos óxidos de cobre, ferro, manganês e cromo



(CONSTANT; OGDEN, 2006, p. 24)

O cobalto é um metal que produz um pigmento muito estável e potente, mesmo ao se acrescentar ao vidrado menos que 1,5% dele, o que é bem pouco. Ele produz tons de azul tanto em atmosfera oxidante como redutora, ou seja, com muito oxigênio dentro do forno ou com a diminuição/eliminação do oxigênio em queimas redutoras. Na pesquisa feita, conforme orientação do referido guia prático de esmaltes cerâmicos, usei concentrações de 0,25% e 1% desse óxido tomado como óxido principal, sendo que a 1% somente puro, sem acréscimo dos óxidos secundários; a 0,25%, também sozinho ou em todas as misturas com os secundários e os referidos vidrados. Foram assim utilizados os outros óxidos, tomados como secundários, sempre em misturas com o cobalto: óxido de cobre a 0,75% e 1%; óxido de ferro a 1,5% e 6%; óxido de cromo a 0,25% e 0,5% e dióxido de manganês a 0,5% e 1%, para gerar várias tonalidades, Tabela 1. As concentrações menores dos óxidos secundários foram usadas nas misturas com o vidrado plúmbico e, as concentrações maiores, com o vidrado alcalino porque cada óxido tem uma força colorante e ponto de fusão distintos e reagem de forma diferente junto a fundentes alcalinos e/ou ao chumbo.

Tabela 1.

Preparação dos vidrados segundo orientação do livro *La Paleta del Ceramista*.

## PREPARAÇÃO dos VIDRADOS e seus TESTES DE REFERÊNCIA

Óxido Principal		Óxido Secundário		Vidrado Alcalino EC0081	Vidrado Plúmbico EC0014	Código
%	Gramas	%	Gramas	Gramas	Gramas	
Co 0,25	0,1			40		III
Co 1,0	0,1			10		IV
Co 0,25	0,1	Cu 1,0	0,4	40		VII
Co 0,25	0,1	Fe 6,0	2,4	40		VIII
Co 0,25	0,1	Mn 1,0	0,4	40		IX
Co 0,25	0,1	Cr 0,5	0,2	40		X
Co 0,25	0,1				40	V
Co 1,0	0,1				10	VI
Co 0,25	0,1	Cu 0,75	0,3		40	XI
Co 0,25	0,1	Fe 1,5	0,6		40	XII
Co 0,25	0,1	Mn 0,5	0,2		40	XIII
Co 0,25	0,1	Cr 0,25	0,1		40	XIV
Co = Cobalto		Cu = Cobre		Fe = Ferro	Mn = Manganês	Cr = Cromo

Então, o objetivo foi observar como os doze vidrados preparados, segundo a Tabela 1, geraram aspectos e tonalidades de cor diferentes de acordo com as superfícies sobre as quais foram aplicados e atmosfera e temperatura a que se submeteram durante a fusão desses vidrados. Percebi nos testes preliminares, os testes de referência, feitos sobre pequenas placas quadradinhas de massa branca, a mais neutra disponível, uma ligeira diferença na intensidade de brilho entre as amostras dispostas em duas fileiras; a fileira superior exhibe os resultados dos vidrados alcalinos – III, IV, VII, VIII, IX, X, e, a inferior, dos vidrados plúmbicos – V, VI, XI, XII, XIII, XIV. Essa observação é verdadeira inclusive para os testes transparentes incolores I e II, dos vidrados puros. Então, os vidrados plúmbicos brilham mais e suas cores são intensas. Esses testes ratificam que as concentrações dos óxidos minerais colorantes podem e, em alguns casos, devem ser menores junto ao fundente chumbo.

Os componentes foram pesados em uma balança digital com precisão de 0,01 grama, Figura 90, para se conseguir pesar um décimo de grama de óxido de cobalto – menor medida feita, a ser misturado a quarenta gramas de vidro em pó; essas quantidades do óxido de cobalto e dos vidrados foi a medida mantida para todas as amostras, em que se precisava ter o cobalto a 0,25% exceto para os testes IV e VI, em que o óxido foi agregado a dez gramas de vidro, conseqüentemente aumentando-se a concentração do óxido de cobalto para 1%. Os outros óxidos colorantes seguiram medidas variadas.

Figura 90.  
Pesagem de óxido de cobalto em balança de precisão digital.



Por sua vez, os **fótons**, enquanto corpos de teste para esses vidrados, foram moldados em cinco massas cerâmicas diferentes: massa branca; massa branca tingida com corante azul; massa creme; massa terracota e massa preta. Pode-se ver na Tabela 2 que as massas terracota, creme e preta contêm mais que 10% de óxido de ferro em suas composições e a massa preta contém mais de 15% de manganês e isso veio a contribuir para os resultados.

Tabela 2.

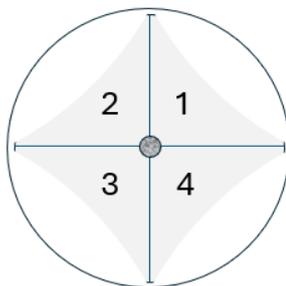
Composição química inorgânica de insumos cerâmicos.

<b>Laboratório de Catálise e Materiais - Instituto de Química/UFBA</b>												
Composição química inorgânica de insumos cerâmicos determinada pela técnica de Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energia (EDX). As concentrações estão expressas na forma dos óxidos mais comuns.												
Nº Atômico do Elemento (Z)	13	14	19	20	12	22	24	25	26	17	21	38
	Alumina	Sílica	Ox. Potássio	Ox. Cálcio	Óxido Magnésio	DiOx. Titânio	Ox. Cromo	Ox. Manganês	Ox. Ferro III	Cloro	Ox. Escândio	Ox. Estrôncio
Pigmento / Corante	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub> (%)	SiO <sub>2</sub> (%)	K <sub>2</sub> O (%)	CaO (%)	MgO (%)	TiO <sub>2</sub> (%)	Cr <sub>2</sub> O <sub>3</sub> (%)	MnO (%)	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> (%)	Cl (%)	Sc <sub>2</sub> O <sub>3</sub> (%)	SrO (%)
Massa cerâmica TERRACOTA	27,83	53,11	2,91		0,81	2,18		0,05	12,62			0,02
Massa cerâmica CREME	30,63	48,34	4,31	0,85	0,89	2,48		0,18	11,11			0,02
Massa cerâmica BRANCA	27,30	59,23	2,60	2,40	2,27	1,96		0,06	3,64			0,03
Massa cerâmica PRETA	26,17	39,63	3,34		0,87	1,58		16,42	11,20			0,04
Argila Alagoinhas	26,98	54,94	5,32		1,49	2,47	0,10		7,78			0,08
Vermiculita	12,36	37,42	4,22	2,77	15,59	2,31	1,01	0,22	22,76			0,04
Areia grossa Barra do Gil	1,26	11,49	0,56	76,58	1,12	0,49	0,20		1,20	1,51	2,93	1,83
Areia fina Barra do Gil lavada	2,62	41,51	0,92	47,51	1,12				1,60		2,59	0,91
Argila Escola de Belas Artes	30,20	30,45	0,20	0,61		1,70	0,05	0,08	33,81			0,03
Argila de Coqueiros	17,21	44,25	6,05	2,88	1,28	4,46		0,14	20,19			0,59
Argila de Camacari	26,93	61,13	2,29	0,98		3,08			4,35			0,07
Argila de Maragogipinho	32,31	54,57				3,25	0,24		8,90			0,03

Obs.: A massa azul foi a massa branca acrescida de 1% de corante azul cobalto.

Os vidrados foram aplicados com pincel macio, chato, formato leque, em pinceladas largas na face dorsal de todos os corpos de testes e, como esses setenta **fótons** viriam a formar uma instalação, segui uma estratégia visual para codificá-los na face ventral deles, seguindo as áreas mostradas no esquema da Figura 91:

Figura 91. Face ventral do **fóton** – área cinzenta.



- os vidrados alcalinos também foram aplicados nos quadrantes da direita (quadrante 1 para vidrados com cobalto apenas, quadrantes 1 e 4 para vidrados com misturas de óxidos);
- os vidrados plúmbicos também foram aplicados nos quadrantes da esquerda (quadrante 2 para vidrados com cobalto apenas, quadrantes 2 e 3 para vidrados com misturas de óxidos);
- no círculo escavado e texturado no centro dessa face ventral, foi depositado em pó um tanto de óxido, de cobalto para o caso dos vidrados com apenas cobalto, e, cobre, ou ferro, ou manganês ou cromo, no caso de óxidos secundários em suas misturas;
- os quadrantes sem vidrado confirmavam a massa cerâmica que os conformou;
- em exceção, dez **fótons** foram vitrificados apenas na face dorsal e no círculo pequeno central da face ventral – aqueles que passaram por queima a gás em alta temperatura, a 1200° C, e os que passaram por queima de raku<sup>III</sup>, a 980° C com redução de oxigênio no final e formaram dois grupos de cinco peças cada.

Dessa forma os vidrados foram aplicados, e sessenta peças foram queimadas a 1000° C em forno elétrico, Figura 92, e os resultados foram lidos como nos exemplares de **fótons** em massa azul, Figura 93:

- os da direita – o superior foi coberto com vidrado alcalino com óxido de cobalto em baixa concentração, vidrado IV, e, o inferior com vidrado alcalino acrescido de óxido de cobalto e de cromo, vidrado X .
- os da esquerda – o superior foi coberto com vidrado plúmbico com óxido de cobalto em baixa concentração, vidrado VI, e, o inferior com vidrado plúmbico acrescido de óxido de cobalto e de cromo, vidrado XIV.

Figura 92.  
Fótons para queima em forno elétrico.



Figura 93.  
Fótons em suas faces ventrais para leitura de códigos.

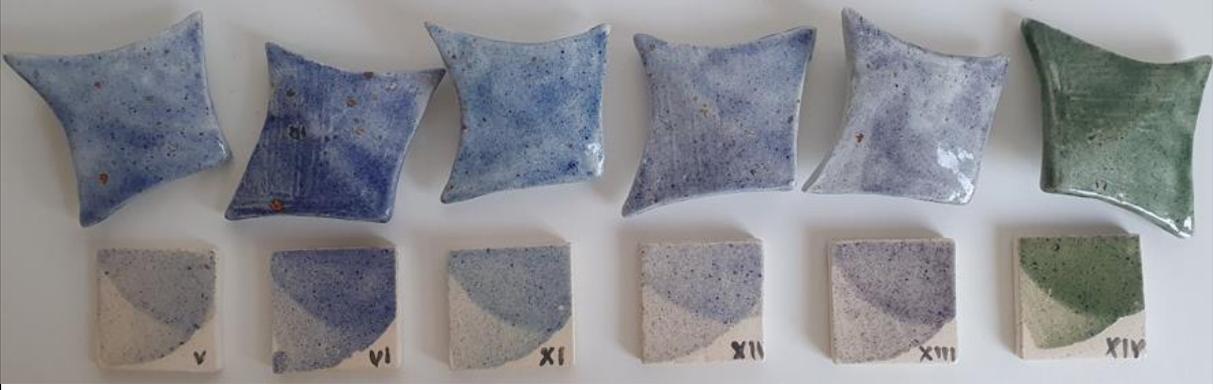


Então, diante de todos os **fótons** finalizados em cada uma de suas cinco variações de massa, organizei-os em seus grupos de doze unidades e observei que todos se mostraram brilhantes e transparentes, deixando-nos perceber a massa de que foram feitos. Os doze vidrados distintos em suas misturas, mas aplicados de forma repetida e sequencial em cada grupo, geraram, em sua grande maioria, tons de azul, verde e violeta em suas camadas vítreas lisas/acetinadas ao tato. Sobre os outros dez exemplares de **fótons**, os que passaram por queimas a gás, foram aplicados apenas cinco vidrados alcalinos e mostraram variações quanto a brilho e pigmentação, mas com alguma tendência às tonalidades reveladas nos outros grupos. Organizei os resultados em tabelas para que se possa observar os resultados com mais nitidez, na seguinte ordem: **fótons** em massa branca, Tabela 3; em massa azul, Tabela 4; em massa creme, Tabela 5; em massa terracota, Tabela 6; em massa preta, Tabela 7; **fótons** queimados em alta temperatura e na técnica de raku, Tabela 8, intercaladas por figuras e comentários.

Tabela 3.

<b>Fótons MASSA BRANCA com VIDRADO ALCALINO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+							+	
IV	+							+	
VII	+							+	
VIII				+				+	
IX			+					+	
X					+			+	
<b>Fótons MASSA BRANCA com VIDRADO PLÚMBICO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
V	+							+	
VI	+							+	
XI		+						+	
XII	+							+	
XIII			+					+	
XIV						+		+	

Tabela 4.

									
<b>Fótons MASSA AZUL com VIDRADO ALCALINO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+							+	
IV	+							+	
VII	+							+	
VIII				+				+	
IX			+					+	
X					+			+	
									
<b>Fótons MASSA AZUL com VIDRADO PLÚMBICO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
V	+							+	
VI	+							+	
XI		+						+	
XII	+							+	
XIII			+					+	
XIV						+		+	

Nessa rota, **Cores em adição**, reparei tendências de cores e tonalidades que alguns óxidos minerais colorantes podem manifestar, em determinadas porcentagens, sobre cinco massas específicas e submetidos a certos tipos de queima cerâmica. As cores foram identificadas segundo as nomenclaturas encontradas no *Manual Prático do Artista*, de Ray Smith. Comparando-se as produções exibidas na Figura 94 com as da Figura 95, o grupo de doze **fótons** modelados em massa branca apresentou resultados muito próximos aos obtidos sobre os doze produzidos em massa azul, pois as cores foram mantidas tanto nos seis das fileiras superiores – com vidrados alcalinos, como nos outros seis, das inferiores, com vidrados plúmbicos nos dois grupos. Contudo, nas áreas mais transparentes dos vidrados, onde o pó dos óxidos ficou mais disperso e, conseqüentemente, se percebe mais a cor da massa cerâmica por baixo deles, pressupõe-se no conjunto uma certa intensificação das tonalidades dos vidrados, especialmente dos azuis, e talvez haja; isso porque não se pode deixar de considerar que o cobalto foi definido como óxido principal e sabendo-se previamente que são muitos os fatores que se somam para a aparência da superfície de uma peça cerâmica. Podemos contabilizar nove **fótons** azuis em cada grupo de doze, variando entre as tonalidades de azul ultramar, azul índigo – sempre como resultado do vidrado plúmbico XI, e azul da Prússia, como assinalados nas Tabelas de número 3 a 8, vistas anteriormente. O vidrado VIII, alcalino com mistura de cobalto e ferro, gerou tonalidades de verde musgo e os vidrados X e XIV, respectivamente alcalino e plúmbico com cobalto e óxido de cromo, coloriram verdes – verde esmeralda para vidrado alcalino e verde cobalto para vidrado plúmbico nos dois grupos de **fótons**.

Figura 94. **Fótons** em massa branca.



Figura 95. **Fótons** em massa azul.



Tabela 5.

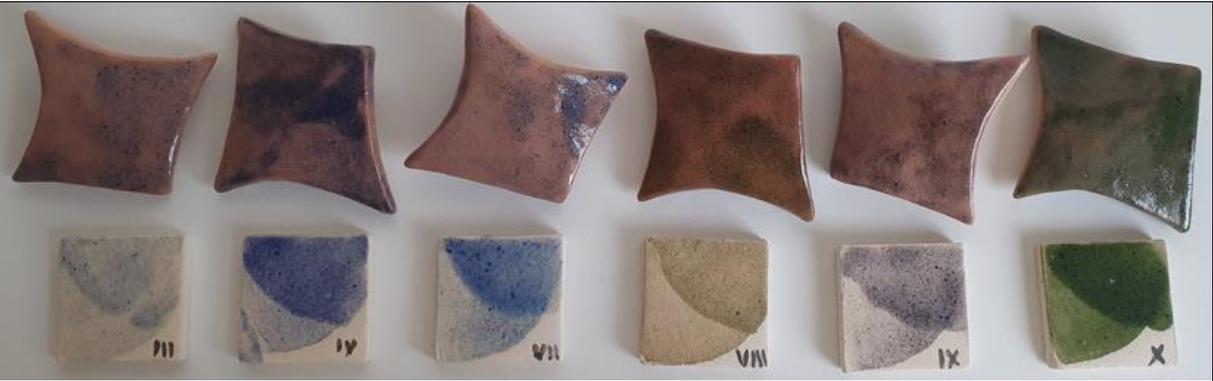
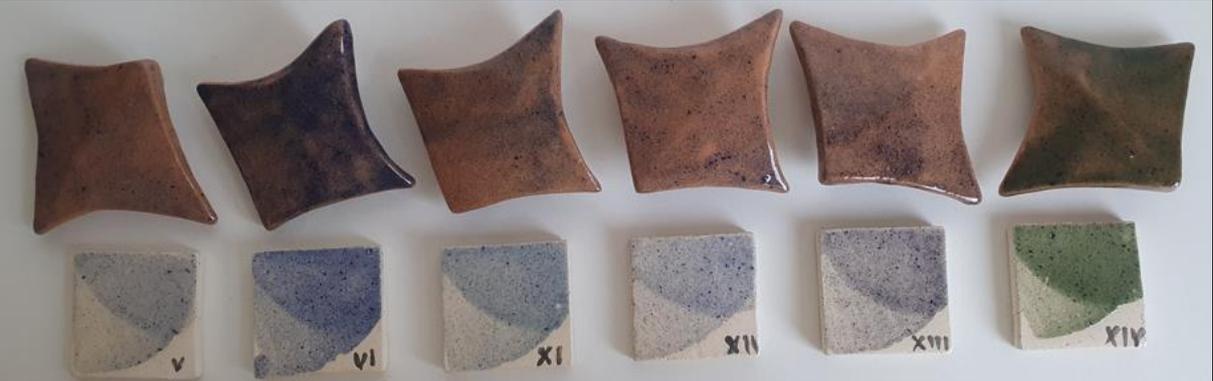
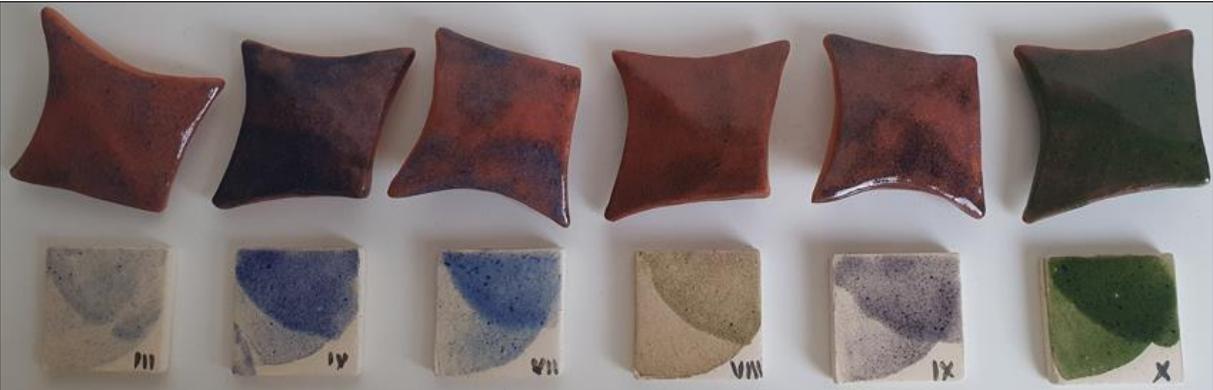
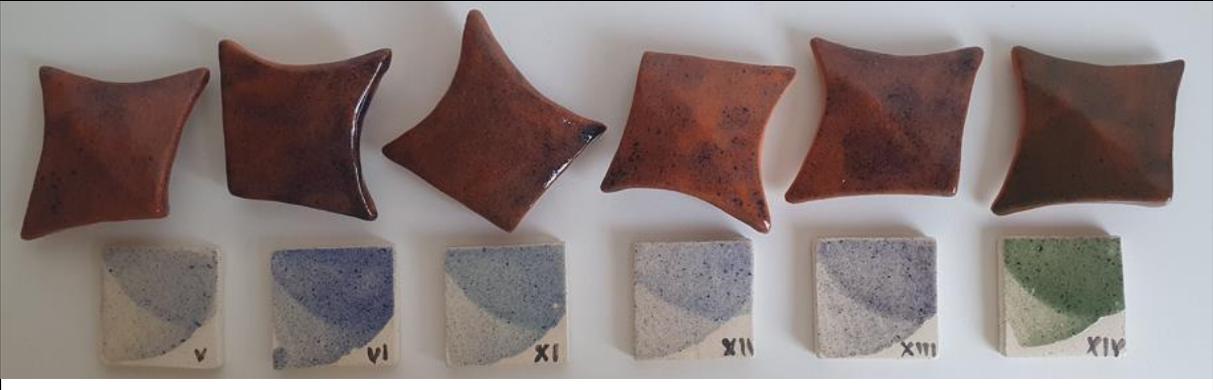
									
<b>Fótons MASSA CREME com VIDRADO ALCALINO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+							+	
IV	+							+	
VII	+							+	
VIII				+				+	
IX			+					+	
X					+			+	
									
<b>Fótons MASSA CREME com VIDRADO PLÚMBICO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
V	+							+	
VI	+							+	
XI		+						+	
XII	+							+	
XIII			+					+	
XIV						+		+	

Tabela 6.

