



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:
um movimento poético com o barro cozido

Salvador
2009

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:
um movimento poético com o barro cozido

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

Área de Linguagens Visuais Contemporâneas, linha de Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins (VigaGordilho)

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S 729 Souza, Maria da Conceição Andrade.

Terra-terra: um movimento com barro cozido/ Maria da Conceição Andrade
– 2009.

150 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas
Artes. 2009.

1. Cerâmica. 2. Arte contemporânea. I. Martins, Maria Virginia Gordilho.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 738

CDD –

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:
um movimento poético com o barro cozido

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

Salvador,

Maria Virgínia Gordilho Martins
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP)

Mariela Brazón Hernández
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Norma Grinberg
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP)



Dedico esta pesquisa àqueles que vêm a Terra no céu...

Agradecimentos

Agradeço a Deus pelo curso de mestrado e a meus pais pelo carinho e apoio de sempre.

A minha orientadora VigaGordilho pela dedicação constante e confiança em meu trabalho.

Aos colegas do mestrado, da turma 2006, pelo acolhimento e por me incentivarem a participar da seleção neste mesmo ano, e, aos da turma 2007, por trocas e compartilhamento.

Aos professores da EBA por minha formação artística e a toda a equipe do PPGAV pelo apoio.

Ao Prof. Juarez Paraíso por sua escuta e incentivo na pesquisa; à Profa. Mariela Brazón Hernández e à Profa. Norma Grinberg, professoras da Banca, que também contribuíram com observações pertinentes; às Profas. Nanci Novaes e Rosilda Sá por suas indicações para pesquisa sobre o procedimento cerâmico na contemporaneidade.

A Capes pela concessão de bolsa por um ano.

A Beth Silva por nossas leituras, de grande ajuda no início do projeto.

A Elisa Jampietro pelo suporte na sonorização dos objetos e a Emília Biancardi por me fazer acreditar no potencial sonoro das proto-estrelas.

A Carla Piaggio por sua ajuda precisa nas referências e diagramação desta dissertação.

A Albano Oliveira, Matilde Matos e Claudine Toulhier pela realização da Exposição *Germinando Estrelas* e a Organização Silveira por seu patrocínio.

A Murilo Ribeiro pela concessão da pauta no Palacete das Artes para realização da Exposição *terra-Terra*.

A Laís Andrade, minha filha e companheira, responsável pela fotografia e projeto gráfico de toda a pesquisa; a Paulo, meu filho, sempre presente nas montagens e desmontagens.

A Osvaldo, meu marido, por ter me ensinado a ver a Terra no céu e a ouvir as estrelas...



“[...] temos realmente a impressão de que o sonhador que modela segue melhor os interesses do devaneio íntimo do que o sonhador que contempla.”

Gaston Bachelard

O sonhador que modela segue melhor os interesses do devaneio íntimo porque apreende seus sonhos, modela-os, materializa-os, deixa de contemplá-los em sua solidão ao oferecê-los à contemplação alheia. Reúne em si mesmo as condições de modelador e contemplador?

Reflexão da autora

Resumo

A pesquisa investiga, de forma prático-teórica, o processo de confecção de objetos cerâmicos, enquanto signos de uma linguagem visual universal, através da qual o homem se encanta e canta sua concepção de universo. Uma linha imaginária visual-sonora, portanto, liga o procedimento cerâmico que se faz com terra — argila — ao planeta Terra, considerando fazeres poéticos regionais e universais. Esta linha torna-se eixo da imaginação para o movimento incessante entre cosmovisões ameríndias e devaneios contemporâneos. Enquanto as experimentações cerâmicas tornam-se sementes, proto-estrelas e outras formações cósmicas, constelações de obras-estrelas são traçadas para visualizar e analisar o gesto criativo por método associativo e processual como em redes de criação. Tomo Gaston Bachelard como filósofo norteador desta pesquisa porque é esclarecedora sua análise da ação do modelador, daquele que, com imaginação e vontade, trabalha com a maciez e resistência das massas cerâmicas. Faço aproximações e distanciamentos com obras de artistas pesquisadores nas áreas de artes visuais e música: Norma Grinberg, Eriel Araújo, Ana Maria Tavares, Walter Smetak, Susan Rawcliffe, Márcia Xavier, Gabriel Orozco, Amélia Toledo, Celeida Tostes e Delma Godoy. As reflexões e a prática no atelier apontaram caminhos e possíveis respostas para questões que envolvem o procedimento cerâmico e a arte contemporânea. Os resultados que abraçam o diálogo com o espectador para conquista de novos conhecimentos, interligados a esta dissertação, foram apresentados em duas exposições individuais: *Germinando Estrelas*, onde foram instalados objetos sonoros, as *Proto-estrelas*, na EBEC Galeria de Arte, em 2007, e *terra-Terra*, onde se pode perceber uma atmosfera cósmica com as obras *Granulações*, *Sítio cósmico*, *Proto-estrelas*, *Cantos do João-de-Barro* e *Cacocipó* no sótão do Palacete das Artes Rodin Bahia, em 2009, em Salvador.