									
<b>Fótons MASSA TERRACOTA com VIDRADO ALCALINO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+							+	
IV	+							+	
VII	+							+	
VIII				+				+	
IX			+					+	
X					+			+	
									
<b>Fótons MASSA TERRACOTA com VIDRADO PLÚMBICO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
V	+							+	
VI	+							+	
XI	+							+	
XII	+							+	
XIII			+					+	
XIV						+		+	

Diante dos grupos de **fótons** em massa creme, Figura 96, e em massa terracota, Figura 97, pude notar maior influência da cor de fundo – cor da massa utilizada tendo reagido aos vidrados aplicados e revelando-se em áreas em que os óxidos estavam menos concentrados: massa creme transformada em corpo rosado brilhante e, massa terracota em corpo laranja forte brilhante. Isso porque, conforme se vê na Tabela 2, a massa creme possui 11,11% de óxido de ferro e a massa terracota possui 12,62% desse mesmo óxido, que tende para os tons avermelhados e acastanhados após as queimas, sendo que essa interferência se mostrou exacerbada, porque contrastante, no grupo da terracota. Entretanto sobre esses fundos rosado e laranja percebi a ocorrência de áreas azuladas e esverdeadas, tudo em colaboração para o aspecto visual das naves diminutas, em acordo com as tonalidades manifestadas sobre massa branca e azul. Apenas não ocorreu o azul índigo no grupo da terracota.

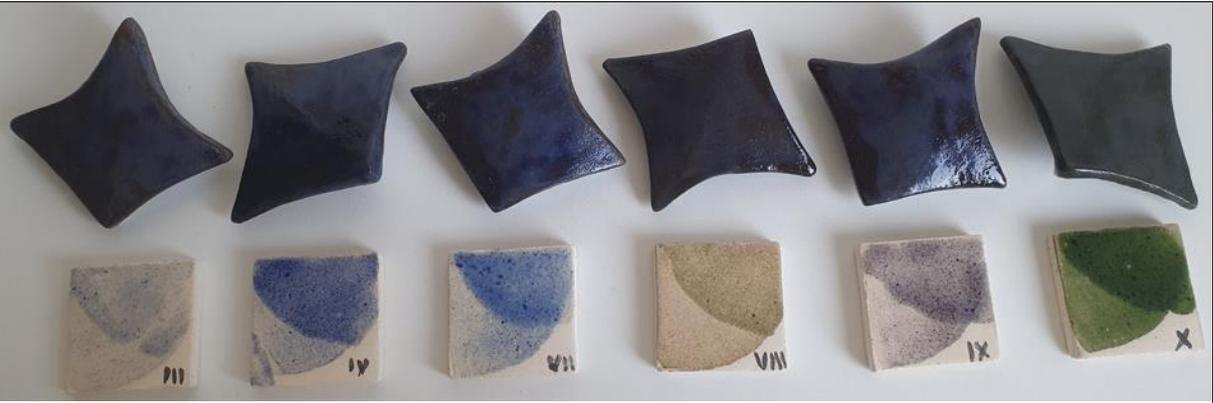
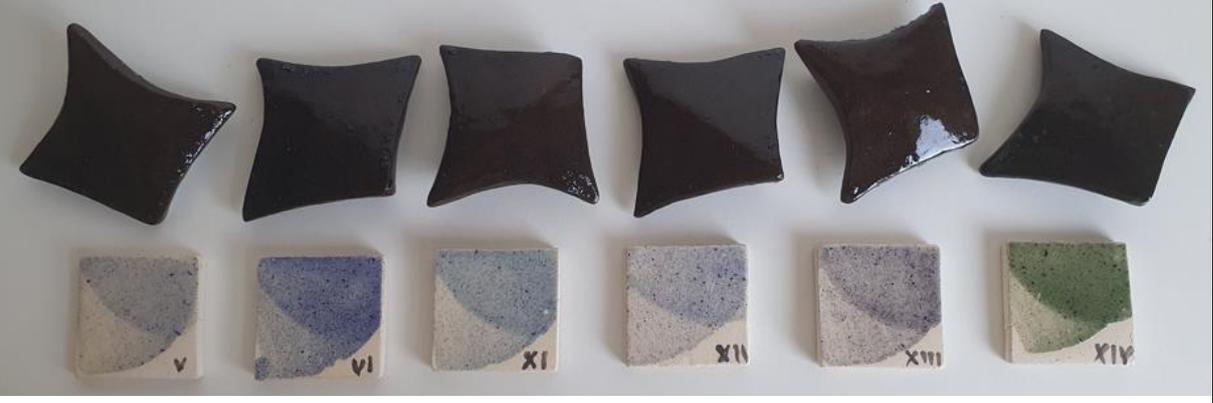
Figura 96. **Fótons** em massa creme.



Figura 97. **Fótons** em massa terracota.



Tabela 7.

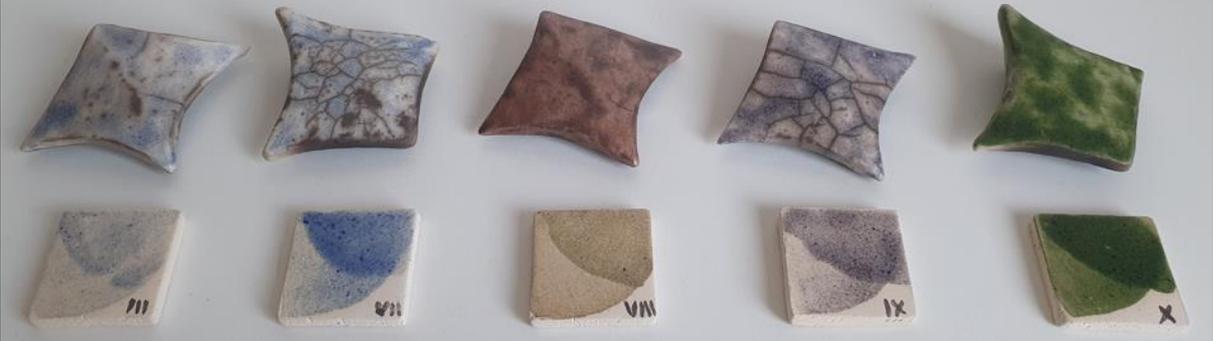
									
<b>Fótons MASSA PRETA com VIDRADO ALCALINO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+								+
IV	+								+
VII	+								+
VIII	+								+
IX	+								+
X					+				+
									
<b>Fótons MASSA PRETA com VIDRADO PLÚMBICO - 1000° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
V							+	+	
VI							+	+	
XI							+	+	
XII							+	+	
XIII							+	+	
XIV							+	+	

Os mesmos vidrados mistos aplicados sobre os **fótons** feitos com massa preta, Figura 98, apresentaram resultados muito diferentes. Na composição dessa massa encontrou-se 11,20% de óxido de ferro e 16,42% de óxido de manganês. Com isso os vidrados alcalinos e plúmbicos aplicados sobre esses **fótons** reagiram de forma marcante. Entre eles, os mais divergentes foram os da série com aplicação dos vidrados plúmbicos, os da fileira inferior, gerando pequenas naves em marrom escuro brilhante. O último à direita, unidade sobre a qual apliquei o vidrado XIV, plúmbico com mistura de cobalto e cromo, apresentou reflexos esverdeados em presença de luz forte. A série de **fótons** da fileira superior, sobre os quais apliquei vidrados alcalinos apresentou manchas azuis, ora mais próximas do azul ultramar ora mais próximas do azul da Prússia, a depender da incidência da luz sobre eles, com exceção também do último à direita, que apresentou manchas esverdeadas, por ter usado cromo neste último exemplar.

Figura 98. **Fótons** em massa preta.



Tabela 8. (Alta temperatura – 1200°C) e raku.

									
<b>Fótons MASSA CREME (a 1ª) e MASSA AZUL (as demais) com VIDRADO ALCALINO – 1200° C</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+							+	
VII	+							+	
VIII				+				+	
IX			+					+	
X						+		+	
									
<b>Fótons MASSA BRANCA com VIDRADO ALCALINO – Queima Raku</b>									
Código	Azul Ultramar	Azul Índigo	Azul da Prússia	Verde Musgo	Verde Esmeralda	Verde Cobalto	Marrom	Brilhante Acetinado	Mate Manchado Craquelado
III	+								+
VII	+								+
VIII							+		+
IX			+						+
X					+				+

Esse grupo de dez peças, Figura 99, reúne cinco queimadas a 1200° C – as da fileira superior, e cinco em queima de raku – as da fileira inferior. Sobre elas foram aplicados apenas vidrados alcalinos, os mesmos nos dois grupos: vidrados III, VII, VIII, IX e X, Como mostrados na Tabela 8. Apesar de apresentarem as especificidades de menor brilho e áreas manchadas e/ou craqueladas, revelaram tonalidades novas de cores afins às mostradas nos grupos dos sessenta **fótons**, vistos anteriormente, queimados a 1000° C.

Figura 99. **Fótons** em massa creme, azul e branca.



Enfim, como já detalhado anteriormente, com esse estudo específico a respeito de alguns óxidos minerais colorantes, em queima de forno elétrico a 1000° C, pude observar, em meio a pequenas variações, a tendência do cobalto para a formação do azul ultramar e a manifestação do azul da Prússia na mistura do cobalto com o manganês; registrei também a ocorrência do azul índigo na mistura do cobalto com o cobre na presença do chumbo; a formação do verde musgo na mistura do cobalto com o ferro na presença dos fundentes alcalinos; além das alterações de verdes nas misturas de cobalto com cromo. Reparei como os óxidos de cobalto, ferro e manganês na composição das massas acentuou ou contrastou ou modificou resultados: na massa azul, os azuis se intensificaram; nas massa creme e terracota os azuis se mostraram em contraste com o rosado e o laranja das massas; e na massa preta a resposta ao uso do cobalto sozinho ou misturado foi alterada. Ademais, a aplicação dos vidrados alcalinos, recomendáveis para os outros dois tipos de queima, na tendência do conjunto, implicaram em aspectos típicos delas – superfícies menos brilhantes, manchadas e/ou craqueladas; o ferro se mostrou mais reagente e o cromo em alta temperatura ficou verde cobalto. Poeticamente, essas pequeninas naves constituídas de substâncias terrestres espelharam brilhos coloridos como os do céu, atravessados pela atmosfera que nos envolve, num ir e vir recorrente do micro ao macro.

## 4.3 Revelações práticas e reflexivas flamejantes

prática investigativa colaborativa direcionada à etapa da sinterização

A série de ações que esbocei para queimar peças, e eventualmente fazer e queimar peças, junto a artistas pesquisadores e ceramistas urbanos e rurais, e às quais denominei **Revelações práticas e reflexivas flamejantes**, foram acontecendo dentro mesmo da elaboração da pesquisa, em acordo com sua proposta metodológica relacionada às abordagens do método auto etnográfico, que adaptei e simbolizei em peças **Rodopiá**. Daí fez-se fundamental a escuta de saberes e fazeres, a proposição de experiências e questionamentos, além de troca de reflexões. Tomei **Revelar** enquanto apresentar, desvelar o aspecto final da peça cerâmica após a sinterização e esclarecer procedimentos flamejantes diversificados. Assumi a coordenação e preparação para as visitas e encontros em mais essa rota, geográfica e técnica, atentando para as produções e processos particulares de cada um dos parceiros ceramistas em seus fornos específicos, buscando investigar suas subjetividades diante do fogo, do calor e da transformação das argilas modeladas em peças cerâmicas.

Foi a partir da queima de quatro peças **Rodopiá** em **forno de panela**, montado a partir de duas panelas produzidas na comunidade de Coqueiros, descrito no Capítulo 2, que segui para lá, para o município de Maragogipe, às margens do Rio Paraguaçu. Comunidade pesqueira e produtora de panelas, frigideiras, canoieras, travessas e fogareiros bem vermelhos e lustrosos, cuidadosamente feitos à mão e queimados empilhados e contornados por varas de bambu, num formato cônico, pegando fogo a céu aberto.

Lá, estive e conversei com D. Cadu, ceramista famosa e hoje já falecida, e contei com a colaboração de Sr. Ademir, produtor e queimador, para compreender o processo dessa produção centenária e também de Alcione, sua irmã brunideira, para observar a aplicação do tauá, barro bem vermelho amolecido que é aplicado sobre as peças para sua finalização. Nessa comunidade a memória coletiva e a tradição dos fazeres são imprescindíveis para manterem o sucesso da “queimação”. Quanta sabedoria na

interação com a natureza – barro, rio, sol, vento e fogo! É notável também a resistência no trabalho árduo para gerar renda e alcançar autoestima e reconhecimento pela criação feita. As **Revelações** nessa comunidade incluíram: visitar as oficinas; observar o passo a passo desse fazer original; modelar com o barro de lá, Figura 100; participar de duas queimas com peças **Rodopiá**, Figura 101, e conversar com o Sr. Ademir sobre os costumes locais, dificuldades, realizações e sobre a queima singular e originária que tem atravessado gerações. Vale destacar que o barro da região tem pouca plasticidade e é bastante silicoso, arenoso – apenas 19,27% de alumina para 44,25% de sílica, Tabela 2, me exigindo paciência e atenção na adaptação a ele; mas também é por causa de suas características de refratariedade que esse barro atura bem uma queima rápida e ‘violenta’, amenizada por um esquite das peças postas ao sol. Sr. Ademir destacou em entrevista que “o vento canta; o fogo dança. E que ter o conhecimento, saber conduzir a queima, é a fé acima de tudo, a confiança”. Em resposta à pergunta que lhe fiz: O sonho é mais forte que a experiência? Ele respondeu que sim, que o sonho é mais forte. Compreendi como o sonho os sustenta diante das dificuldades de uma rotina tão exigente.

Figura 100.

Barro de Coqueiros sendo molhado.



Figura 101.

Quatro peças **Rodopiá**. As duas da frente em destaque foram brunidas por Alcione.



Acompanhando as queimas, desde riscar o fósforo para atear fogo até vê-lo se apagar, tive a sensação de ver o fogo como duas mãos que seguem cada uma para um lado contornando as peças, refazendo-as no calor abrasador das labaredas, que sobem e descem pelo lado oposto como num movimento circular de um abraço. As imagens, os registros, não são suficientes para se dimensionar o que é estar diante desse ‘forno vivo’ em processo, e ainda conduzir o concentrar e o espalhar das chamas, como faz Sr. Ademir com um gancho preso a uma longa vara de bambu. Vendo e revendo os registros, no ir e vir das ondas da pesquisa, lembrei do comentário de Glenn Brown, artista britânico, a respeito da arquitetura flamejante de Nina Hole, mostrada e comentada no Capítulo 1 - “a mais recente tecnologia de isolamento térmico é empregada especificamente para facilitar o método mais primitivo de queima. A alta tecnologia encontra a mina a céu aberto”. Assim como a artista dinamarquesa embute suas fornalhas na massa com que constrói suas esculturas, os ceramistas de Coqueiros intercalam suas painelas com lascas de Jurema ou lenha de mangue, para garantir que o fogo alcance áreas mais internas do empilhamento das peças. E Brown complementa que Nina se interessa em aproximar o racional do instintivo como símbolos da essência humana (BROWN, 2014). Verdadeiramente são muitas as emoções e sensações ativadas diante do fogo exuberante! Figuras 102 e 103.

Figura 102.

Arrumação das peças cruas intercaladas com lascas de Jurema.



Figura 103.  
Processo de queima na comunidade de Coqueiros em 2023.



Na direção oposta à experiência da queima a céu aberto às margens do Paraguaçu, de volta a Salvador, procurei investigar procedimentos de sinterização com ceramistas urbanas. Primeiro queimei com Josmara Fregoneze, em seu grande forno elétrico, Figura 104, mais três unidades de **Rodopiá**, do mesmo tamanho das queimadas em Coqueiros, com 14 cm Ø, mas produzidas com massa terracota com chamote, que pode ser queimada dentro de uma ampla faixa de temperatura. A fornada atingiu temperatura entre 1000 e 1100° C. Ficaram luminosas e cor de laranja intensa. Em duas delas usei pedacinhos de concha de praia trituradas, misturadas a areia grossa da Praia de Barra do Gil.

Figura 104.

Peças **Rodopiá** sinterizadas em forno elétrico a 1000 – 1100° C.



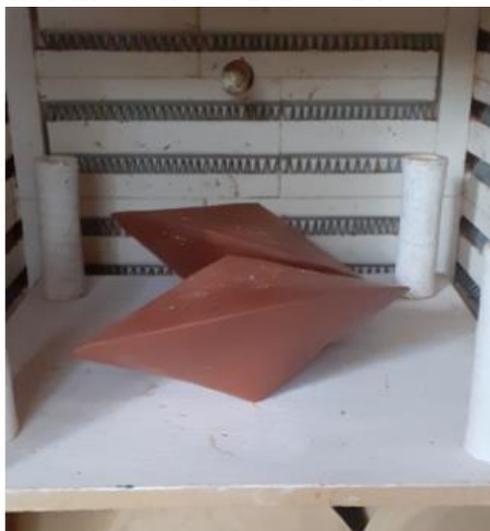
Depois preparei com a mesma massa terracota mais oito exemplares de peças **Rodopiá**, um pouco maiores, com 23 cm Ø e estive com as ceramistas Carmem Bastos e Dulce Cardoso para ouvir e contar histórias vividas além de pesquisas feitas, trocar ideias e informações sobre a prática de queimas em forno elétrico e a gás, avaliando calor e fogo. Ambas, com muitos anos de prática, de estudo e dedicação à cerâmica, comentaram a importância de se ter um forno e cuidar dessa etapa do fazer cerâmico com autonomia, de poder ajustar o procedimento responsável pelas transformações cerâmicas às massas com que trabalham.

Carmem, desde o início de seu percurso, fez opção por produzir peças ‘de alta temperatura’, a 1240 – 1260° C, e construiu um grande forno a gás, por apreciar superfícies cerâmicas em tonalidades mais neutras, mais suaves. Dulce prefere cores vibrantes e isso a levou a produção de objetos em ‘baixa temperatura’, até 1050° C, queimando em ‘alta’ apenas quando lhe era mais conveniente. Adaptaram-se aos fornos elétricos que geram calor, pela praticidade do uso, Figuras 105 e 106, mas são encantadas por resultados diferenciados que o forno a lenha ou a gás proporcionam e Carmem compartilhou que sua experiência com “o fogo, com a chama, com as labaredas subindo, saindo pelos olhares, saindo às vezes pela chaminé, foi uma das coisas mais importantes” que viveu como ceramista. Disseram que acompanham as fornadas com atenção, observando sempre a elevação da temperatura x tempo – momento de vigília e inquietação. A respeito da dualidade sonho e experiência defenderam a ideia de que caminham juntos, sendo que o “sonho é intuição”, complementou Dulce. As peças **Rodopiá** que levei para elas sinterizarem foram então queimadas em fornos elétricos de diferentes fabricantes e em temperaturas diferentes.

Figura 105.  
Peças **Rodopiá** no forno elétrico de Carmem Bastos.



Figura 106. Peças **Rodopiá**  
no forno elétrico de Dulce Cardoso.



Carmem inicialmente submeteu as minhas duas peças em meio a outras suas, Figura 105, a 1000° C. Posteriormente, requeimou a 1240° C, somente a que estava impregnada de areia fina em boa parte de sua extensão, porque estava continuamente manifestando a produção de um pó branco em sua superfície. Peças prontas na Figura 107. A Profa. de química Heloysa Martins Carvalho Andrade, responsável pela

análise por espectroscopia de fluorescência de raio X – EDX de componentes dos insumos cerâmicos, explicou se tratar de uma eflorescência – eflorescência do cloreto de cálcio, a partir do óxido de cálcio que a areia contém, 47,51%, Tabela 2. Com a segunda queima, em ‘alta’ temperatura, percebeu-se a fusão/vitrificação da areia e outras alterações: a peça ficou mais escura, avermelhada, e diminuiu de tamanho porque sua porosidade reduziu, ganhando a peça assim mais resistência.

Figura 107.

Peças **Rodopiá** queimadas por Carmem Bastos.



Figura 108.

Eflorescência do cloreto de cálcio em contraste com sua fusão na superfície.



Dulce queimou duas peças a 850° C, temperatura em que costuma fazer a primeira queima de suas peças, a chamada queima de biscoito, Figura 106. As peças ficaram laranja, Figura 109, e os acréscimos feitos à massa, de forma mais superficial, se integraram bem – os fragmentos de argila azul ajuntados tonalizaram em seus matizes azuis costumeiros, a vermiculita agregou pontinhos de brilho dourado e a areia grossa de Barra do Gil, rica em cálcio, 76,58%, Tabela 2, provocou uma certa eflorescência logo após a queima, depois parou.

Figura 109.  
Peças **Rodopiá** queimadas por Dulce Cardoso.



As outras quatro unidades de peças **Rodopiá** de 23 cm Ø passaram por queimas em fornos a gás, sendo três delas no ateliê de Hilda Salomão e, a restante, no ateliê de Irene Omuro. Hilda transmite um grande encantamento pela cerâmica refletido em seu grande e variado acervo distribuído pelo ateliê e casa, onde reúne e expõe peças em técnicas e dimensões variadas, inclusive produzidas por sua mãe e sua avó materna, de quem herdou práticas e determinação. Comentou sobre a sensação de renovação que o procedimento cerâmico artístico proporciona e sustentou a ideia de que a experiência é fruto do sonho: sonho que busca e gera conhecimento através da experiência, que retroalimenta o sonho e assim segue, sinalizando-nos a importância de se “ouvir a voz da matéria, além da técnica e do sonho”. Uma peça **Rodopiá** foi queimada a 1000° C, a que ficou laranja e outra, a avermelhada, a 1200° C, Figura 110.

Figura 110.  
Peças **Rodopiá** queimadas por Hilda Salomão em forno a gás.



A terceira peça, depois de biscoitada, passou por uma queima 'de sagar', antiga técnica chinesa, numa temperatura por volta de 850 a 900° C. Uma outra menor, previamente tornada biscoito na queima no forno de Josmara Fregoneze, também foi submetida a essa queima. Aplicou-se agentes de interferência sobre elas: cascas de frutas, óxidos e sulfatos diluídos em água que carbonizam, flamejam e deixam marcas de cor na superfície da cerâmica. Então as peças foram envolvidas por uma placa de argila úmida, fixada e apertada com tecido, barbante e lâmina de alumínio. Na temperatura almejada, marcada em um termopar externo e também em acordo com a observação do olhar experiente de Hilda que acompanha a coloração da claridade dentro do forno, foi feito um processo de redução de oxigênio no forno, introduzindo-se nele folhas secas. Houve carbonização e produção de muita fumaça. As peças foram retiradas quentes, em brasa, com a ajuda de longas pinças e luvas. Em seguida foram resfriadas com água. Processo na Figura 111. As peças se mostraram alaranjadas com manchas

pretas provocadas pela combustão seguida de processo de redução em alguns lugares, com manchas vermelhas causadas pelo escorrimento de óxido de ferro diluído em água e ainda manchas claras e acinzentadas provenientes do contato com cascas de frutas. Esses resultados diversificados resultam da interferência dos processos de queima, em que os agentes calor e/ou fogo denunciam sua atuação.

Figura 111.

Processo e resultado da queima de sagar, em forno a gás, no ateliê de Hilda Salomão.



E então a última peça **Rodopiá** de 23 cm Ø, já em biscoito, passou por queima 'de raku', antiga técnica japonesa, aos cuidados de Irene Omuro. Apliquei o vidrado TRF 8000 – Vermelho Coral Brilhante, da Tri Arte, para ela ser submetida a essa queima - uma técnica de esmaltação. Isso porque os corpos cerâmicos nessa queima ficam completamente negros se não forem protegidos por vidrado/esmalte, mas onde o vidrado for aplicado, ele impede a absorção da fumaça da redução em decorrência de uma combustão rápida no contato das peças com material combustível, como o pó de serra. A peça **Rodopiá** então se mostrou vermelha na face em que o vidrado foi aplicado e negra com uma área metalizada na face sem aplicação do referido vidrado, Figura 112.

Figura 112.

Peça **Rodopiá** em suas duas faces, a esmaltada e a enegrecida, queima de raku.



Como resultado desse processo de queima, pode-se também obter áreas craqueladas, esfumaçadas e/ou manchadas, além de metalizadas, ocorrências únicas, peculiares e que não se pode controlar. Fiz opção por esse vidrado vermelho alcalino por ser alcalino – precisa ser alcalino para se evitar gases venenosos, e por estar trabalhando com a massa terracota, resultando peças alaranjadas e avermelhadas. A ideia foi

manter a harmonia dessa peça **Rodopiá** no conjunto. A palavra japonesa 'raku' tem alguns significados como alegria, prazer e leveza e a queima de raku se faz em forno a gás, atingindo uma temperatura por volta de 1000° C, que pode ser aferida com um termopar. Contudo, como o raku é uma técnica muito utilizada por Irene, que integra sua prática artística, ela segue o termopar mas confia mais em sua observação e percepção da coloração do calor dentro do forno, que indicia a fusão do vidrado utilizado e o momento certo para retirar as peças incandescentes do forno. Assim, tendo alcançado temperatura e tempo de maturação dos vidrados, processo na Figura 113, Irene retirou as peças uma a uma do forno, com uma longa pinça, entre elas um **Rodopiá**, e foi colocando-as em latas contendo serragem. Cada peça reagiu, provocou rápida combustão com labaredas de fogo, ao ser colocada nessas 'câmaras de redução' e, ao receber mais serragem por cima delas, carbonizaram. As latas foram tampadas e muita fumaça foi produzida. Quando o processo de redução amenizou, cada peça foi retirada das latas e foram resfriadas com água. Irene em longa conversa, enquanto acompanhávamos a queima, foi sinalizando a importância de se acompanhar o som e a cor da chama do queimador, a tonalidade da luz que emana do interior do forno como indicadores de que tudo está funcionando bem e a temperatura está subindo no ritmo adequado. Ao longo das conversas em duas visitas, Irene falou de qualidades da cerâmica, como impermanência e eternidade ao mesmo tempo; da cocriação em parceria com o fogo durante momentos de queima, quando se pode exercitar e desenvolver a resiliência, ao lidar com as surpresas para melhor, ou para pior, em relação a expectativas – aprendizados para a vida. Quanto a sonho e experiência, Irene opinou que às vezes o sonho fala mais alto. Mas, por outro lado, a experiência pode nos levar ao sonho – e concluiu que um precisa do outro.

Figura 113.  
Processo da queima de raku, em forno a gás, no ateliê de Irene Omuro.



Ainda tive a oportunidade de participar de uma queima alternativa, com uma peça **Rodopiá** restante, de 14 cm Ø, com um casal de argentinos, Ornella Rossi e Gonzalo Lelouche, provenientes da cidade de Tres Arroyos, que passaram por aqui por Salvador em sua viagem exploratória ao Brasil, visitando cidades, conhecendo ateliês e comunidades produtoras de cerâmica. Integrei a Oficina de Cerâmica Pré-Colombiana que culminou numa queima em um forno efêmero de tijolos e carvão. O casal vem estudando e experimentando técnicas guaranis que foram se propagando pelo sul e entendem que cada forno sempre esteve associado a questões culturais e a relação que se estabelece com a natureza e ao que se tem. Foi a partir da mistura de duas tecnologias – forno a lenha de tijolos e forno a carvão em lata, que Ornella e Gonzalo pensaram o forno que foi montado para a queima das peças produzidas na oficina. Além de um pequeno objeto que modelei, levei minha peça **Rodopiá** para uma nova experiência. Levou-se cerca de duas horas para o esquite das peças e montagem de dois forminhos, duas torres de tijolos que foram subindo à medida que se foi acomodando as peças e os blocos de carvão. Depois, velas foram acesas e colocadas ao chão abaixo das torres, a partir das quais se deu a propagação do calor e a elevação da temperatura de todo o conjunto. Após três horas já se via chipas de fogo escapando por frestas e a chama começava a clarear. Estimaram ter alcançado 900° C. Mais um tempinho e foram destampando e abrindo os tijolos muitíssimo lentamente, tirando as peças já tornadas cerâmica. Processo na Figura 114. **Rodopiá** ficou alaranjada com manchas pretas. Passou-se cera de abelha derretida sobre as peças, brunindo-as com pano de algodão, para se alcançar um aspecto polido e diminuir a porosidade, como tradição pré-colombiana. Ao conversar com Ornella e Gonzalo sobre sonho e experiência, disseram que não conseguiriam separar um do outro, que estão sempre juntos.

Figura 114.  
Processo da queima em forno efêmero de tijolos e carvão.



E assim foram se concretizando as peças **Rodopiá** e exibindo aspectos diferenciados dentro de uma tendência, por terem sido modeladas por ‘massas vermelhas’ afins, embora passando por diferentes queimas, algumas deixando marcas mais peculiares. Todas as peças seguiram a forma duplamente cônica podendo girar em torno do seu centro, em séries de tamanho diferente durante oportunidades de escuta, troca e partilha de reflexões, em abordagem metodológica colaborativa, como práticas de interação e participação, junto a outros praticantes do fazer cerâmico. Buscando ampliar a compreensão dessa rota em torno do fogo considerando os procedimentos de sinterização e suas implicações, selecionei um trecho de texto de André Robinet:

“Os diversos tipos de fogos devem trazer a marca indelével de sua individualidade: o fogo comum, o fogo elétrico, o dos fósforos, dos vulcões, do raio, têm diferenças essenciais, intrínsecas, que é natural relacionar a um princípio mais interno do que a acidentes que modificarão a mesma matéria ígnea”. (ROBINET, 1766, p. 217 apud BACHELARD, 2008, p. 66)

Assim vi a comunidade de Coqueiros sabiamente mantendo suas tradições, que favorece bons resultados para aquele tipo de barro local; por outro lado, as ceramistas em seus percursos e escolhas subjetivas, relacionadas a suas heranças e oportunidades, conhecendo os detalhes de suas práticas, dominando seus fornos, quer em fornos elétricos ou a gás, exercendo maior ou menor controle sobre resultados. Todos reverenciam o fogo/a queima, se encantam com os processos de transformação que os colocam diante do desconhecido na cerâmica e em si mesmos, criadores que são com as massas e cocriadores com o fogo/calor. Vivenciam a inteireza da experiência e sonho, ora pendendo mais para um lado do que para o outro em suas percepções, mas “inteireza antecipatória e participatória”, como colocou Kenneth Beittel no trecho citado no Capítulo 1. Comentários sobre o fogo registrados em conversas com cada um dos colaboradores estão disponíveis num áudio, com acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=dtnogiykJpU&t=307s>.

## 4.4 condução entrega

o processo de sinterização

### condução entrega

Vida entregue,  
ação entrega,  
entrega, escuta...  
queima tempo,  
queima vento,  
epifania!

Arde solta no ar,  
insegurança em segurança,  
desfaz-se, refaz-se,  
arde, clareia, renomeia.

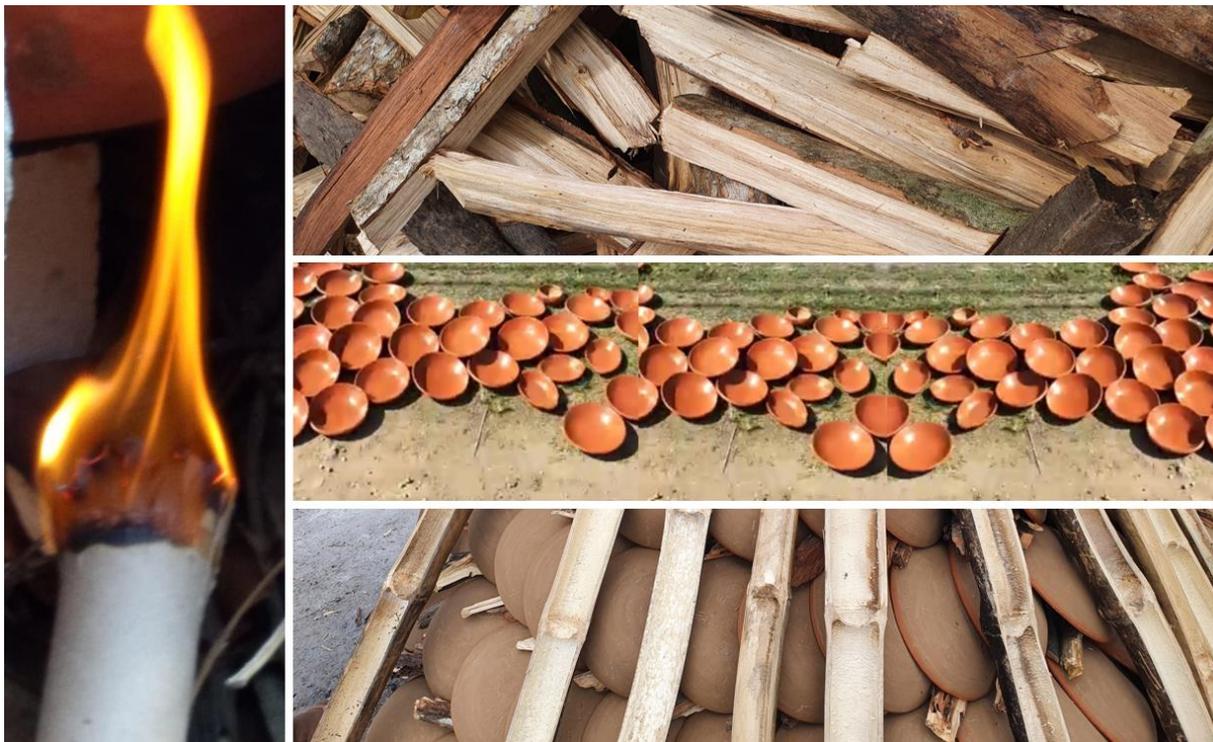
A partir da prática investigativa colaborativa direcionada à etapa da sinterização ficou muito claro que, durante processos de queima, tensões e entregas se intensificam, por isso mesmo, cuidados e vigilância são necessários, potencializando-se na prática o devaneio da poética. Em queimas cerâmicas:

“nenhum abandono, nenhuma trégua; nenhuma flutuação de pensamento, de coragem ou de humor. Elas impõem, sob o aspecto mais dramático, o combate cerrado do homem e da forma. Seu agente essencial, o fogo, é também o maior inimigo” (VALÉRY apud BACHELARD, 2008, p. 86).

Concordando com o poeta e filósofo Paul Valery e prosseguindo, tomei mais uma vez a preparação para a “queimação” na comunidade de Coqueiros, Figura 115, em três ações, como ponto de partida para reflexões – o corte de tronco de Jurema, todos o mais uniforme possível para calçar as peças e propiciar melhor distribuição de calor; o esquite das peças ao sol para depois serem empilhadas, evitando o choque térmico com o fogo direto; e a arrumação meticulosa, rigorosa, de toda a estrutura, que se pode ver por entre as varas de bambu cortadas ao meio e que vão se juntando a outras para fechar o ‘forno vivo’ em forma de cone, como mostrado na Figura 102. A condução humana do processo, no antes dessas ações, no durante com a interferência do homem queimador com o gancho, e no depois, no respeito ao tempo do esfriamento, se alia a entrega. Sr. Ademir falou da fé, acima de tudo, para vigiar e conduzir o fogo, se sente “guerreiro” mas chama por São Lourenço. “O fogo é vida, dá vida às peças finalizando o trabalho de semanas e, algumas vezes, de meses”, ainda me falou esse guerreiro com sabedoria. Dona Cadu advertiu sobre o cuidado com o vento – “a questão é se botar o fogo na louça na direção que o vento está... na viração”.

Figura 115.

Cuidados mantidos para a montagem da queima a céu aberto em Coqueiros - BA.



Esse procedimento de sinterização, por ser original e peculiar, precisa mesmo ser estudado e mantido e divulgado e reconhecido como patrimônio cultural dessa comunidade. Foi uma experiência especial ter estado lá com eles e ter podido observar e participar de seus fazeres com muitas ações, já descritas e comentadas no item 4.3. Diante dela, me percebi mais próxima dessa etapa do fazer cerâmico, pois minha vivência maior tem sido a sinterização em forno elétrico. Mas tendo ouvido as várias parceiras que fazem queimas diferenciadas em fornos elétricos e a gás, também já citadas, pude entender as afinidades entre as práticas. Todas cuidam, conduzem suas queimas seguindo regras estabelecidas por suas próprias experimentações e vigiam, desde a arrumação das peças nas prateleiras, atentando para qualidade das massas, cor de vidrados, circulação do ar dentro do forno; ajustam a curva de aquecimento, duração de cada etapa da queima; entregam e permanecem por perto. Aguardam com ansiedade mas também com resiliência o esfriamento e o inesperado do resultado. Todas e também eu sabemos que não podemos interferir em particularidades imprevisíveis, é preciso cultivar a disposição para a entrega, anular expectativas e

abrir-se para o vir a ser, para a revelação. Então, revendo arquivos de fotografias, encontrei a imagem, exibida na Figura 116, que tomei como metáfora visual pelo que percebo como fase da queima. Vê-se em forno de buraco, escavado na terra, o resultado cerâmico de pequenas peças modeladas em massa vermelha, algumas revestidas em folha de alumínio, misturadas a cinzas, fragmentos de terra cozida e restos de carvão. Por cima disso, dominando a cena, a sombra humana de alguém que busca recolher a cerâmica com uma pá. O homem criador no processo do fazer cerâmico, em sua modelagem, escolhas técnicas e preparação da queima, coloca-se na posição de sombra, transfere ao fogo o papel de ser agente transformador, para iluminar os corpos cerâmicos, passando assim a ser cocriador no processo. Inferi que, nas altas temperaturas do calor, o homem arde entre sonho e experiência, morte e vida, argila e cerâmica, metáfora e realidade. Pude associar esses processos de transformação físico-química também ao tópico **Reconhecer** do livro **Imagens recolhidas, Imagens inventadas**, na percepção da aproximação introversão-extroversão de visualidades, do que é subjetivo manifestando-se no objetivo, exercício que se pratica ao ler os resultados das sinterizações.

Figura 116.

Imagem metafórica para ilustrar a fase da queima, a **condução entrega**.



É nessa busca por se fazer presente e observar de perto o processo da queima, que vejo a obra peculiar de Keith Harrison, especialmente a *M25 London Orbital*, que citei no Capítulo 1. Ele traz ao público a oportunidade de ver como funciona o forno elétrico por dentro, como que permitindo ao observador uma ‘acelerada’ pela importante autoestrada da Inglaterra, visualizando como o material elétrico esquenta, as resistências se iluminam, e o material argiloso e refratário sinteriza. Ligado a suas motivações e subjetividade, chama atenção para o que fica escondido no procedimento cerâmico - a mudança da argila crua para corpo cerâmico. Muito pertinente fazer dessa fase do processo uma obra em processo. Contudo, em cada ateliê, cada peça passa por sua própria sinterização e traz como resultado sua história.

Justamente por isso, a nave [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) traz essa síntese do procedimento cerâmico – de material cru para cozido, e esteve na pesquisa sempre pronta a indicar naves e rotas específicas para a investigação de uma produção artística autoral.

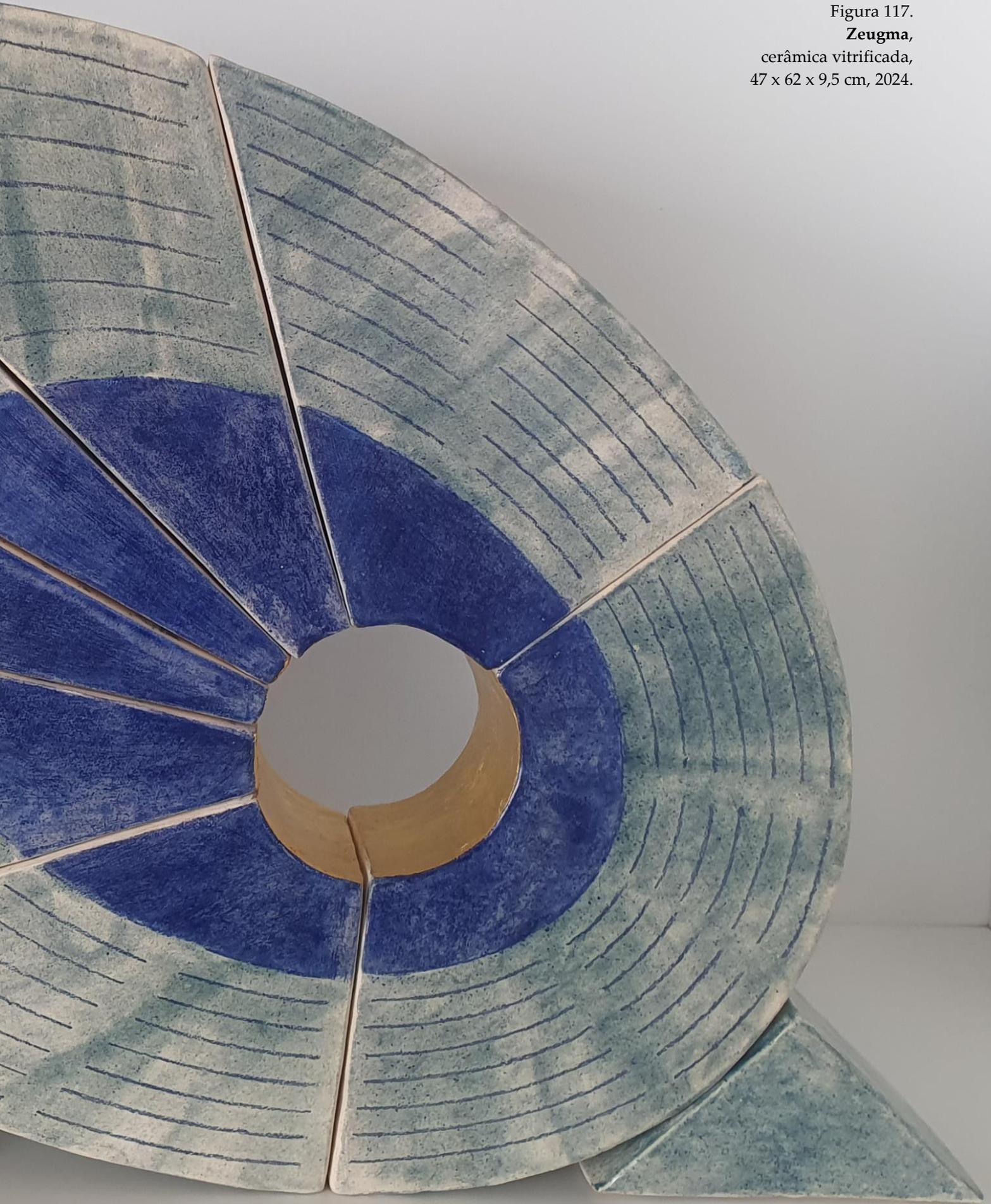
---

<sup>I</sup> **Monoqueima** - é uma queima em que se faz dois processos de uma só vez, a cocção da massa cerâmica e a fusão do vidrado.