Palavras-chave: cerâmica, sonoridade, movimento, cosmos e arte contemporânea.

Abstract

This research investigates, under a practical-theoretical approach, the crafting of ceramic objects as signs of a universal visual language, through which we are enchanted and chant our conception of the universe. Thus, an imaginary visual-resonant line links the ceramic process of molding earth [clay], to planet Earth, considering regional and universal poetic techniques. This line becomes an axis of imagination for the incessant movement between Amerindian cosmovisions and contemporary reveries. While ceramic explorations become seeds, protostars and other cosmic formations through an associative and procedural method, star-works constellations are traced to visualize and analyze the creative gesture, as in networks of creation. Gaston Bachelard was my guiding philosopher in this research for his analysis on the handiwork of a modeler who, with imagination and will, works with the softness and resistance of ceramic masses is enlightening. I observe from near and afar the works of investigative artists in the areas of visual arts and music, such as Norma Grinberg, Eriel Araújo, Ana Maria Tavares, Walter Smetak, Susan Rawcliffe, Márcia Xavier, Gabriel Orozco, Amélia Toledo, Celeida Tostes and Delma Godoy. Reflections and practices in the atelier indicated paths and possible answers to questions involving ceramic procedure and contemporary art. The results interconnected to this dissertation, involving dialogue with the spectator for the attainment of new knowledge, were presented in two individual exhibitions: *Germinating Stars*, an installation with sonant objects, *Protostars*, at EBEC Galeria de Arte in 2007, and *earth-Earth*, where *Granulations*, *Cosmic Site*, *Protostars*, *Chants of the Ovenbird* and *Fragment-Vine*, created a cosmic atmosphere in the attic of Palacete das Artes Rodin Bahia, in 2009, in Salvador.

Keywords: ceramics, sonority, movement, cosmos and contemporary art.

Sumário

Introdução	10
1 Traçando constelações – contexto histórico e percurso artístico	22
2 terra – Terra – do sonhador que modela ao que contempla	49
2.1 Aurora – reflexões matéricas	52
2.2 Pororoca – a busca da sonoridade	61
2.3 Monções – lendas e mitos	71
2.4 Sigma – construção do pensamento visual	81
3 A linha imaginária	91
3.1 O eixo da imaginação	93
3.2 Os mitos ameríndios	99
3.3 Atualizações	106
Reflexões do contemplador	118
Ficha técnica das obras	120
Referências	124
Apêndices	
A Dados biográficos	130
B Documentação da pesquisa de campo	135
C Procedimentos cerâmicos	143
Anexos	
A Catálogo da Exposição <i>Germinando Estrelas</i>	147
B Catálogo da Exposição <i>terra-Terra</i>	148
C Documentação das Exposições	149

Introdução

Lembro-me de, criança ainda, em férias na ilha de Itaparica, ver o saveiro que vinha de Maragogipinho¹ carregado de cerâmica colorida se aproximar da ponte e partir... Depois, na venda da Praça da Quitanda, comprávamos os caxixis para brincar de cozinhado no quintal. Mas para onde ia o saveiro? Foi pensando naquelas travessias que fui traçando meu caminho, fortalecendo essa antiga amizade com o barro cozido, com as técnicas aprendidas na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e com o trabalho diário desenvolvido em atelier, atenta à minha Bahia, por quase vinte anos (fig.01). Cada vez mais interessada nas questões materiais e simbólicas do fazer da cerâmica, como “sonhador que modela”², aproximei as palavras terra e Terra, para conceituar esta dissertação de mestrado.



fig. 01. Imagens que situam a gênese da pesquisa: caxixi e xilogravura da artista, Bahianinha, 1963.