<sup>II</sup> **Biscoitadas** - sinterizadas, já tendo passado pela primeira queima.

<sup>III</sup> **Raku** - técnica de queima cerâmica de origem japonesa em que se retira as peças em brasa do forno e então entram em combustão seguida de redução em contato com serragem.

Figura 117.  
**Zeugma,**  
cerâmica vitrificada,  
47 x 62 x 9,5 cm, 2024.



## 5 Zeugma

inteireza da experiência

Zeugma é figura de linguagem que lida com a omissão de palavras numa frase. Enquanto nave imaginária, transitou por lacunas e espaços internos vazios para o ritmo visual-sonoro, reconhecendo o impulso do **atatá**. Zeugma também é ponte ou ainda cruzamento em sua acepção originária em grego antigo; e ponte ligando as margens de um rio, feita com um agrupamento de barcas, uma ao lado da outra. Na jornada poética percorrida, como barca a vencer distâncias, **Zeugma**, Figura 117, promoveu o vínculo para o que parecia disperso, contraditório e ainda para a percepção do movimento arte-vida-arte.

Além disso, Zeugma é uma cidade ao sul da Turquia, às margens do rio Eufrates, parcialmente submersa. Ao longo de séculos, desenvolveu-se nesse sítio uma cultura cosmopolita e ponto de comércio, sob domínio do Império Romano, mas cuja origem grega remonta ao século III a.C. Por ter sido inundada por uma barragem construída no ano 2000, arqueólogos, historiadores e estudiosos de vários países passaram a trabalhar na investigação de sua importância histórica e restauração de sua riqueza artística (BRUNWASSER, 2012). Na Turquia é notável a produção dos azulejos Iznik, com desenhos desde a era otomana, e a arte dos mosaicos, que define figuras com pedaços de cerâmica vitrificada em muitas cores. Os arqueólogos resgataram mosaicos antiquíssimos, como o que se vê na Figura 118, imagem de uma menina identificada como cigana e, assim, a nave que recebeu o nome de **Zeugma** foi preparada também para estabelecer ligação entre passado e presente, privilegiando a memória de bens culturais, levando em consideração interfaces como pontes no momento de ausência ou lugar de passagem - **passagemdevaneio**.

Figura 118.

Mosaico romano resgatado nas escavações arqueológicas da cidade de Zeugma.

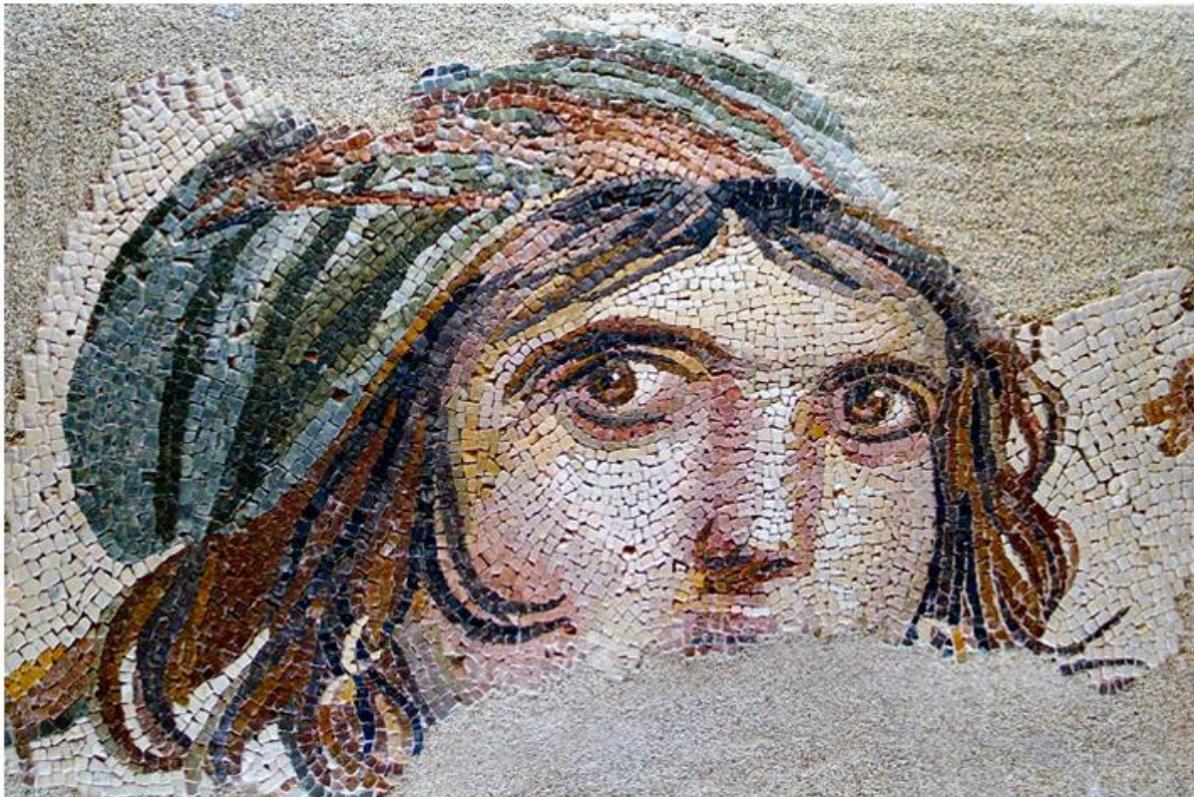
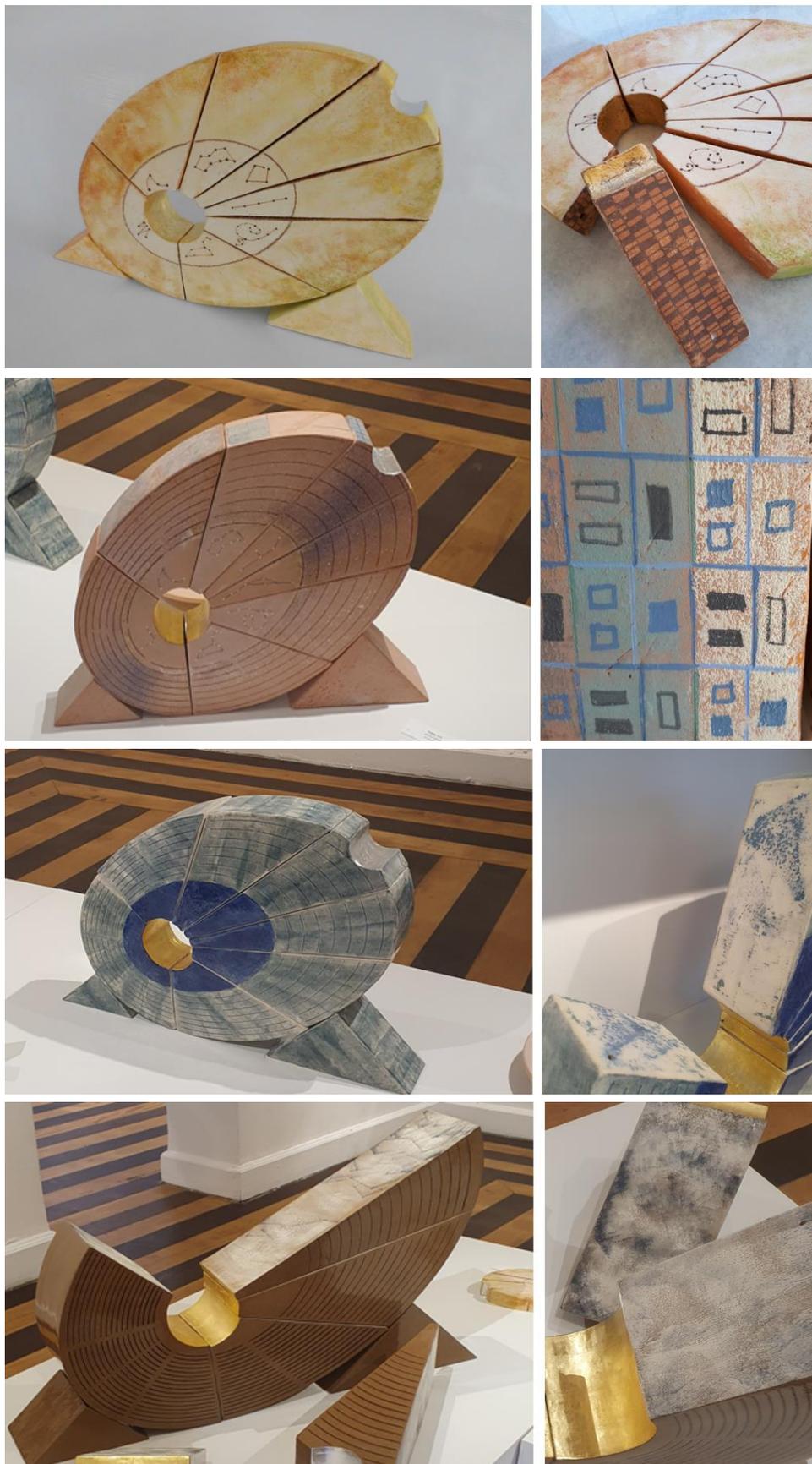


Imagem disponível em: <https://www.archaeology.org/issues/44-1211/features/252-features-zeugma-after-the-flood>

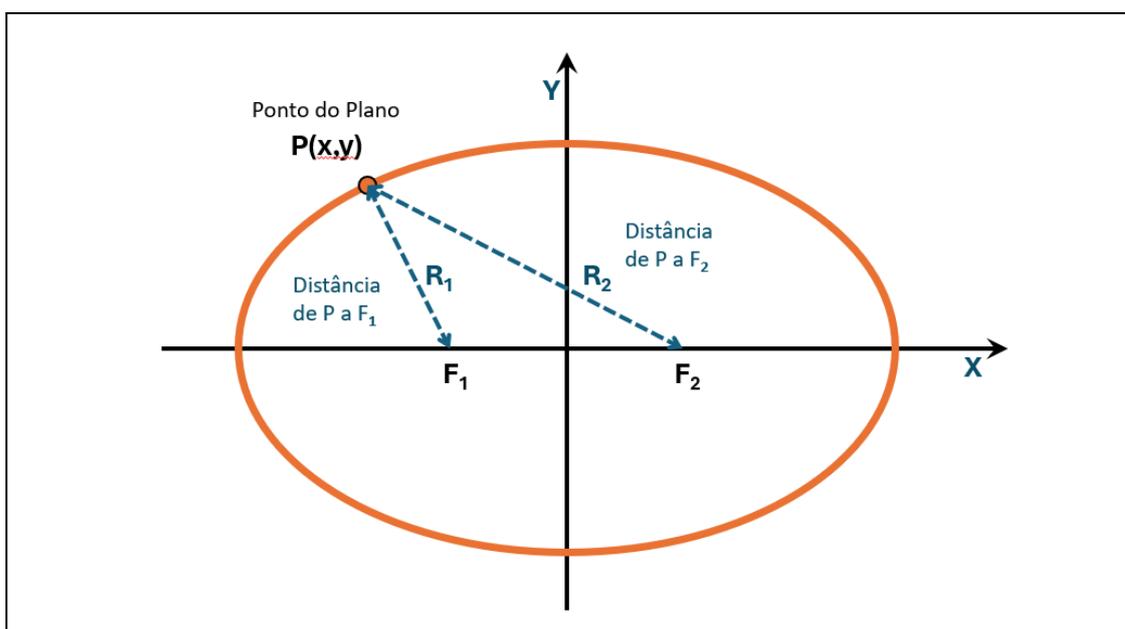
A forma elíptica dessa nave cerâmica em suas quatro versões, Figura 119, se reporta às órbitas que os planetas percorrem ao redor do Sol, conforme constatado por Tycho Brahe e Johannes Kepler, no século XVII. É um veículo poético, lugar de onde vim procurando perceber a vida na Terra. Entretive-me com o conhecido e o desconhecido, com referências históricas e científicas, aspectos de ficção, ludicidade e encantamento. A obra exhibe, no exterior de duas delas, desenhos de constelações de várias procedências e nas faces internas dos módulos, em sistema gráfico particular, registros subjetivos do conhecimento humano, que foram se diluindo em cores percebidas em paisagens nas outras duas versões. Na convergência dos módulos para um ponto vazado, que recebeu douramento, faço uma alusão ao Sol, ao Divino, que pode nos iluminar a navegação por questões recorrentes da civilização humana, e, em um dos módulos mais alongados, há uma concavidade que recebeu prata, para instalar a Terra e abraçar o humano que investiga incessantemente seu lugar no Universo, atualizando conhecimento.

Figura 119.  
Nave Zeugma em suas quatro versões.



Então, na busca por ampliação de conhecimento em artes visuais, me deixei conduzir pelas naveas da frota imaginária por paisagens terrestres e celestes. A jornada prático-teórica me levou a produzir formas em argila e cerâmica, entre elas o **ouroouriço** e o **flamejante**, a encontrar cores e brilhos nos **fótons**, a experimentar fazeres com materiais inusitados e trocar saberes da prática cerâmica nas ações artístico-reflexivas colaborativas executadas, pontuadas pelas peças **Rodopiá**. Nessas naveas também rastreei referências teóricas interdisciplinares e detive-me diante de obras de arte que me indicaram reflexão. Retomando as provocações do texto de Kenneth Beittel, citado no Capítulo 1, me perguntei: como “ligar as partes para entender a totalidade” das rotas perseguidas, para compreender “a inteireza elementar da argila” e ainda a “plenitude do nada que é o vazio interno da cerâmica”? Como me posicionar diante do sonho-experiência, se “a experiência em si é um tipo de inteireza” ou do silêncio-canto que podem ocupar o mesmo espaço dos objetos sonoros cerâmicos? O direcionamento chegou com a nave **Zeugma**, sempre confirmando a poesia e reconhecendo a convivência das dualidades complementares, indicando-me associá-las ou aproximá-las; isso fez por sua própria estrutura formal – seu riscado de elipse, curva formada pelo conjunto de pontos em torno de dois focos. Pode-se observar, como na Figura 120, que qualquer ponto (P) da curva elíptica plana segue a regra de manter constante o valor da soma de suas distâncias ( $R_1 + R_2$ ) aos dois focos ( $F_1$  e  $F_2$ ).

Figura 120.  
Definição geométrica de uma curva elíptica.



Aproximar dualidades, absorver transformações, referir-me a conhecimentos científicos poeticamente e perceber a técnica no encantamento pela riqueza das consistências, das cores e dos brilhos, considerar o histórico em meio a contemporaneidade, assumir o silêncio diante do romper do **atatá**, navegar num saveiro considerando o feito uma viagem sideral, como o fiz em fevereiro de 2023, foi estar na ponte, no lugar impreciso de passagem, no momento em que uma coisa deixou de ser ela mesma para ser outra, mas sendo parte de um todo que fez sentido. E isso tem sido quando a introversão se exterioriza retornando no mesmo instante para a reflexão interior ou o sonho se torna experiência enquanto incita de volta o devaneio, ou ainda, quando na obra de Bya Medeiros “A palavra deságua porque desterra”, continua a palavra a comunicar de forma viva e surpreendente na perspectiva do observador. E a obra “Interface” do artista polonês Marek Cecula, Figura 121, me sinalizou visualmente essa situação de continuidade com imprecisão de limite na interação das dualidades.

Figura 121.

Marek Cecula, *INTERFACE set VI*, vitreous china, gold, wood, 2001.



Imagem disponível em: <http://www.ceculamarek.com>. Acesso em: 08 nov. 2019

Assim, as naves em rotas, em trânsito e somente em movimento, cada uma com suas características formais imbuídas de conceitos e propósitos, favoreceram-me a compreensão da inteireza da experiência poética com o procedimento cerâmico, proporcionando-me as condições para dar sentido às ações, aos registros de dados, às formas ordenadas e aos textos escritos aqui organizados. Verifiquei que “...a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (BONDÍA, 2002, p. 28) olhando e atentando para “experiência e arte... tornando-se algo que será vivo e inteiro, que se engaja numa liberdade não prevista ou previsível” (BEITTEL in: LIVINGSTONE; PETRIE, 2017, p. 17). Dessa forma, acabei por confirmar a inteireza essencial, fundamental da argila em processo artístico, pelo modo como ela me permitiu experienciar a integridade: processo de produção artística-obra realizada, permitindo-me ser, ao mesmo tempo, eu mesma e eu imbricada ao mundo. Nessa jornada que foi esboçada enquanto projeto, mas se mostrou imprevisível em ações sucessivas e conectadas, na prática intrassubjetiva e intersubjetiva, muitas vezes o escolher e o alterar foi intuitivo e a sensação foi a de que os tópicos **Sepultar** e **Viver** do livro de artista **Imagens recolhidas / Imagens inventadas: movimento do ser**, foram ativados.

# 5.1

É da vida

um resgate de memória

## Versões

Versões que se diluem na paisagem,  
espelham-se mirando-se...  
alterando a ordem das ideias.

Entornam-se, misturam-se e, cerzidas,  
apontando para o alto,  
descortinam o mastro vergado pela força do vento  
a querer esgarçar o céu inatingível.

Alternadamente, concentram-se na quilha  
ou alinham-se da popa à proa para não perder  
a direção do movimento imprevisto do bordejo...

Escutam os rendados brancos das espumas  
e olham os sopros da memória, assim invertidas  
conduzem a carga preciosa da poesia!

Foi assim, alternando o posicionamento dos azuis, o do céu com o do rio ou do mar, vistos em rebatimento ou em reflexo ambíguo, durante o manuseio de câmera fotográfica e vídeo, Figura 122, que segui a rota da cerâmica pelo Recôncavo Baiano. Imaginando-me na nave **Zeugma** enquanto no saveiro 'É da Vida', fizemos a travessia Jaguaripe-Feira de São Joaquim em Salvador, sob o comando da família de saveiristas Luciano e Jucinara Silva Conceição e o filho Antônio, jovem, que cresceu junto aos pais na lida das travessias e hoje domina as manobras do barco de 'vela de içar'.

Figura 122.  
Versões da paisagem.



Ainda hoje se faz referência ao tempo em que esse transporte era utilizado para a distribuição da produção cerâmica das diversas comunidades do Recôncavo para portos de mar e fluviais mais próximos (PEREIRA, 1957, p. 73). Isso se deu por muito mais de cem anos, pois essa embarcação, o saveiro, que remonta ao Brasil Imperial, trazido da Índia pelos portugueses, segundo Lev Smarcevski, arquiteto e estudioso da referida embarcação, transportava todo tipo de alimento, bens de consumo, animais e pessoas entre as ilhas e praias da Bahia. Integra o acervo do Museu de Arte da Bahia - MAB a obra do pintor baiano, Manoel Ignácio de Mendonça Filho, de 1940, que trago aqui como documentação, Figura 123.

Figura 123.

Manoel Ignácio de Mendonça Filho, Feira de Água de Meninos, óleo sobre tela, 1940.



Fotografia da obra quando em exposição no MAB, por Conceição Fernandes, 2023.

Conheci os saveiros quando criança, durante veraneios na cidade de Itaparica, na Ilha de Itaparica, com minha família. Tomávamos o navio “João das Botas” ou “Itaparica” ou “Maragogipe” e pouco antes de chegarmos lá, ao passarmos por vilarejos como Manguinhos e Amoreiras, entre outros, o navio desligava os motores e já vinham os saveiros se aproximando dele para pegar ou descarregar pessoas e bagagens e seguir

de volta para as pequenas comunidades. Lá um dia, há muitos anos, vi um deles carregado de cerâmica passar ao longo da rua do cais da cidade, parar na ponte junto ao Forte de São Lourenço, descarregar e seguir. No dia seguinte fui ao armazém comprar as miniaturas de utilitários, os caxixis, para brincar no quintal. Nunca esqueci esse momento de alegria. Como ele é significativo para mim em meio as recordações da infância! E está presente na memória coletiva e no imaginário do povo baiano, tendo ultrapassado e muito o número de mil unidades por volta do século XIX, quando não havia estradas ligando Salvador às cidades que se desenvolveram no entorno da Baía de Todos os Santos. Inspirou artistas e escritores como Dorival Caymmi em suas canções e Jorge Amado em seus romances. E por ser “um produto de interesse econômico-cultural e socioambiental, ecoeficiente e sustentável”, sabe-se também que precisa ser estudado e revitalizado. (MASCARENHAS; PEIXOTO, 2009).

A partir dessas memórias e leituras, conversei com D. Cadu e com Marlice Almeida, pesquisadora da cerâmica popular baiana, sobre o escoamento tradicional da produção de Coqueiros por saveiro, saindo pelo Rio Paraguaçu, e, da de Maragogipinho, polo também centenário de produção de “louça de barro”, seguindo pelo Rio Jaguaripe, indo em direção ao mar para daí encaminharem-se para a Feira de São Joaquim em Salvador. Elas confirmaram essa rota de distribuição da cerâmica e D. Cadu detalhou como se dava. O vídeo registro desse encontro com as ceramistas está disponível em <https://youtu.be/-CXTJqPemVE>.

Decidi seguir a referida rota histórica que dinamizava muitos saberes e fazeres náuticos, contornando a ilha de Itaparica, por onde tinha visto um saveiro passar carregado de moringas, fogareiros, potes, caxixis etc. Fiz esse percurso saindo de Jaguaripe, primeira vila do Recôncavo, cidade mais próxima de Maragogipinho. Então, fui primeiro a Maragogipinho, às margens do Rio Jaguaripe. Lá o oleiro Taurino Silva - ‘Seu Zé’, torneou duas peças **Rodopiá** conforme modelo que eu já havia

desenvolvido, Figura 124, e que foi posteriormente finalizada por sua esposa Delci, com tauá – barro bem vermelho que cobre a peça, e tabatinga – barro branco com o qual pinta os grafismos identitários dessa comunidade. As peças feitas com a argila local ficaram com 42 cm Ø e a queima procedeu em forno rústico à lenha. Essas duas peças foram então a carga cerâmica que preencheu simbolicamente o saveiro ‘É da vida’, e que, após dez horas de travessia, chegou à Feira de São Joaquim.

Figura 124.

Na olaria de ‘Seu Zé’, produzindo e recebendo as peças Rodopiá.

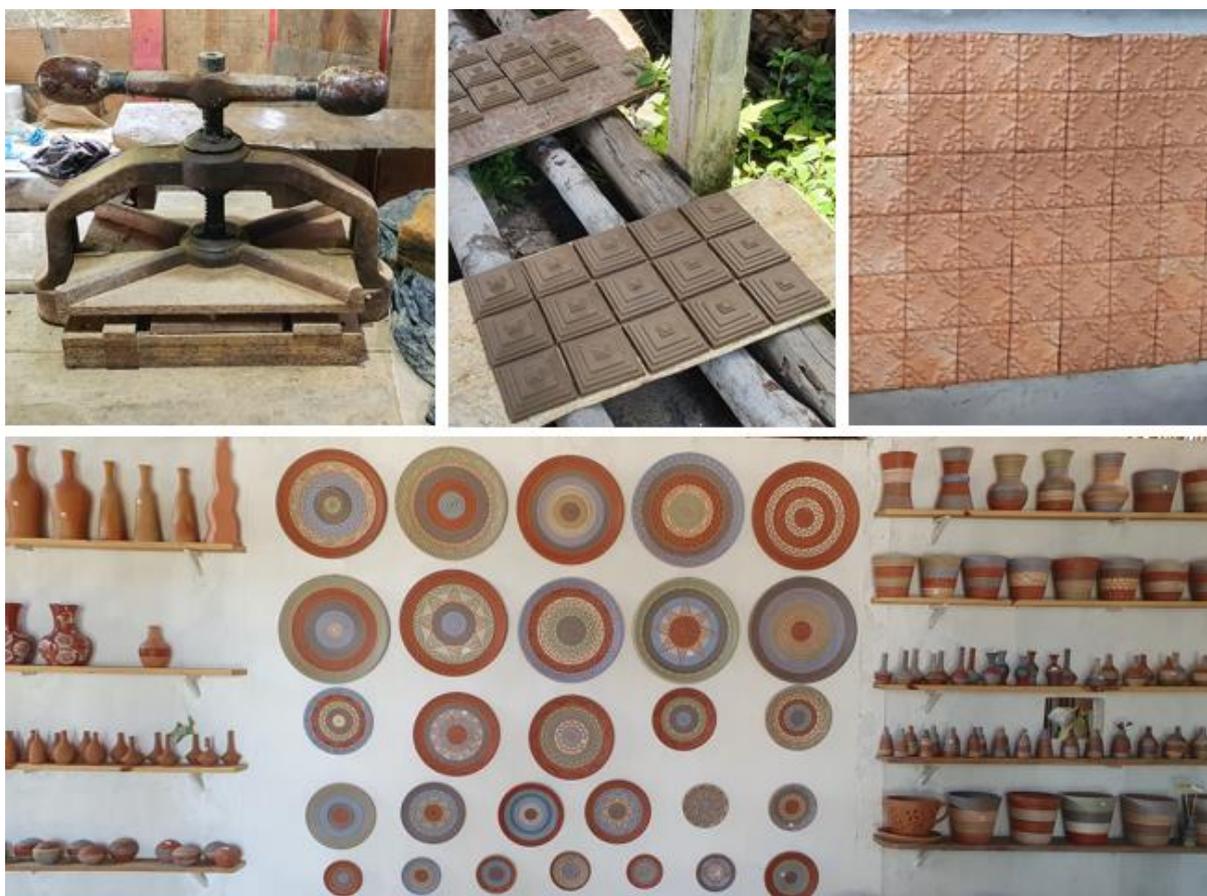


Em visita a outras olarias de Maragogipinho, Figura 125, vi o fabrico artesanal de revestimentos de parede tradicionais de lá e outros desenvolvidos pelo artista e ceramista alemão radicado em Salvador, Udo Knoff, há muitos anos, mas que continuam a ser feitos por Sr. Guilherme, que herdou de Sr. Vitorino – oleiro que trabalhava para o referido artista, a prensa e as formas feitas por Udo e a prática dessa bela produção com o barro local. Em meio a peças mais tradicionais, sempre finalizadas com a aplicação de tauá e tabatinga, encontrei uma variedade grande de peças que exibem novas formas, coloridas com tinta a frio, por artesãos mais jovens. Entre eles, Josemar, que trabalhou e aprendeu com Dulce Cardoso, em Salvador, a prática de se colorir com engobes<sup>1</sup>, em vez de tintas que não são parte do universo

cerâmico, portanto foi um ganho técnico. Como na minha prática com a cerâmica conheci muitos oleiros que davam suporte à produção em ateliês de Salvador, essa foi mais uma oportunidade para ver a colaboração entre ceramistas da capital e os da zona rural do Recôncavo.

Figura 125.

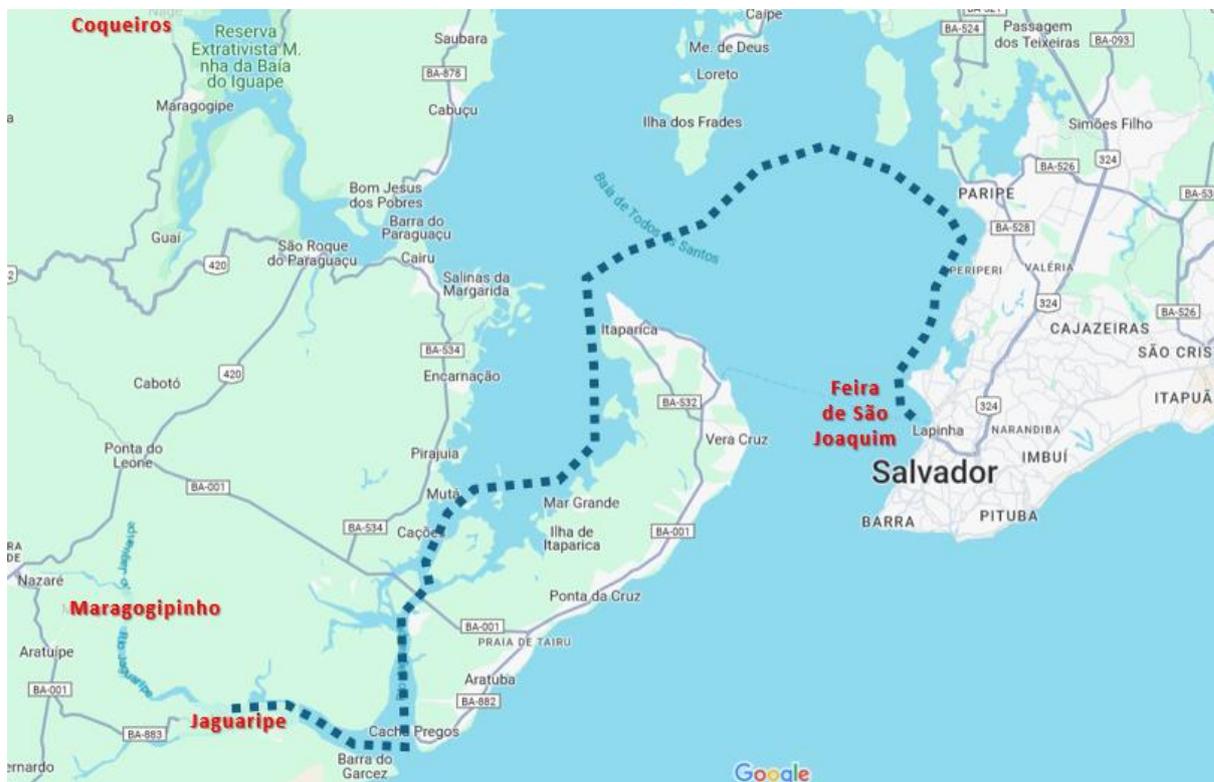
Produção de revestimento de parede por Sr. Guilherme – herança de Udo Knoff, na fileira superior e produção em novo padrão por Sr. Josemar na foto inferior.



No dia 11 de fevereiro de 2023, fui a Maragogipinho e recebi de ‘Seu Zé’ as duas peças prontas. Pernoitei na cidade de Jaguaripe e no dia seguinte, às 8 horas, partimos no saveiro com destino à Feira de São Joaquim em Salvador. Inicialmente, nas águas calmas do Rio Jaguaripe o barco foi acionado com motor. Quando se chegou a sua foz e se encontrou o mar, a nave seguiu velejando e bordejando. As cidades visitadas na pesquisa e o trajeto marítimo feito está marcado no mapa, Figura 126.

Figura 126.

Coqueiros, Maragogipinho, Jaguaripe e trajeto feito pelo saveiro 'É da vida' conforme roteiro conhecido como rota da cerâmica pela Baía de Todos os Santos – BTS.



A jornada até a feira se deu como a família de saveiristas estava acostumada a fazer, saindo cedinho de Jaguaripe para chegar no final da tarde. Costear a Ilha de Itaparica foi resgatar memórias, rever a história e escutar o depoimento de Jucinara sobre a rota da cerâmica:

“Vinte e dois anos já nessa travessia de Maragogipinho – Salvador com essas cerâmicas, né? A gente pega na Feira de Maragogipinho e levamos pra Feira de São Joaquim. Às vezes a viagem é boa, às vezes a viagem é ruim, muita chuva como hoje e, às vezes o tempo tá bom e a viagem é mais tranquila. Cada um tinha seu tipo de louça, aí aqui a gente dividia, cada um com seu tamanho de quadrado, a gente separava o de cada um e eles pagavam frete. Aí quando chegava lá a gente tirava tudo de novo e botava na Feira de São Joaquim, o pessoal começava a carregar, aí eles pagavam à gente lá. Agora essa travessia de saveiro da cerâmica acabou porque eles acharam melhor fazer a travessia de carro. Hoje em dia a gente tá mais com turismo, né?! As pessoas que contratam o saveiro, aí a gente vai e faz esse passeio, mas a vida de cerâmica era melhor... e era toda semana. Essa vida agora acabou. Ah!, eu queria que voltasse!”

Para mim, além de tudo, foi um deslocamento mágico, durante o qual, do alto da **Zeugma** celeste em tons de azul, fui apreciando as lindas paisagens, acompanhando os vilarejos ribeirinhos, envolvida pelo som do vento e das águas. E assim sintetizei a vivência metafórica:

### Na rota da cerâmica pelo Recôncavo Baiano: um resgate de memória

Pássaros proclamavam a paisagem iluminada desde muito cedo... em águas tranquilas seguiríamos até o encontro com o mar e daí rumaríamos para Salvador...

Duas peças **Rodopiá** produzida por 'Seu Zé' e Delci em Maragogipinho, em parceria comigo, embarcaram no Saveiro 'É da vida'. Elas seguiriam para a Feira de São Joaquim, sob o comando da família de saveiristas: Luciano, Jucinara e Antônio.

E embarquei, embalada em devaneio e planejamento, para a travessia sideral...

Determinação ao içar as velas, como preparar asas majestosas para cruzar o céu ao sabor dos ventos...

Movimento para partir... acender o fogo do feijão para vencer o longo trajeto do dia.

E o olhar rodopiou pela vela para envolver-se em sua maestria, enquanto o coração, batendo forte, impulsionou a sonoridade do atadá...

Corpo e mente em alerta, em sintonia com versões da paisagem, que refletiam mar e céu reposicionando-se, percepções visuais e sonoras sinestésicas.

Assim foi sucedendo a experiência real no tempo das lembranças e a imaginária projetada no futuro que atualizava o dia a dia ao sabor do vento.

E fui observando e recordando; revendo e refletindo e apreciando e reconstituindo histórias lidas e ouvidas...

Vilarejos e pontes - olhos e braços que testemunham passagens... e tudo passa... e foi passando a nave imaginária...

Tão real que seguiu refazendo-se na labuta da transformação da matéria, e dos sonhos que os objetos proporcionam.

Assim, a nave foi atravessando o rio e o mar mirando o céu...

Na terra da infância a verdade se fez nítida – o saveiro carregado de cerâmica passou por ali, parou na ponte e seguiu pela baía. Assim foi e nunca mais...

Na escuta dos **Rodopiá** a resistência, a reinvenção da vida ao sair de um píer, içar a vela, atravessar o céu cortando o mar, arriar a vela e lançar a corda, aportar para partir...

Pode-se seguir a sequência de imagens das Figuras 127 a 134 e ver o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m84p5qkgTI&t=202s>

Figura 127.

Cidade de Jaguaripe, Rio Jaguaripe, com o novo píer à direita, onde embarcamos.



Figura 128.

No píer, levando uma das peças Rodopiá, feita em Maragogipinho, para embarcar.

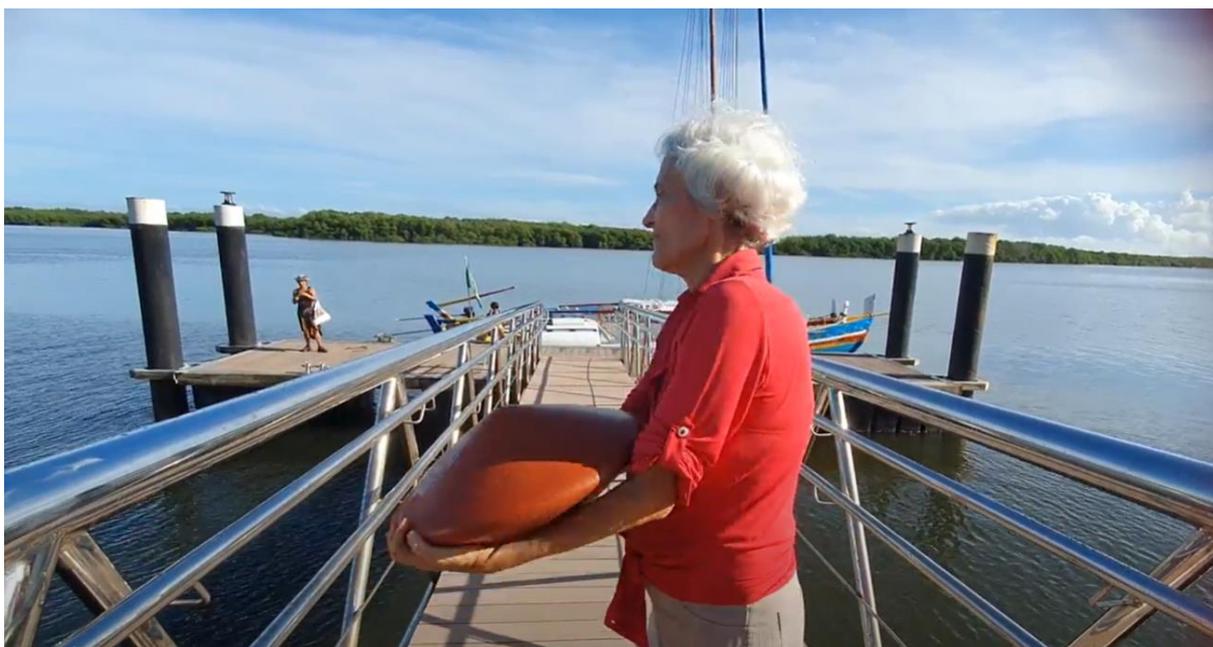


Figura 129.  
Embarcando.



Figura 130.  
Vigiando as peças Rodopiá apoiadas no tijupá, cobertura na parte central do saveiro.



Figura 131.

Apontando o cais da cidade de Itaparica. Local de onde vi, na infância, passar o saveiro...



Figura 132.

Aproximando-nos da Feira de São Joaquim em Salvador.



Figura 133.  
Já bem próximos ao píer da Feira de São Joaquim.



Figura 134.  
Peças Rodopiá já no píer da Feira.



Assim sendo, a barca que navegou em devaneio, ouviu o eco do **atatá**, reconstituiu o abraço entre margens distanciadas no tempo, restaurou as peças do mosaico cultural, favorecendo o movimento da experiência em sua inteireza, no lugar impreciso de passagem, no âmbito da arte-vida.

## 5.2 **passagemdevaneio**

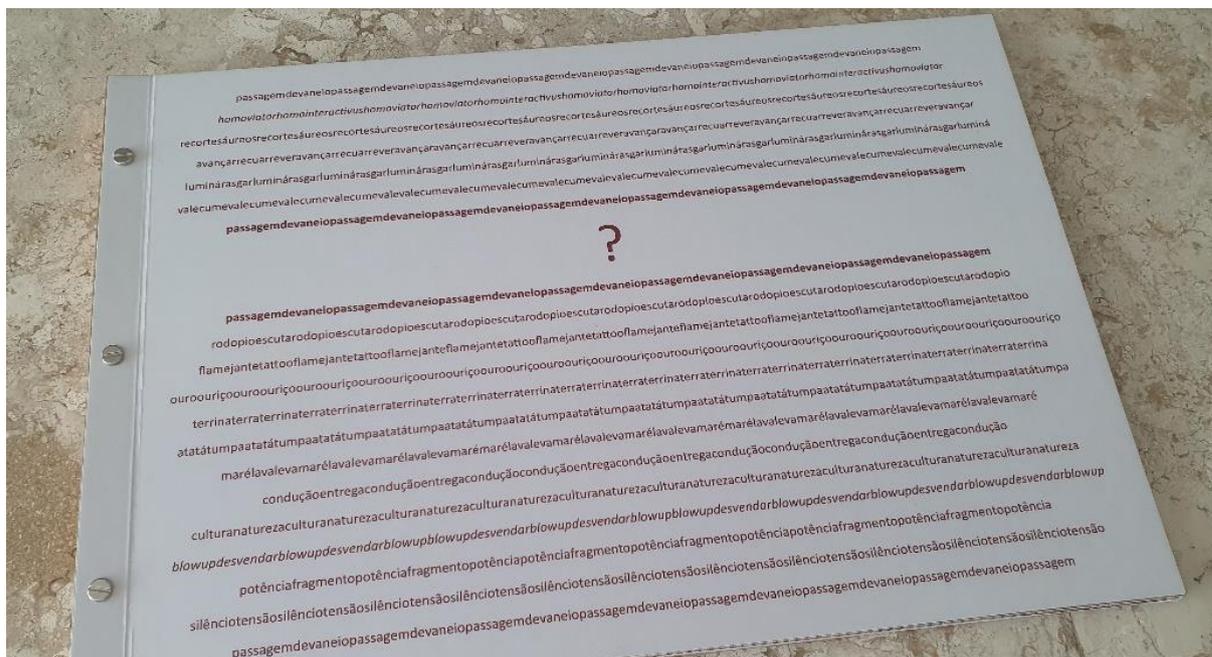
processo, recorte e sobreposição

Trata-se de um novo livro de artista, Figura 135, construído em meio as ações em campo, no qual fui encadeando os cenários proporcionados pelos registros fotográficos e reconhecendo neles pontos sinalizados por **rodopio**, enquanto instrumento metodológico da pesquisa. A proposta desse segundo livro foi diferente do anterior – **Imagens recolhidas / Imagens inventadas: movimento do ser**, mas recortar e justapor ou sobrepor imagens foi a coerência mantida. Para além de seu caráter documental, reúne de forma sintética e visual observações e percepções do fazer cerâmico e proporciona, ao observador, uma experiência estética nas possibilidades de articulação entre as imagens poéticas, podendo levá-lo ao devaneio e ao pensamento reflexivo.