-
- 1 Cidade produtora de cerâmica localizada no Recôncavo Baiano, às margens do Rio Jaguaripe. Desde o início do séc. XVIII, lá são produzidos: vasos, bilhas, porrões,oringas e caxixis, utensílios em tamanho reduzido para brinquedos de criança.
 - 2 O trabalho do “sonhador que modela” é analisado por Gaston Bachelard como decorrente do movimento entre vontade (força contra a matéria) e imaginação (imagens da intimidade) em suas obras: *A Terra e os Devaneios da Vontade* e *A Terra e os devaneios do Repouso*, obras escritas em 1948. Consultar Apêndice A – Dados biográficos – para breves informações sobre vida e obra de Gaston Bachelard e outros pensadores, artistas e pesquisadores indicadores de reflexão nesta dissertação.

Assim, em primeira instância, quero definir os conceitos dessas palavras na junção: terra-Terra. A primeira, com a inicial minúscula, refere-se à argila, barro, cerâmica e é com este significado que é usada nesta pesquisa. A outra, com inicial maiúscula, remete-nos a nosso planeta. Contudo, uma e outra estão estreitamente ligadas, pois a cerâmica tem participado do desenvolvimento de inúmeras culturas há milênios, tem garantido a sobrevivência material e espiritual do homem. Assim, sob essa reflexão inicial e com as mãos na terra e olhos voltados para a Terra, investiguei o processo do barro cozido na produção de objetos cerâmicos, considerando fazeres regionais e universais, como signos de linguagem visual, através da qual também expressei uma visão de mundo inserida em uma poética visual-sonora.

Considerando, portanto, que cozinhar a terra transformando-a em cerâmica é uma ação histórica universal, pontua-se que aqui na Bahia temos registros e exemplares de produções locais feitas desde o período pré-colonial até a atualidade nos mais diversos estilos e graus de sofisticação técnica, incluindo peças vindas do Reino no período colonial. Deter o olhar sobre este significativo acervo levou minha produção cerâmica, do final dos anos 90 até 2004, a ser conceituada com grafismos e elementos inspirados nessas tradições locais: a indígena tupiguarani, a colonial de origem européia e parte da produção rural baiana do final do século XX e início do XXI. Essa última, a produção rural, trouxe-me a percepção do uso da forma, dos elementos compositivos, dos materiais usados e do processo de confecção como linguagem para expressar a visão de cada grupo. Cada comunidade apresentava-me seu discurso singular em meio a tendências similares. Ao tomar conhecimento de produções cerâmicas de outras comunidades rurais brasileiras e estrangeiras, notava em todas elas traços em comum no geometrismo gráfico, no acabamento pictórico e até no processo de confecção quando havia registro.

Esta pesquisa de campo previamente realizada³ foi a base para relacionar nossa produção cerâmica regional direcionada pelos mestres-artesãos, criadores de padrões, com a experimentação do artista contemporâneo. Isso porque, através da arte, investigamos nosso mundo e o universo em busca de conhecimento e auto-conhecimento e nos comunicamos através de signos em diferentes linguagens desde a pré-história. A arte de se expressar através da terra deixou registros de coletividades desaparecidas e nos fala das necessidades humanas, de utilitárias a lúdicas, religiosas, narrativas da vida e anunciadoras de idéias e visões.

Em paralelo à referida pesquisa da cerâmica regional, dediquei-me, há alguns anos, à leitura da história da astronomia: como o homem investigava o movimento dos astros celestes, como se descobriu a Terra e desenvolveu conhecimentos científicos do Universo, motivada pela emoção de observar estrelas, planetas e seus satélites, com um telescópio⁴, de um pequeno observatório astronômico que temos em casa.