**passagemdevaneio** foi compreendida como uma zona de rompimento, provocação, surpresa, dúvida, questionamento, movimento que exigiu flexibilidade, silêncio e atenção para recolher e acolher a poesia visual durante a pesquisa. Passei a aceitar a **passagemdevaneio** como “experiência”, na definição de Jorge Larrosa Bondía:

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece”...(BONDÍA, 2002, p. 24).

Figura 135.  
passagemdevaneio, 2023, tamanho A3 - 29,7 x 44 cm.



A organização do livro seguiu o ritmo processual cerâmico, em seus ciclos ativados e tensionados pelo trabalho poético: coleta de material da natureza; observação de alternativas/possibilidades; atenção ao ritmo visual-sonoro na experiência; processamento do material para a finalidade de seu uso; investigação transdisciplinar; construção da forma; reconhecimento e entrega. Para narrar a passagem por esses oito momentos, oito blocos de recortes de quatro imagens fotográficas foram organizados conceitualmente e, como novos significantes que se misturam a outras formas de leitura da pesquisa, passaram a integrar a imagem textual introdutória na capa, Figura 135. Aqui, mais uma vez atentei para o texto de Bondía, quando afirma que “o homem é um vivente com palavra” e o fato dele eleger as palavras e inventar palavras é correlacionar palavras e coisas, é “como nomeamos o que vemos ou o que sentimos, é como vemos ou sentimos o que nomeamos”, não sendo atividades ocas, mas falar “do que nos tocou, ou do que nos aconteceu” (BONDÍA, 2002).

Num estudo em que a noção de inteireza, pensada de forma irrestrita, para além da integridade básica do corpo cerâmico, nada poderia ser descartado. O processo precisava ser incluído como produção da pesquisa e elaborado de forma artística, enquanto obra, não apenas como registro de pesquisa; sendo assim, a sequência de espaços para uma fruição estética, revisitável no tempo – o livro, este confirmou-se

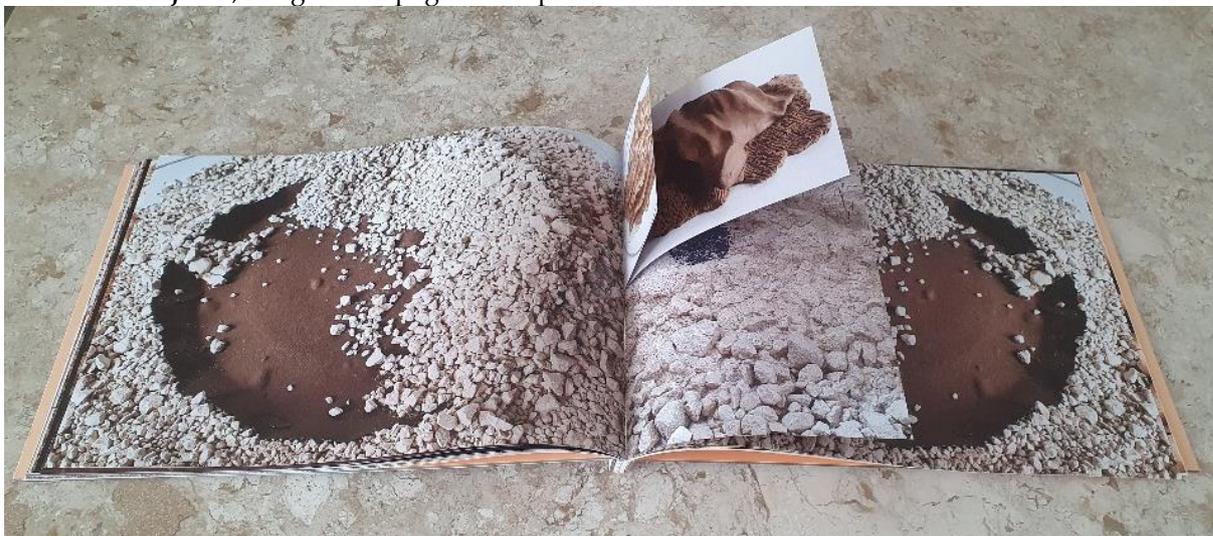
como “um suporte adequado para apresentar os resultados de uma investigação a respeito de um assunto”; e esse, em questão, “tem o fazer artístico como tema” (CADÔR, 2020, p. 45 - 47).

Esses conjuntos de cenários são recortes de espaço-tempo porque foram selecionados em meio a oito séries de registros fotográficos, referentes aos segmentos de ações em campo. Foram impressos em retângulos áureos nos tamanhos A3, A4, A5 e A6, por coerência ao riscado de uma amostra desses retângulos na escultura **Terra Mater**. No tamanho A3 decidi pela tomada de um campo maior, contexto da ação; daí foi restringir ou adicionar informações do processo nos tamanhos A4 e A5, até chegar a uma questão central no A6.

Na geometria, o retângulo de ouro, assim definido por Euclides na Antiguidade, segue a razão áurea representada pelo número irracional  $\phi$  [fi]. Então, ao dividir-se a base desse retângulo por sua altura, obtêm-se o referido número de ouro  $\phi$ , cujo valor é aproximadamente 1,618. Essa proporção divina aparece recorrentemente na natureza e, no sentido decrescente dos tamanhos, observa-se a redução pela metade do tamanho subsequente. A duplicação de tamanho das páginas ao folhear o livro avançando para a direita, ou, sua redução retornando para a esquerda, recorrentemente, cria a possibilidade do mostrar-esconder, restringir-expandir, suprimir-complementar significados nas sobreposições possíveis, que operam como colagens lúdicas reversíveis, Figura 136, conforme “*el juego participativo del lector / manipulador*” (ANTON, 2014).

Figura 136.

Recorte **flamejante**, imagens em páginas de quatro tamanhos.



A ação de recortar a passagem pelo processo para montar o livro objetivou apurar partes significativas da experiência guiada pelo devaneio, enquanto reunir e justapor foi multiplicar e ao mesmo tempo sintetizar os significados de cada ação sendo catalogada. Em todas as situações selecionadas, as associações subjetivas não deixaram de estar presentes. E, em se tratando de imagens, atentei para a ideia de “paisagem essencial” do artista, fotógrafo e professor Edgard Oliva, como “um modelo para se rever em nossas imagens internas uma perspectiva exterior” (MESQUITA, 2016, p. 96). Pois esse movimento dialético entre extroversão e introversão, entre ação e devaneio, entre paisagens externas e internas tem sido ponto de atenção dos artistas em seus textos. Pergunta Sonia Rangel: “penso imagens ou imagens me pensam?” (RANGEL, 2019, p. 55). Declara Mia Couto: “não sei se fiz o livro, as personagens, ou se esses personagens fizeram a mim” (COUTO, 2020). Ainda a respeito das “paisagens essenciais”, considerando-se cultura e natureza:

Sendo assim, temos o fator humano como vetor da criação, o mesmo que modificador, dentro do sistema da natureza, dentro do sistema da crença e da hegemonia divina, como pensamento indutor. Nesse contexto se inserem as paisagens essenciais, paisagens que fazem parte da “alimentação” da mente criadora, deambuladora e sustentadora dos sonhos e dos desejos para que estes se transformem em matéria táctil ou espiritual. (MESQUITA, 2016, p. 100)

Então, como o acervo dos registros que tinha era bastante grande, selecionar as imagens exigiu revisão e reflexão. A seleção foi norteadada pela noção de síntese e da importância do significado de cada imagem. A experimentação da montagem/sobreposição de imagens exigiu a percepção de complementaridade e precisão nos cortes de cada uma para a fusão no todo. Então a pergunta se repetia a cada dúvida: qual das imagens em jogo reflete o diálogo entre minha paisagem interior e a exterior captada? Em qual delas, ou quais delas, vejo refletidas minhas “paisagens essenciais”? Para cada grupo de recortes, deu-se um exercício criativo fundamentado nessa base teórica. São eles: **marélavaleva**, Figuras 137 e 138; **terrina?** Figuras 139 e 140; **atatá**, Figuras 141 e 142; **silênciotensão**, Figuras 143 e 144; **luminárasgar**, Figuras 145 e 146; **ouroouriço**, Figuras 147 e 148; **flamejante**, Figuras 149 e 150 e **conduçãoentrega**, Figuras 151 e 152.

Figura 137.  
**marélavaleva**, vista do conjunto.



Os recortes que compõem **marélavaleva** referem-se a registros feitos na Praia de Barra do Gil, Itaparica, em fevereiro de 2020. Aí demarquei o ponto zero da pesquisa, com observação da natureza e coleta de material.

Figura 138.  
**marélavaleva**, indicação das sobreposições parciais: sendo **a**, a imagem em tamanho A3; **b**, em A4; **c**, em A5; e **d**, em A6. (válida para todas)

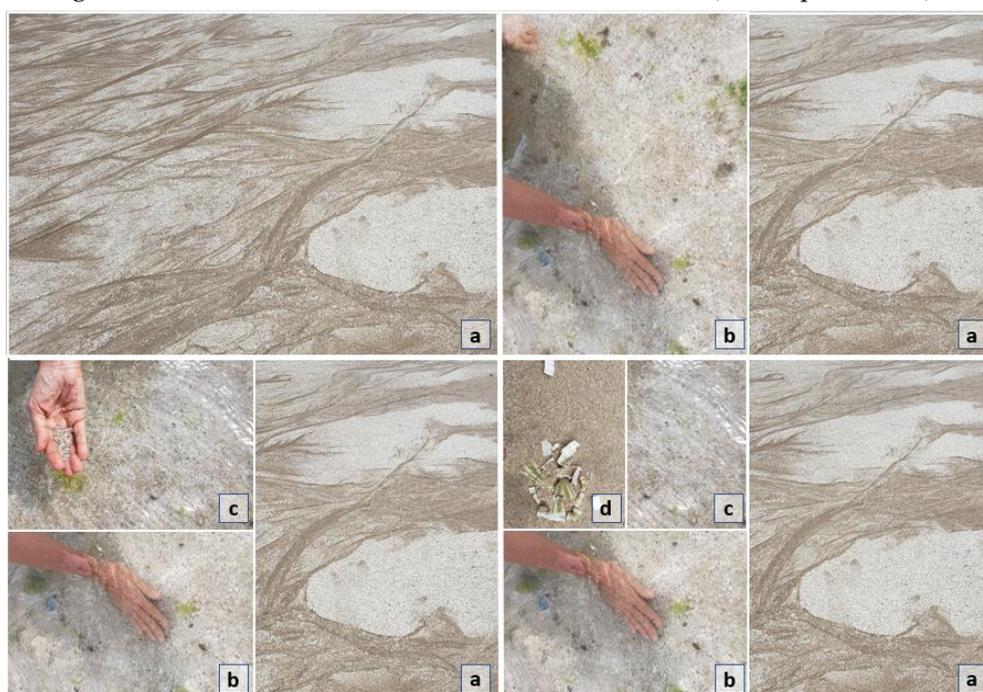


Figura 139.  
**terrina?** vista do conjunto.



As quatro imagens que integram o questionamento **terrina?** indiciam surpresa na experiência, dúvida, colocaram em questão alternativas na pesquisa. A casacorpo do ouriço, parcialmente quebrada e recolhida na praia, vista como uma porcelana, passou a ser recorrentemente investigada, considerando a relação interior/exterior e corpocasa.

Figura 140.  
**terrina?** indicação das sobreposições parciais.

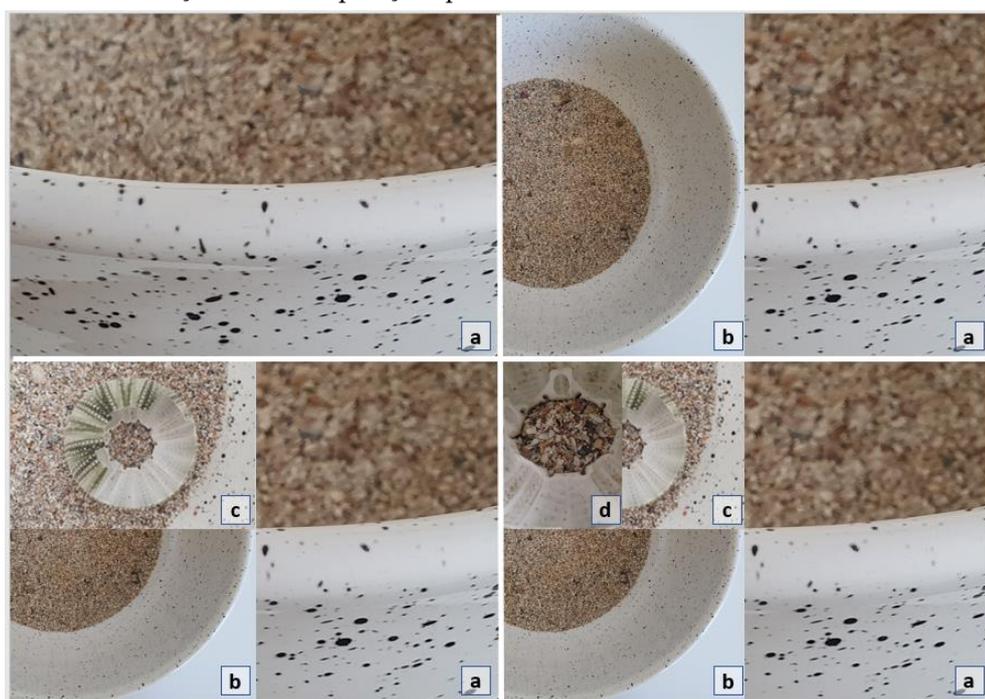
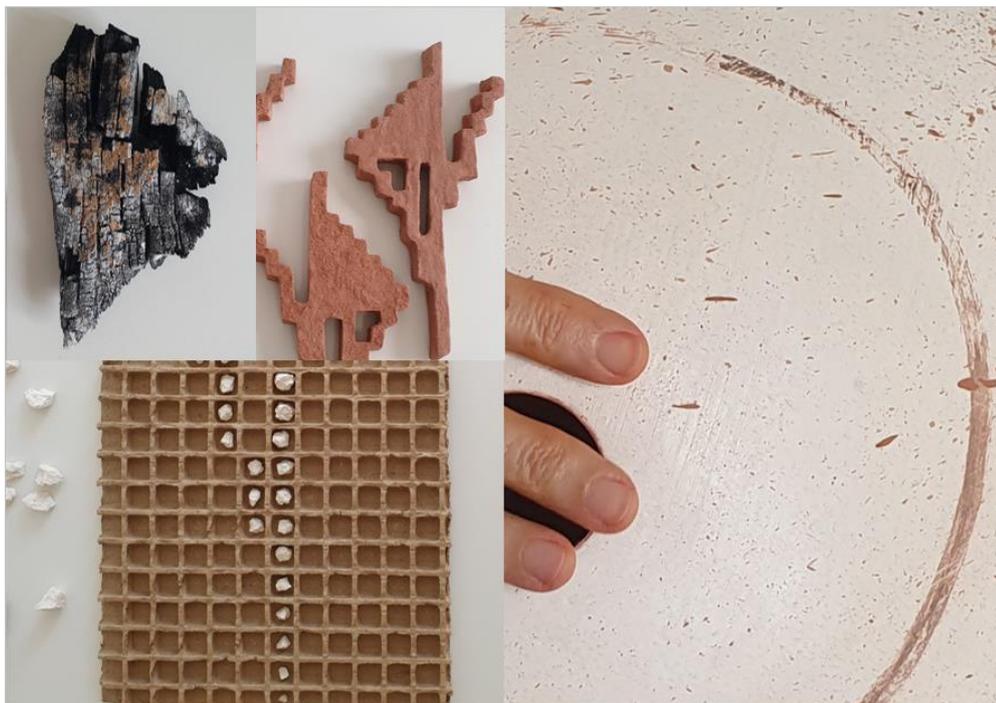


Figura 141.  
**atatá**, vista do conjunto.



Esse grupo de recortes sintetiza **atatá**, processo criativo visual-sonoro a partir do manuseio de uma **Protoestrela**, 2007, um de meus objetos percussivos. **Atatá** foi deixar brotar de dentro o impulso da voz e do movimento, como já abordado.

Figura 142.  
**atatá**, indicação das sobreposições parciais.

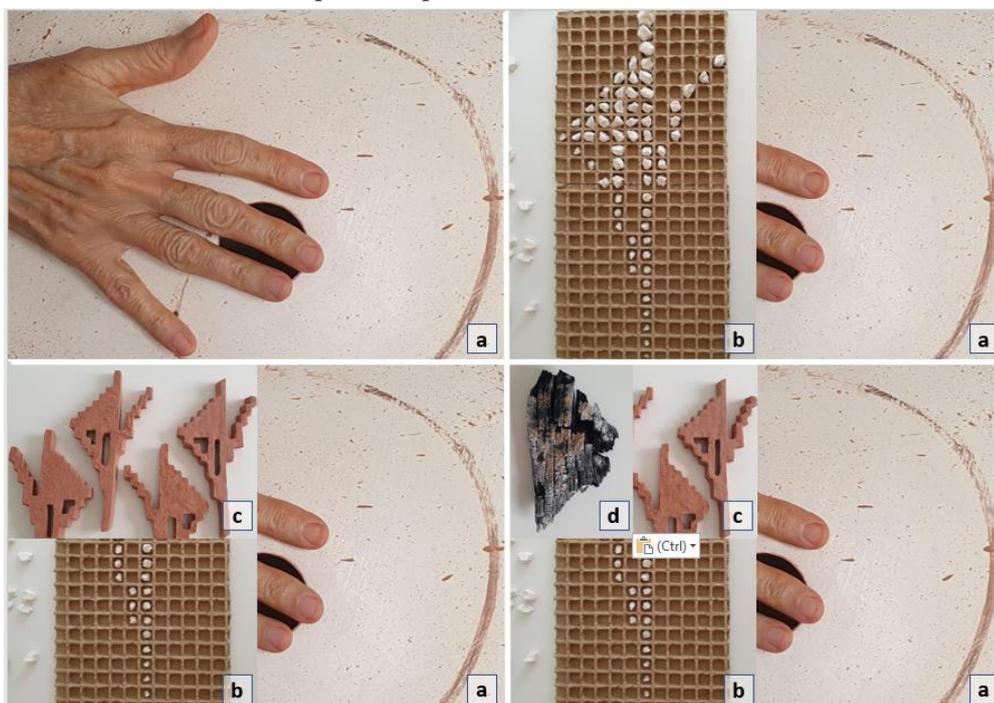


Figura 143.  
**silênciotensão**, vista do conjunto.



Esses recortes reúnem imagens mestras do fazer cerâmico: cavar a terra; manuseá-la; preparar a massa com água; sinterizar – ações recorrentes, mas sempre uma expectativa a cada vez. Recebeu esse nome, **silênciotensão**, por ser um processo parcialmente imprevisível e ser inteiramente e intensamente alimentado pelo devaneio e exercício de memória. A imagem b da Figura 144 me fez lembrar do “gesto arcaico” de Celeida Tostes, tão espontâneo, tão automático.

Figura 144.  
**silênciotensão**, indicação das sobreposições parciais.

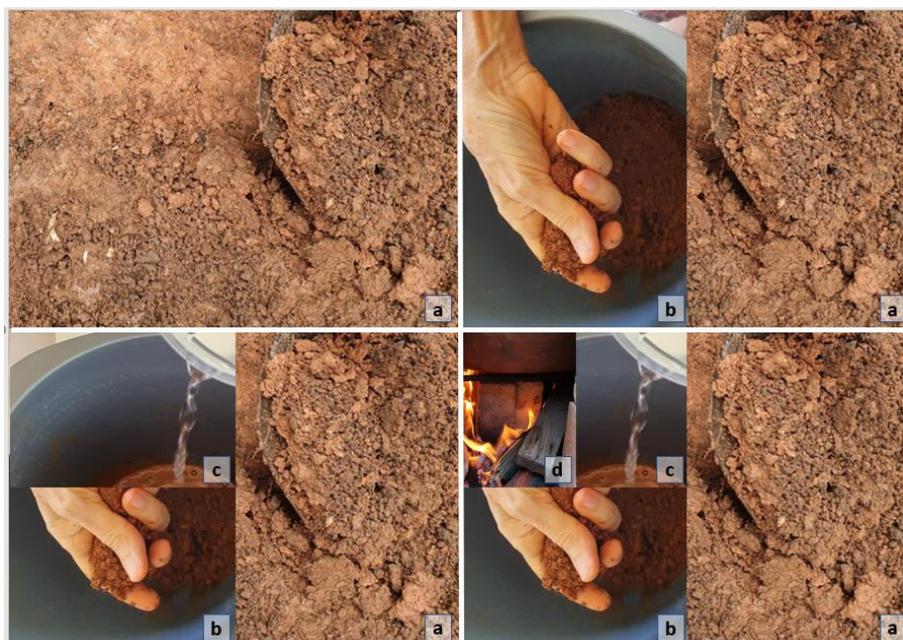


Figura 145.  
**luminárasgar**, vista do conjunto.