Assim, alimentando-me do eterno gesto do homem simples e sensivelmente perceptivo que transforma a terra em artefato cerâmico⁵ com grande sabedoria, e, expandindo o olhar em direção ao céu e à pesquisa em arte, passei a refletir sobre as interligações entre três distintos fazeres humanos: o do mestre-artesão nas comunidades rurais, o do artista contemporâneo em seu atelier globalizado⁶, e o do astrônomo, observador do céu, hoje⁷. Nesta conjuntura, fiz os seguintes questionamentos: não busca cada um deles, de sua forma, expressar uma visão de mundo? Não são essas visões de mundo e conceitos, elaborados a partir de percepções particulares, imagens que se busca focar ao longo da história humana?

3 Consultar Apêndice B – Documentação da pesquisa de campo.

4 Do tipo refletor com espelho parabólico de oito polegadas (203 mm) e distância focal de um metro.

5 Como manifestação estética do homem, necessária, através do fazer cotidiano.

6 Atentar para novas experiências que implicam no artista executar a obra nos mais diversos lugares, a depender de seu processo criativo.

7 Levando-se em conta que o astrônomo dispõe também de alta tecnologia para executar suas pesquisas.

Não são elas impermanentes à medida que conquistamos novos conhecimentos? Acredito que assim também é o percurso humano individual, seres mutantes que somos, como num processo de transformação de substâncias argilosas em cerâmica, apresentando mudanças durante o processo. Essas inquietações levaram-me a buscar possíveis respostas no percurso da pesquisa.

Passei a verificar, portanto, que meu processo criativo é movido por questionamentos e impulsos, relacionando a vontade de trabalhar a terra, sólida e maleável, a devaneios internos no exercício do fazer criador e transformador. Para essa síntese, a da imaginação e vontade, Gaston Bachelard nos chama a atenção quando nos fala do “sonhador que modela”⁸, a partir de seu mundo interior; e percebi que os conceitos desse filósofo, que tomei como referência nesta pesquisa, são norteadores de reflexões que nos apontam para a universalidade humana, de forma tão natural quanto a que assumimos ao participarmos, hoje, da grande rede de comunicação verbal, visual e sonora, predita utopicamente por Arthur C. Clarke em 1945⁹.

Então, fazendo-se uma reflexão sobre nosso momento contemporâneo, é preciso considerar o movimento generalizado de comunicação em rede, no qual vivemos, que direciona características similares à arte contemporânea, como afirma Anne Cauquelin¹⁰. Hoje, a presença do artista e da obra na web é fundamental, a velocidade de produção é exigida pela estrutura da comunicação, onde se fazem necessários os apoios publicitários. Isto vem acompanhado da indeterminação do todo na desconstrução de técnicas, na não-distinção entre os tradicionais gêneros e na experimentação das possibilidades dos materiais. Surge a arte tecnológica, a arte

8 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, p. 82-83.

9 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

10 CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo : Martins Fontes, 2005, p. 73, 148-151. Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

interativa e processual e também valorizam-se os processos de criação das obras inerentes a elas.

Naturalmente assim, em nosso dia-a-dia, estabelecemos conexões múltiplas, relacionamos vivências e compartilhamos imagens e emoções. De forma semelhante, processos criativos na arte também se dão através de redes de conexão, “cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém”, como nos explica Cecília Salles¹¹. Dessa forma, quanto maior o número de conexões estabelecidas, mais complexas são as redes de criação.

Tomei, então, como metodologia de pesquisa a prática no atelier dialogando com textos filosóficos de Gaston Bachelard, além de pontuar aproximações e distanciamentos com obras de outros artistas: Norma Grinberg e Eriel Araújo, no despertar da pesquisa, focando a atenção para o trabalho com a terra; Walter Smetak, Susan Rawcliffe e Ana Maria Tavares, nas reflexões da sonoridade. Márcia Xavier foi selecionada como referência para questões de vistas aéreas e Gabriel Orozco na construção do pensamento visual. Uma obra de Amélia Toledo foi escolhida para pensar numa linha sonora e Celeida Tostes para rever conceitos relacionados ao joão-de-barro. Finalmente, Delma Godoy¹² foi considerada na observação da relação homem-cosmo.

Para melhor compreender e visualizar a construção do pensamento em processo criativo, adotei também como procedimento metodológico o traçado de um fluxograma em formato de uma espiral, que pontua a linha do tempo do percurso artístico — a expansão da poética. Este parte de uma obra significativa feita em 1989 e realça a produção construída durante o mestrado, de 2006 a 2009. Nessa espiral

11 SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo : Horizonte. 2006, p. 17. Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

12 Consultar Apêndice A — Dados biográficos para todos esses artistas citados nesse parágrafo.

diagramei quatro constelações¹³ para designar os agrupamentos das obras cerâmicas realizadas, às quais chamo nesta dissertação de obras-estrelas ou estrelas-obras. Essas constelações relacionam-se às idéias de origem, direção de movimento, exercício do gesto criativo e agregação de conhecimento na reflexão.

A compreensão de meu percurso artístico relacionado ao gesto criativo — que tem uma origem, busca uma direção, passa pelo exercício do caos-cosmo na construção das obras e precisa de uma reflexão para a introjeção de conceitos trazidos nas imagens (fig.02) — aconteceu ao cursar a disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos, ministrada pela Profa. Maria Virgínia Gordilho Martins¹⁴, ainda como aluna especial do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV), em 2006.

Foi um me dar conta, nos exercícios da referida disciplina, ao produzir as obras: *Alfabedo*, *Grão-de-Terras* e *Oceânico*. A visualização desse trajeto através do diagrama ao lado decorreu também de leituras sobre criatividade e processo criativo em livro de Fayga Ostrower¹⁵, quando fazia um curso de Pós-graduação *lato senso* em Arteterapia Junguiana.

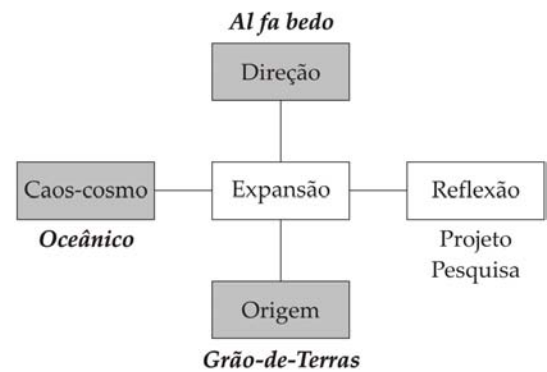


fig. 02. Percurso artístico analisado e diagramado em 2006.

Nesse curso, tive oportunidade de refletir sobre o material — terra — e suas considerações simbólicas, a projeção de imagens interiores no processo de modelagem e a expansão de consciência que pode ocorrer com a leitura delas. Em paralelo à busca de compreensão desse processo no trabalho criativo, passei a assistir

13 Constelações são grupos de estrelas interligadas por linhas imaginárias formando signos visuais. Ao longo desta dissertação, como recurso metodológico, essas constelações são sempre grafadas em negrito e as obras cerâmicas da autora são sempre grafadas em negrito itálico.

14 VigaGordilho, também Artista Visual e orientadora desta pesquisa.

15 OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis : Vozes, 2002. Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

na televisão a série científica *Cosmos*, de Carl Sagan¹⁶, exibida nos anos oitenta e que foi relançada em DVD pela Abril Cultural. Essas duas experiências embasaram-me para identificar a origem — o ponto de partida do meu processo criativo, a terra e meu entorno cultural — e a direção — a Terra fazendo parte do céu, planeta solto no espaço, como todos os outros astros que observo com o telescópio e a olho nu, no reconhecimento de constelações traçadas há milênios pela humanidade.

Durante esta pesquisa de mestrado, buscando respostas para os questionamentos que surgiam no diálogo da prática com a teoria, fui levada também à leitura de estudos antropológicos, com registros de mitos ameríndios acerca da origem da cerâmica feitos por Claude Lévi-Strauss¹⁷ e à leitura de artigos etnográficos, sob a luz da arqueoastronomia, sobre o nascimento da astronomia e os traçados das constelações, publicados numa Edição Especial da *Scientific American Brasil*¹⁸. Fez parte, então, do processo criativo interagir com os nós da rede cultural que caracteriza nosso momento, interligando diversos saberes no exercício da reflexão. Isto significa para Cecília Salles, já referenciada nesta introdução, “simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos”¹⁹.