Esses recortes organizam-se em torno da luz-claridade na pesquisa. Pode-se ver um raio de luz solar incidindo sobre e adentrando um cubo vazado, num processo criativo na rota das “Naturezas solares”. Daí, fiz nova modelagem e esgarçamentos.

Figura 146.  
**luminárasgar**, indicação das sobreposições parciais.

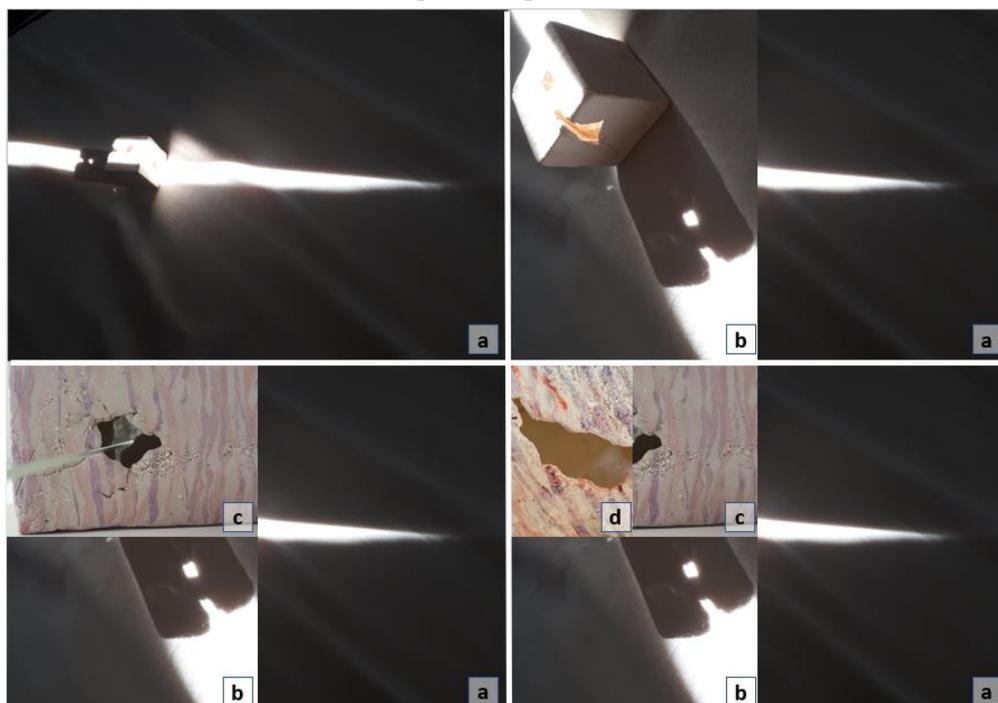


Figura 147.  
**ouroouriço**, vista do conjunto.



Esses recortes trazem a obra efêmera **ouroouriço** instalada em placa arenosa de praia. Foi produzida no Ciclo I da pesquisa **Espelho e espalho**: ações artístico-reflexivas na pandemia. Na pesquisa, foi encarar o desafio de elaborar a forma; materializar a ideia; nomear/conceituar em meio a investigação cerâmica.

Figura 148.  
**ouroouriço**, indicação das sobreposições parciais.



Figura 149.  
**flamejante**, vista do conjunto.



Centro do corpo de **flamejante**, obra efêmera em processo no Ciclo III da pesquisa **Espelho e espalho**: ações artístico-reflexivas na pandemia. Aguçando o conhecimento, a experimentação do configurar em seco foi se alterando aos poucos, com o acréscimo de água, até espalharem-se e flamejarem-se, argila e água.

Figura 150.  
**flamejante**, indicação das sobreposições parciais.

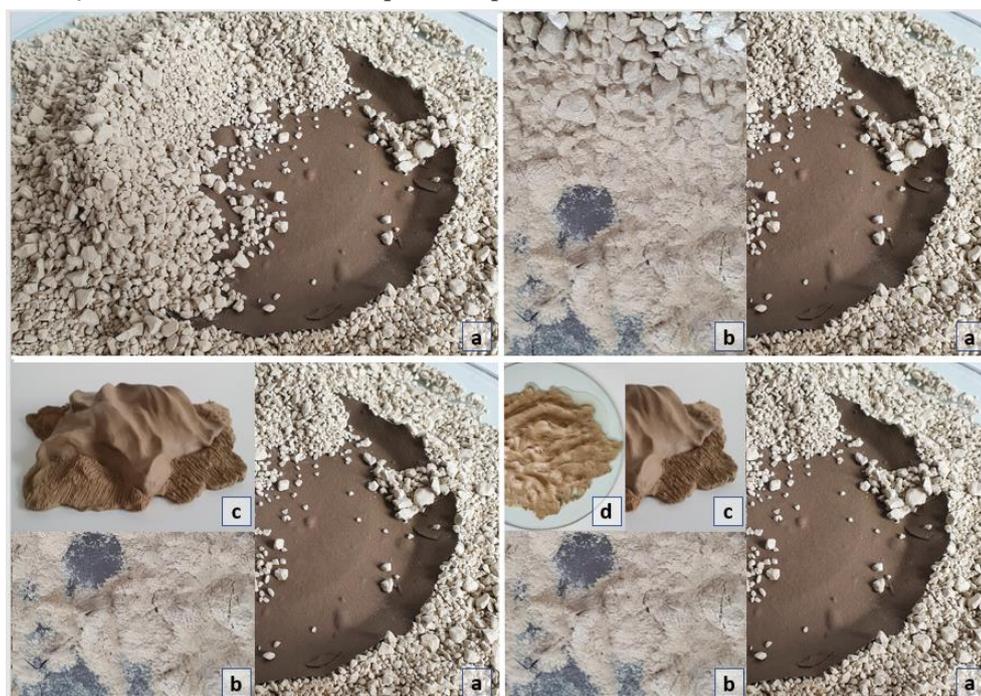


Figura 151.  
**condução entrega**, vista do conjunto.



**condução entrega** encabeçou um novo segmento de pesquisa colaborativa que focou a queima cerâmica em sua diversidade. Esses recortes trazem a queima a céu aberto na comunidade de Coqueiros, Maragogipe – BA, queima com fogo aparente. Lá ampliam-se tensões e entregas ao passo que condução e vigilância também são exigidas.

Figura 152.  
**condução entrega**, indicação das sobreposições parciais.



No livro, após a sequência dos grupos então chamados de **recortesáureos**, encontram-se as legendas das fotografias, informações de processo e os textos poéticos produzidos. Assim, percebi os elementos visuais e verbais em situação de “separabilidade e autossuficiência” (CADÔR, 2021, p. 24); não se misturaram, mas podem se influenciar mutuamente, conforme ‘navegue’ o observador-leitor. No processo da pesquisa, cada grupo de recortes assim organizados me levaram à escrita e então a incorporá-la ao livro.

Portanto, sob o olhar subjetivo de quem está no mundo, é mundo e reinventa-o poeticamente, as experienciAÇÕES em ateliê – prática cerâmica e seus respectivos registros, foram os indicadores fundantes a serem focados e lidos cuidadosamente na pesquisa de doutorado em foco. Por isso **passagemdevaneio** é uma obra intermediática que se propõe a narrar com imagens poéticas, isoladas ou aproximadas, uma em relação a uma outra ou em relação a duas, três, em bloco de quatro, ou ainda a poesias, lembrando que “a nova arte usa qualquer manifestação da linguagem, pois o autor não tem nenhuma outra intenção a não ser testar a capacidade que tem a linguagem de querer dizer algo”. (CARRIÓN, 2011, p. 57). Sim, para o artista mexicano Ulises Carrión, a nova arte de fazer livros - o livro de artista, podia contar com todas as possibilidades de signos, se apresentar nos mais diversos formatos, pois ainda segundo ele, esse novo gênero artístico podia existir de forma autônoma e independente.

Dessa forma, diante do fazer artístico cerâmico na pesquisa prático-teórica, instalada em naves que estão em trânsito pelas rotas dos procedimentos, fui seguindo atenta ao movimento do corpo **flamejante** que emergiu do **ouroouriço**, modelado com imaginação em sua inteireza, para estar como **marélavaleva** ao ritmo das ondas, ou de prontidão em sua **terrina**, a rever e avançar e a **luminárasgar** matéria e pensamento, escolhas e exclusões formais, observação e devaneio, conexões e rupturas referenciais, guiada coerentemente pelo ponto de vista particular, pelo **atatá**, essência ou verdade sempre na elaboração do **silênciotensão**, no movimento e na pausa da **conduçãoentrega**, enfim, no exercício do intelecto e do sensível para o reconhecimento subjetivo do meu fazer cerâmico.

## 5.3 *Homo Interactivus*

a exposição

*Homo interactivus* então, além de conectar-se à nave mestra da frota porque representante conceitual do procedimento cerâmico e de também ser agente desta teoria poética, como defini no Capítulo 1, tornou-se Exposição na Galeria Cañizares, de 9 a 23 de abril de 2024, com a proposta de mostrar trajetórias e resultados de uma pesquisa de criação artística, oferecendo aos visitantes um espaço de conexão arte-vida. Por isso, [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) esteve em cabo de aço distendido, sobreposta à imagem da vela do saveiro 'É da Vida', Figura 153, logo à entrada da Galeria, ao lado do texto da curadora e orientadora da pesquisa, a artista e Profa. Dra. Nanci Novais, texto introdutório à exposição.

Figura 153.

Nave [www.homointeractivus.via](http://www.homointeractivus.via) em composição com a plotagem.



Conforme estudo espacial da Galeria, que oferece um vão retangular longo formado por três salas conjugadas e um outro mais largo à direita, Figura 154, decidiu-se ocupar o ambiente longo com indícios de processo. Isso veio a realçar uma narrativa – a do

movimento do *homo interactivus*, num espaço construído física e simbolicamente, articulando-se fazeres, textos poéticos e recursos midiáticos à visão espacial, num deslocamento fluido pelo espaço expositivo propiciando a interlocução.

Figura 154.  
Estudo expográfico.



A nave mestra então, representando **Zeugma** em sua travessia imaginária de Jaguaripe para a Feira de São Joaquim, já anunciava a ideia de voo, jornada, movimento, **passagem devaneio**, de processo imbricado a realização poética. Assim, o registro em vídeo do trajeto feito em fevereiro de 2023 – **Na rota da cerâmica pelo Recôncavo Baiano**: um resgate de memória, esteve ininterruptamente projetado na grande parede da entrada à esquerda, Figura 155.

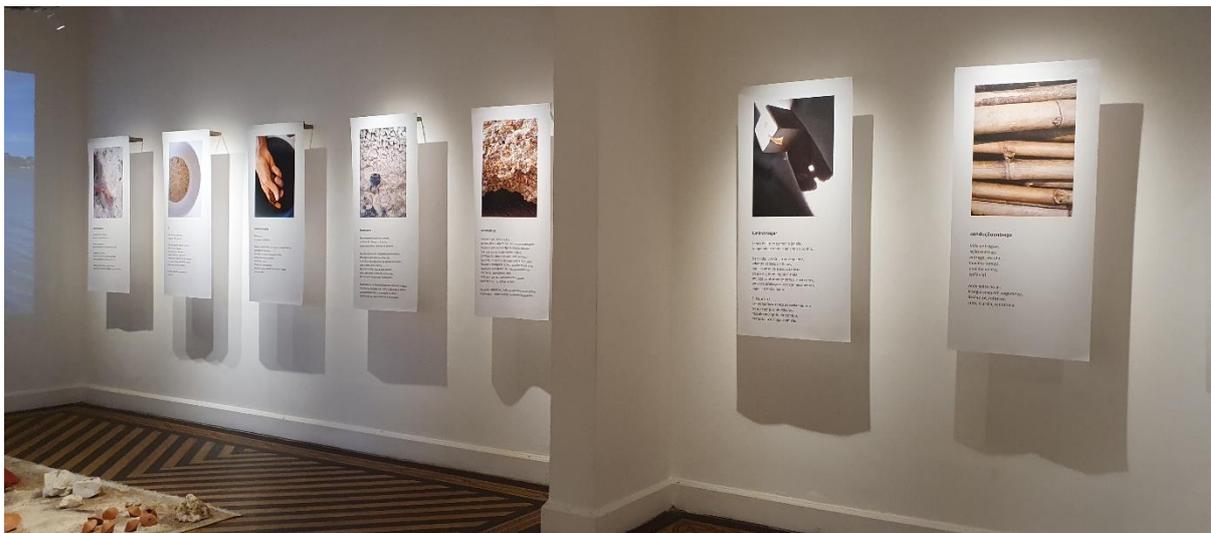
Figura 155.  
Obras na primeira sala do vão retangular longo.



Aos pés da projeção do vídeo, foi montada a instalação **Rodopiá**, que reuniu as vinte e seis peças modulares em terracota, que foram sendo feitas aos poucos ao longo da pesquisa, em quatro tamanhos diferentes, mas na mesma forma duplamente cônica, podendo girar em torno do seu centro executando rodopios. **Rodopiá** passou a simbolizar a metodologia da pesquisa (ANPAP, 2020), relatando as práticas colaborativas representadas no queimar juntos em fornos diversificados, tornando-se oportunidades de escuta, troca e partilha com outros praticantes do fazer cerâmico. As duas peças feitas em Maragogipinho foram posicionadas ao fundo, à esquerda. A única peça diferente, que se pode ver à direita, é um de meus objetos sonoros (SOUZA, 2009), também em terracota, cujo som percutido integrou o áudio do vídeo.

Ao longo das paredes de duas das três salas reunidas em um mesmo vão, estiveram instaladas oito flâmulas que exibiram oito páginas do livro síntese visual da pesquisa – **passagemdevaneio**, com seus textos poéticos de referência, em continuidade, até se chegar ao livro em si. Na Figura 156, pode-se ver sete delas.

Figura 156.  
Flâmulas.



Nessas três salas contíguas, esteve disposta a sinalização do caminho feito, das rotas percorridas, por onde se pode ver obras efêmeras e alguns objetos relacionados a ações em grupo, a partir de encontros remotos durante a pandemia, Figura 157; também nesse rastro de passagem imbricada a devaneio, processo-produção artística, estiveram disponíveis ao observador o ouriço original recolhido na praia, que desencadeou modelagens e obras, pequenos torrões que me levaram a organizar a forma do **flamejante**, e ainda a escultura aérea **atatá** próxima à oitava flâmula.

Figura 157.

Obras relacionadas a processo; ouriço original e estudo para **flamejante**; detalhe de **atatá** e oitava flâmula.



A escultura aérea pendente **Atatá**, estrategicamente instalada próxima à oitava flâmula que trouxe o exercício de sua forma com torrões, estendendo-se do topo da viga até o chão, marcou sua presença como elemento fundante do processo artístico desenvolvido. Impactou mas não impediu a visão das outras obras, pelo contrário, por seus espaços vazios, indicava ao observador a possibilidade de se aproximar para vê-las, Figura 158. Um pouco mais adiante, estiveram disponíveis os registros das ações colaborativas e artístico-reflexivas como imagens de vídeos curtos em tela de TV. E culminando a caminhada pela **passagemdevaneio**, ficou disponível sua síntese em forma de livro para ser folheado, manipulado, em suas sobreposições possíveis, e também lido, Figura 159, disposto sobre vidro em frente a uma grande imagem plotada de sua capa.

Figura 158.

Escultura aérea **Atatá**; aparelho de TV com exibição de vídeos; livro **passagemdevaneio**.

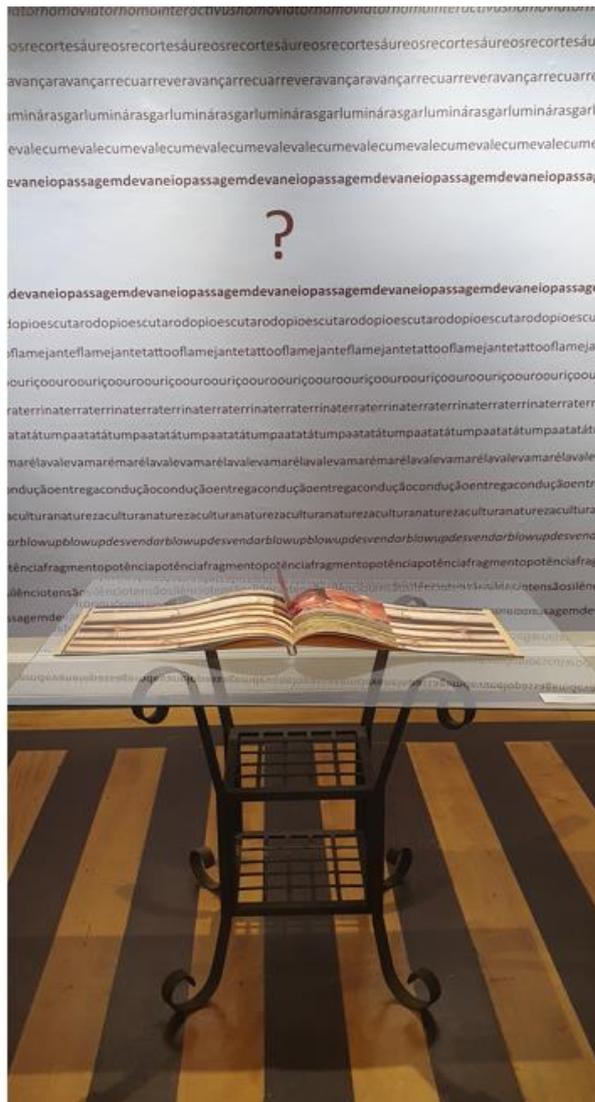
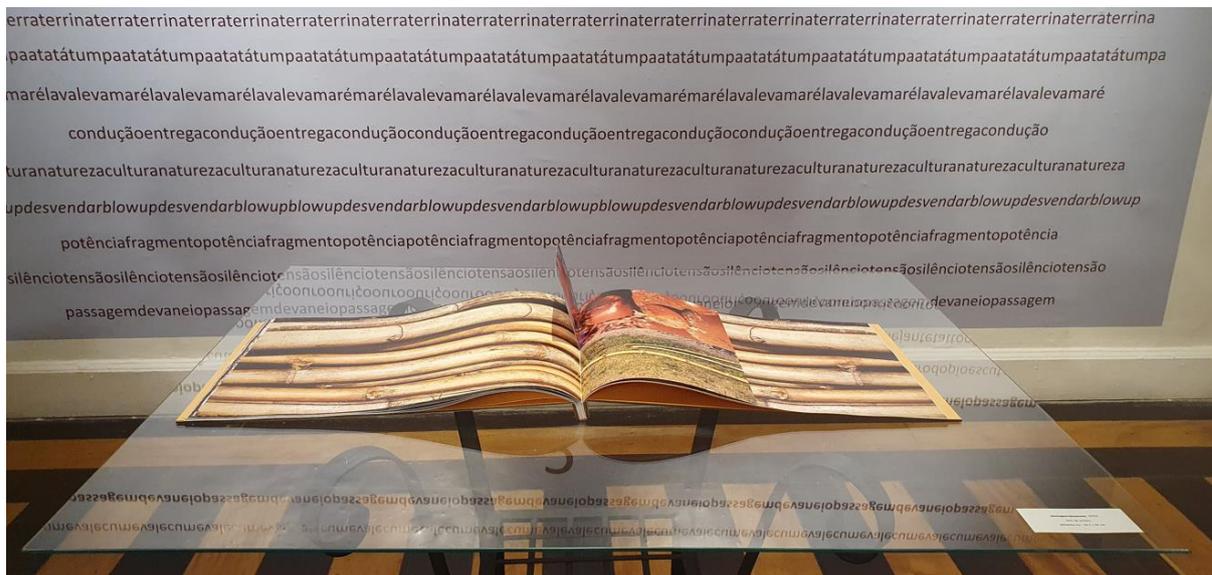


Figura 159.

Livro de artista **passagemdevaneio**, aberto, mostrando os **recortesáureos conduçãoentrega**.



Daí, a comunicação entre as salas indicava a passagem para o lado direito da Galeria, onde estavam as obras em interligação com a paisagem sideral – a sala das naves que percorreram rotas por micro e macro espaços: a **Terra Mater**, a **Ultra Solis**, as quatro unidades de **Zeugma**, as sessenta **Fótons** e as três estrelas-naves – as **Três Marias**, que constituem o cinturão de Órion, constelação equatorial, facilmente identificável em nosso céu de verão. Nesse espaço celeste a distante estrela **Alpheratz** também pode ser visualizada, Figura 160, e, lá estava uma representante de *homo interactivus* em miniatura, com seu livro em mãos.

Figura 160.

Naves **Zeugma** e **Ultra Solis**; estrela **Alpheratz**.



Como as pequeninas naves **Fótons**, exibindo brilhos e tonalidades de azul, verde, violeta, foram dispostas sobre um painel de 1 x 4 m de espelho, muito do conjunto de obras ficou refletido, congregando a frota, sinalizando o micro-macro espaços multicoloridos e a introversão-extroversão vivenciadas na pesquisa. Para contribuir com essa construção imagética a nave **Zeugma** terrosa, a maior de todas, deixou-se ficar semi montada, para que se pudesse observar as paisagens registradas em suas faces internas, Figura 161.

Figura 161.

Naves **Zeugma** e **Terra Mater**.

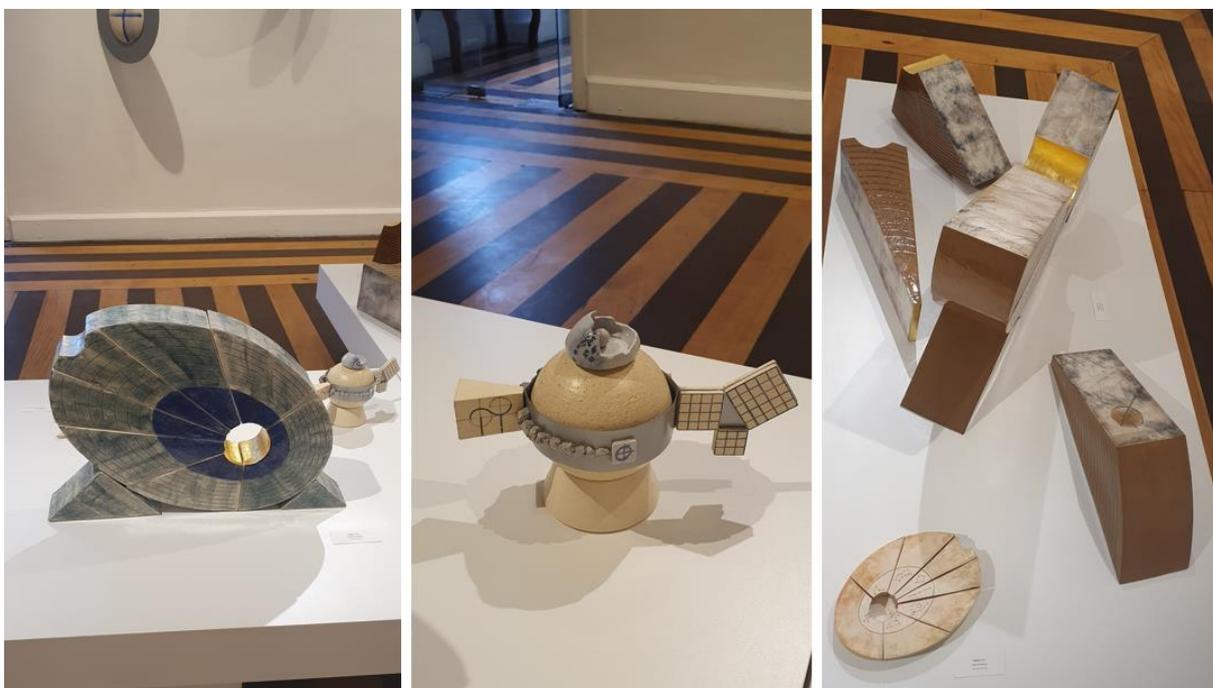


Figura 162.

Naves fótons sobre espelho, revelando suas faces dorsais e ventrais no detalhe, à direita.



Ficaram também em reflexo as **Três Marias: Mintaka, Alnilam e Alnitak**, três estrelas brilhantes, em linha reta, e igualmente espaçadas, que silenciosamente serviram como faróis durante os voos de toda a frota, ao olhar da *homo interactivus*. Como a exposição em foco teve o objetivo de compartilhar uma pesquisa criação em artes visuais, que pode gerar interpretação polissêmica, portanto sempre suscetível a reelaboração, marcando esse contexto intrassubjetivo, estiveram instalados em parede, nessa mesma sala, as obras **flamejá**, relacionada ao movimento ondulante do **flamejante** e outra versão de **atató**, sempre direcionando o movimento da criação de dentro para fora, para cima e para os lados, Figura 163.

Figura 163.

Naves **Três Marias; flamejá** e **atató**.



Dessa forma, percebi que na Exposição *Homo Interactivus*, destacaram-se a verdade poética instaurada na inteireza processo-obra e o vetor de comunicação, na interação, relacionada à troca dessas vivências e experiências, através de visitas guiadas, rodas de conversa e divulgação de informação em mídia, possibilitando a articulação de novos conhecimentos e ampliando o repertório cultural por meio da arte. E assim a *homo interactivus* revelou poeticamente sua noção de nave, de barca que lhe permitiu a realização de ações variadas:

**nave ave voa segue**

nave ave voa segue,  
leve leva eleva mergulha,  
barca arca passa trespassa,  
corta liga esgarça toca,  
aquece acende tinge revela,  
aproxima reconhece esclarece soma,  
silencia flameja arde recupera,  
conduz a *homo interactivus*.

---

<sup>1</sup> **Engobe** - mistura de argila líquida com óxidos, pigmentos e outros componentes minerais para tingir peças cerâmicas.

## Considerações Finais

Enquanto *Homo interactivus*, “formando e ordenando” o mundo em situação de “onirismo ativo”, durante a jornada poética por caminhos “parcialmente deliberados e parcialmente misteriosos”, comecei misturando argilas, areia, cacos e conchas trituradas de praias visitadas. Questões pontuadas por um ouriço quebrado em sua dor e por provocações reflexivas a respeito da inteireza elementar e primária da argila, em sua transformação pelo procedimento cerâmico artístico, para se ir muito além, aproximando experiência e arte, me fizeram atentar para processo e realização reunidos em **passagemdevaneio**, introversão e extroversão integrados no gesto e eco do **atatá** que ressoava no vazio interno dos corpos cerâmicos.

A investigação a bordo das naves espaciais imaginárias em movimento por recantos produtores de terracota, aqui e ali, ateliês e comunidades, envolveu ações e revelAÇÕES colaborativas e reflexivas, como práticas de interação e participação. A partir delas, percepções sensoriais dos materiais foram aprofundadas e conhecimentos técnicos para modelagem, tratamento de superfície e queima foram desenvolvidos. Além disso, pesquisas conceituais transdisciplinares foram feitas, reunindo um grande acervo de registros aos quais dei significado conforme as motivações subjetivas.

Dessa forma, durante o processar das ações artístico-reflexivas, reconhecendo o movimento do rodopio através do fazer, compartilhar registros, trocar ideias, colaborar com pontos de vista semelhantes e diferentes nos encontros em grupo, praticamos o configurar a partir de nossos anseios, como quem monta, se arrisca, se alonga, observa o feito. Foi um exercício artístico do construir-dissolver-construir no contexto metafórico da disseminação do coronavírus em ondas. Assim, encaramos os desafios de águas, reflexos/inversões, com muitos olhos, os nossos e os tecnológicos, enfileirando pontos, linhas, triangulando ideias, buscando nutrir o movimento da criatividade relacionada ao como fazer, fortalecendo a imaginação, acolhendo o que

surpreende, reconhecendo a poesia no processo e ampliando o conhecimento do sensível aliado ao intelecto.

Em outros momentos de ação colaborativa, em meio a **marélavaleva**, o embate, a alternância terminou também por apaziguar o silêncio junto ao canto, a memória junto ao presente compartilhado em torno do calor das queimas, considerando os processos particulares de cada um dos parceiros ceramistas em seus fornos específicos, intermediando o reconhecimento das similaridades pelas diversidades, percebidas no **silênciotensão, conduçãoentrega e luminárasgar**. De novo os atravessamentos poéticos alcançaram os micro e macro espaços, terra e céu, materializando-se em uma escultura **Zeugma** em tons terrosos e outra em tons celestes.

Assim, estudando o procedimento cerâmico na poética que reúne astronaves em suas trajetórias, que consideraram natureza, cultura, arte e vida, experimentando o fazer cerâmico por partes, na fase da modelagem e na da queima, atendi ao objetivo geral de organizar a frota segundo as características das naves para atender a propósitos particulares. Selecionei também algumas argilas, massas e outros insumos para investigar, qualitativamente, durante minha produção poética, para compreender fatores que alteram a aparência de uma peça, incluindo aí substâncias que podem estar em micro espaços dos minerais, visíveis e invisíveis nos esgarçamentos que vinha fazendo nas superfícies de corpos argilosos. E fui perseguindo objetivos mais específicos: misturar argilas e massas; acrescentar cargas – chamote, em granulometria variada, areia fina e grossa mesclada a fragmentos de concha recolhidas na praia; e acrescentar corantes e óxidos a massas e vidrados, para ampliar a possibilidade de texturas e cores a partir desse material que foi possível analisar através de espectroscopia de fluorescência de raio X - EDX, por dispersão de energia. Essa análise foi feita no Laboratório de Catálise e Materiais do **Instituto de Química/UFBA** e tomei como sinalização na investigação prática dos materiais, à medida que os percebia em suas características de plasticidade quando em cru, e de resistência e cor após a sinterização e fusão (no caso dos vidrados utilizados).

Além disso, permaneci atenta às questões mais espirituais e poéticas, de necessidade interior, refletindo sobre pensamentos filosóficos, aproximando-os de minhas observações de ateliê, do modo de proceder na expectativa do vir a ser da cerâmica e com a cerâmica. Diante dos questionamentos envolvendo o vazio interno da cerâmica, relacionado a integridade e sonoridade, digo que os ritmos do modelar e pensar, ler e escrever me levaram a confirmar que o procedimento cerâmico poético encerra, ele mesmo, um possível sentido de inteireza a partir do jogo do sonho com a experiência, um alimentando o outro, como uma metáfora da experiência cotidiana no mundo, no encadeamento arte-vida-arte, favorecendo ao criador a oportunidade de vivenciar no processo a “inteireza antecipatória e participatória”. Foi assim que percebi o ‘se fazendo’ e o feito.

## Referências

ANTON, José Emilio. *¿Qué es un libro de artista?*, reflexiones sobre las diferencias con otras propuestas y sus posibles clasificaciones. Primera parte de la conferencia de José Emilio Antón. Feria Masquelibros, Madrid, 2014. in MAKMA – Revista de artes visuales y cultura contemporánea. Disponível em: <<https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>>

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Curta/documentário. Rio de Janeiro: Laboratórios Lider, (21:21 min), 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uATt-ua0Y>. Acesso em 11 nov. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston.. *A Psicanálise do Fogo*. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston.. *A Terra e os Devaneios do Repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEITTEL, Kenneth. Clay as elemental wholeness, in: LIVINGSTONE, Andrew; PETRIE, Kevin. *The Ceramics Reader*. New York: Bloomsburry Academic, 2017.

BONDÍA, Jorge Larossa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/rbedu/a/Ycc5ODzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 24 mai. 2024.

BROWN, Glenn. About the colossal kiln-sculptures of Nina Hole. In: NINA HOLE Ceramic Artist, 2014. Disponível em: <http://www.ninahole.com/publications/Brown.html>. Acesso em: 20 mai. 2024.

BRUNWASSER, Matthew. Zeugma after the flood. In: ARCHAEOLOGY - A Publication of the Archaeological Institute of America. Revista. Novembro/Dezembro 2012. Disponível em: <https://www.archaeology.org/issues/44-1211/features/252-features-zeugma-after-the-flood> . Acesso em: 10 jun. 2015.

BYA MEDEIROS. A Palavra Deságua porque desterra. In: Revista Histori-se, 1ª ed., Vol. 1, Nº 1, marco 2021. Disponível em: <http://historise.com.br/a-palavra-desagua-porque-desterra/>. Acesso em 12 jan. 2023.

CADÔR, Amir Brito. (2020). O que é arte? : o sistema da arte e os livros de artista. In: Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.2, p.45-57, jul./dez. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57573>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/57573/30558> . Acesso em: 06 mai. 2022.

CADÔR, Amir Brito. 2021. *A fotografia e a palavra em livro de artista*. MATLIT: Materialidades Da Literatura 9 (1):17-36. Disponível em: [https://doi.org/10.14195/2182-8830\\_9-1\\_2](https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_2). Acesso em 22 out. 2023.

CALVINO, Ítalo. *Palomar*. Tradução de João Reis. Lisboa: Editorial Teorema, Ltda; Editora Planeta De Agostini, S.A., 2001.

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARRION, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

CONSTANT, Christine; OGDEN, Steve. *La Paleta del Ceramista: guia práctica ilustrada para realizar 700 esmaltes y engobes de color*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, AS, 2006.

COUTO, Mia. In: CONGRESSO VIRTUAL UFBA, 1, 2020. Mesa de discussão on-line. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXJNqfcJWXw>. Acesso em: 25 mai. 2020.

DAVEL, Eduardo (CIAGS/EA/UFBA, Têluq, Université du Quebec). BARRO VIVO: Artesãos da Cultura Baiana - Cerâmica de Coqueiros/BA, Documentário. Salvador: FQ Cinema & Vídeo/ TVE Bahia, vídeo (27:34 min), 2014. Disponível em: [https://youtu.be/iUIZ2\\_YeFFo](https://youtu.be/iUIZ2_YeFFo). Acesso em: 27 abr. 2021.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FELIX, Nelson; MOTTA, Gabriela Kremer. Sobre realizar pensamento: uma conversa com Nelson Felix. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, setembro de 2017. Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/texto.php>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. In: CENA Periódico do PPGAC do Instituto de Artes da UFRGS, N° 7, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>. Acesso em: 06 mar. 2021.

FRICKE, Johann. *A Cerâmica*. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France em 2 dezembro 1970. Paris: Éditions Gallimard, 1971. Tradução de Edmundo Cordeiro. Versão para PDF por Marcelo C. Barbão, julho 2002. Disponível em: <https://www.ciberfil.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 10 mai. 2022.

FLUSSER, Vilém. *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Comunicações).

FRÓIS, Virgínia & FORTUNA, Pedro Matos. *Os processos participativos e a cerâmica*. Lisboa: VICARTE/ FBAUL, 2021.

FUNARTE/INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Abstração Geométrica: Concretismo e Neoconcretismo*. Projeto Arte Brasileira, 1987.

GABBAI, Miriam (org.). *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Callis, 1987.

GALEFFI, Dante Augusto. *A cerâmica popular da Bahia: uma leitura poética originária*. Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, Salvador, Bahia, 2009.

HALLELUJAH, Sarah. *Matéria efêmera: perda, transformação e deslocamento como dispositivos de uma poética visual*. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9822/1/sarahhalleujahsampaioseg.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

INSTITUTO DE ARTESANATO VISCONDE DE MAUÁ. *Cerâmica Popularis*. Salvador, 1994.

IVAM Institut Valencià d'Art Modern. *Evarist Navarro: la construcción de la memoria*. Catálogo de exposição. Valencia: LAIMPRESSA CG, 2011.

KEITH HARRISON. *Why I create*, In: Phaidon, November 2017. Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/november/08/keith-harrison-why-i-create/> Acesso em: 21 mai. 2024

LAMBEK, Michael. *Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo: algunas intervenciones antropológicas en una larga conversación*. In: CITRO, Silvia (Org.). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

LOPES, Maria Manuela; BASTOS, Paulo Bernardino. PRAXIS AND POIESIS: FROM ARTS PRACTICE TOWARDS ART THEORY. Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Brasília, 2016. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/Manuela\\_e\\_Paulo.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/Manuela_e_Paulo.pdf). Acesso em 27 jul. 2024.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MARTÍ, Silas. Anna Maria Maiolino, Aqui e lá. In: ARTECAPITAL, jun. de 2012. Disponível em: <http://artecapital.net/exposicao-367-anna-maria-maiolino-aqui-e-la>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MASCARELL, Ferran. In: Museu de cerâmica de Barcelona. PERE NOGUERA: terres crues, terres cuites. Del paisatge a l' habitat, Catàleg. Barcelona: Grup 3, 2003.

MASCARENHAS, Cláudio; PEIXOTO, José Augusto. Saveiros de Vela de Içar: 400 anos de história. Ameaças, Potencialidades e Propostas. In: Revista VeraCidade – Ano IV - Nº 5 – Out. de 2009. Disponível em: <http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/v5/pdf/artigo3.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2023.

MESQUITA DE OLIVA JUNIOR, Edgard. Lumina luna: paisagens poéticas. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2016. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2017/02/Tese-Edgard-Mesquita-de-Oliva-Junior-2016.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

PANACHUK, Lilian. A ciência do barro e os sentidos: percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juruti, Pará, Baixo Amazonas. *Teoria & Sociedade*, nº 24.2 – Julho – Dezembro 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/333004145 TEORIAE SOCIEDADE n 242 - julho -](https://www.researchgate.net/publication/333004145_TEORIAE_SOCIEDADE_n_242_-_julho_-_) . Acesso em: 06 nov. 2021.

PANIAGUA, Rafael Sánchez-Mateos. O sentido em todos os sentidos. In: 33 Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção / [Fundação Bienal de São Paulo [et al.]; curadoria Gabriel Pérez-Barreiro]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/convite-a-atencao>. Acesso em: 06 dez. 2021.

PEREIRA, Carlos José da Costa. *A cerâmica popular da Bahia*. Publicações da Universidade da Bahia, Imprensa Vitória, 1957.

PORTES, Leandro. Bahia de todos os saveiros. In: Revista Boat Shopping, 3 jan. 2018. Disponível em: <https://www.bahiamarina.com.br/site/mundo-nautico/2018/01/03/bahia-de-todos-os-saveiros/>. Acesso em: 06 jan. 2024.

RANGEL, Sonia. *Imagem e pensamento criador*. Lauro de Freitas - BA: Solisluna, 2019.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide (Org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2021.

SAFATLE, Vladimir. SESC SÃO PAULO. *Ciclo de pensamento de memória e patrimônio - Presente, pós verdade e experiência de passado com Vladimir Safatle*. São Paulo: SESC, vídeo (1:32:02 h), 16 set. 2019. Disponível em: [https://www.youtube/E9GWv\\_ymJeQ](https://www.youtube/E9GWv_ymJeQ). Acesso em: 6 mai. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte. 2006.

SANTOS, Elaine Regina dos. Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. 235 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86935/santos\\_er\\_me\\_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86935/santos_er_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 10 jan. 2023.

7GRAUS Dicionário de símbolos e simbologias: significados dos símbolos e simbologias. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/simbolo-terra/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

JÚNIOR, Joab Silas da Silva. "O que são fótons?". Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-sao-fotons.htm>. Acesso em 30 de mar. de 2024.

SILVA, Raquel Martins. *O Relicário de Celeida Tostes*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006.

SMITH, Ray. *Manual Prático do Artista: Equipamento, Materiais, Procedimentos, Técnicas*. Porto: Dorling Kindersley – Civilização Editores, Ltda, 2004.

SORMIN, Linda. Are you Land or Water? Love Notes to Buddhas. CREAM Ceramics Research Center – UK. University of Westminster. Contemporary Essay 4: Linda

Sormin, 2012. Disponível em: <https://cream.ac.uk/ceramics-research-centre-uk/essay-series/contemporary-essay-4-linda-sormin/>. Acesso em: 18 out. 2021.

SOUZA, Maria da Conceição Andrade. terra-Terra: um movimento poético com o barro cozido. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: [https://ppgav.ufba.br/sites/ppgav.ufba.br/files/terra-terra\\_conceicao\\_fernandes\\_0.pdf](https://ppgav.ufba.br/sites/ppgav.ufba.br/files/terra-terra_conceicao_fernandes_0.pdf).

SOUZA, Maria da Conceição Andrade. RODOPIO: UM MOVIMENTO INESPERADO A ARTICULAR PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS. In: 29º ENCONTRO NACIONAL da ANPAP, DISPERSÕES. Anais...Goiânia (GO), 2020. Disponível em: [https://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Maria\\_da\\_Conceicao\\_Andrade\\_Souza\\_ANPAP\\_20\\_20\\_ArtigoFinal-77.pdf](https://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Maria_da_Conceicao_Andrade_Souza_ANPAP_20_20_ArtigoFinal-77.pdf).

SOUZA, Maria da Conceição Andrade. ESPELHO E ESPALHO: AÇÕES ARTÍSTICO-REFLEXIVAS NA PANDEMIA. In: IV ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP NORDESTE. Anais...Fortaleza (CE). IFCE, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/ivencontroregionalanpapne/473311-espelho-e-espelho--/>.

TWOMEY, Claire. Contemporary clay. In: HANAOR, Cigalle (Ed.). *Breaking the Mould: new approaches to ceramics*. Londres: Black Dog Publishing, 2007.

VAIANO, Bruno. Como o Sol pega fogo se não há oxigênio no espaço? In: SUPER INTERESSANTE, Atualizado em 16 ago 2022 - Publicado em 18 ago 2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/como-o-sol-pega-fogo-se-nao-ha-oxigenio-no-espaco>. Acesso em: 25 mai. 2023.

WARSHAW, Josie. *The complete practical potter: a comprehensive guide to ceramics*. London: Lorenz Books, 1999.

ZEUGMA. Educa + Brasil. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/zeugma>. Acesso em: 06 mai. 2023.