Ao cursar as primeiras disciplinas do curso de mestrado, fui, paulatinamente, acrescentando aos objetos produzidos vários elementos capazes de gerar sonoridade, ampliando assim o diálogo com o observador contemporâneo. Esta ação denota estar atenta ao processo de produzir cerâmica na prática de atelier e à sonoridade que o acompanha, desde o acrescentar água à terra seca, passando pelo bater da massa

16 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

17 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

18 NOGUEIRA, Salvador. De olho no céu. GRECO, Alessandro. Nascimento da astronomia. SCHAEFER, Bradley E. A origem das constelações gregas. AFONSO, Germano. Mitos e estações no céu tupi-guarani. In *SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL*, v. 14, Etnoastronomia. São Paulo : Ediouro, 2006. (Edição Especial).

19 SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo : Horizonte. 2006, p. 17.

sobre a mesa, até chegar à retirada da peça do forno, quando testamos sua integridade fazendo-a soar com os nós dos dedos.

Para atingir o objetivo de produzir formas diferentes, com propósitos também diferentes e explorando algumas das inúmeras possibilidades de interferência com a matéria, várias técnicas construtivas foram desenvolvidas e testadas²⁰. Além dessas técnicas construtivas usadas para a produção de peças cerâmicas, montagens em espaço aéreo com cabo de aço foram feitas com sucesso e a inclusão do uso de acrílico e a projeção de sombras foram necessários para explorar visualmente conceitos desejados.

Com essas características pode-se situar esta pesquisa na interdisciplinaridade contemporânea, e sua relevância instaura-se justamente na ampliação da compreensão do procedimento cerâmico como gerador de processos associativos na construção do pensamento, com circulação e intercâmbio de informações. Esta dissertação como resultado de pesquisa prático-teórica em Artes Visuais, onde conceitos são construídos e conhecimento técnico analisado com eles, justifica-se na área da cerâmica, pois em relação a ela como linguagem artística na contemporaneidade pouca bibliografia existe. Há, sim, fartura de compêndios técnicos.

Assim, ao longo de todo o trajeto da pesquisa, o intuito foi o de compreender o processo de uma poética do barro cozido como resultado de movimento entre imaginação e vontade, a imaginação ativista, que sonha e trabalha a matéria, como nos descreve Gaston Bachelard²¹ em relação aos devaneios do sonhador que modela, e, para isso, a pesquisa focou outros objetivos específicos. Por isso, em cada subitem dos capítulos 2 e 3, uma obra-estrela foi tomada como referência para reflexões técnicas e conceituais inerentes ao processo da pesquisa, como: refletir sobre as características da

20 Consultar Apêndice C – Procedimentos cerâmicos.

21 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, p. 40.

terra e as sensações ao interagir com ela; buscar entender o processo criativo com esse material e a sonoridade que o envolve; resgatar lendas e mitos a respeito da origem da cerâmica e pensar a força da imaginação que sustenta sua prática, interligando fazeres regionais e universais e ainda evidenciar o pensamento sensível ativado durante todo o percurso da pesquisa prática que implica nos nexos estabelecidos.

Então, esta dissertação observa a seguinte ordenação de conteúdos elaborados à medida que a pesquisa se desenvolvia, com a produção das obras e leitura dos textos, pontuando-se questões e reflexões:

No capítulo 1 — Traçando constelações — abordo, de forma sucinta, o contexto histórico onde se deu a expansão do procedimento cerâmico como linguagem contemporânea, englobado dentro das práticas escultóricas como concepção ampliada. Nesse contexto, justifico e analiso meu percurso artístico, apontando obras significativas até ingressar no curso de mestrado, quando desenvolvi, em coerência com as primeiras, aquelas que nortearam a pesquisa. Então agrupei-as em quatro constelações, como primeiros pontos de luz, de brilhos diferentes, a clarear meu caminho. Esses quatro grupos de estrelas-obras sugerem conceitos relacionados com os momentos em que elas, as obras, surgiram, entre 1989 e início de 2007: **Pororoca**, conjunto de obras que nascem do gesto da quebra de limites, do rompimento de padrões, no exercício do caos-cosmo; **Sigma**, obras que chegam com a expansão do conhecimento relacionando pesquisa com possíveis respostas; **Aurora**, as que narram as tradições da cerâmica da Bahia, nossas origens, e **Monções**, obras-estrelas que direcionam o movimento do fazer criativo para o espaço aéreo. Assim, como lembrete da espiral traçada no já citado fluxograma (págs. 36 e 37), que pontua a linha do tempo do percurso artístico, foi inserido um elemento visual espiralado à paginação deste capítulo, sinalizando ao leitor que neste ponto da pesquisa visualizei na expansão da poética o traçado das constelações. Também aqui introduzo questionamentos acerca do procedimento cerâmico que buscam ser clareados ao longo da pesquisa.

Olhando-se mais uma vez esse fluxograma, a linha espiral crescente descreve um movimento rotacional com raios cada vez maiores e passa pelas mesmas regiões, recorrentemente, em pontos progressivamente mais afastados do centro, ou seja, da origem do percurso artístico. Com isso, os conceitos das constelações ampliam-se nos capítulos 2 e 3 e acumulam significados sem deixar para trás os primeiros conteúdos, aqueles de que trato no capítulo 1. Assim, foram inseridas à paginação desses capítulos as miniaturas das constelações, conforme a obra-estrela em análise no texto.

O capítulo 2, intitulado terra-Terra, constitui a espinha dorsal da pesquisa, pois a partir da análise de quatro obras construídas durante o mestrado, pertencentes cada uma delas a uma das constelações, pude fazer um movimento imaginário da terra à Terra, interligando o sonhador que modela com o sonhador que contempla. Assim, em **Aurora** falo do trabalho com a terra, trago reflexões matéricas, também como origem para a poética, além de minhas origens culturais, observando a produção da obra *Grão-de-Terras*, 2006; em **Pororoca** pontuo questões referentes ao processo de dispersão-ordenação do gesto criativo envolvidas com a sonoridade, pesquisada com a confecção das *Proto-estrelas*, 2007. A sonoridade, portanto, é novo elemento que se conecta ao conceito desta constelação — o exercício do caos-cosmo; em **Monções** trato da imaginação de modo mais profundo, relacionada à musicalidade visual e às lendas e mitos sobre a origem da cerâmica. É, aí, em **Monções**, que a imaginação ganha força para o movimento de conquistar a Terra, com a obra *Sítio cósmico*, 2007. Na constelação **Sigma**, com a consciência expandida pela elaboração do *Caco-cipó*, 2008, discorro sobre o conhecimento adquirido através da produção de imagens e a construção do pensamento visual, então de forma mais nítida. Também neste capítulo, discorro sobre a primeira exposição individual que apresentou resultados práticos desta pesquisa — *Germinando Estrelas*, na EBEC Galeria de Arte, em setembro de 2007.

O capítulo 3 — A linha imaginária — acompanha a produção de mais três obras: *O Recôncavo por um fio*, 2008, obra-estrela agregada à constelação **Aurora**; *Cantos do João-de-Barro*, 2009, ainda da constelação **Sigma**; e *Granulações*, 2009, alongando o riscado imaginário da constelação **Monções**. Com essas obras-estrelas, todas produzidas para ser instaladas em espaço aéreo, amplio reflexões sobre a imaginação como motor para a criação poética. Essa referida linha torna-se eixo, eixo da imaginação, onde se dá o movimento incessante entre terra e Terra, aí considerando muitas dualidades, entre elas os mitos ameríndios e suas atualizações, fatos e sonhos, sons e impressões visuais, avançando então com esse movimento em duas direções, a da extroversão e a da introversão, pois as imagens poéticas exercem essa ambivalência. Parafraseando ainda Gaston Bachelard, a extroversão relaciona-se com os devaneios ativos, que nos levam a agir sobre a matéria, num movimento para fora. A introversão tem a direção inversa, nela os devaneios fluem para dentro, para o repouso e as certezas da intimidade. Sendo assim, faço também, neste capítulo, reflexões conceituais, formais e sonoras dessas três últimas obras produzidas durante o mestrado e que também integraram a Exposição *terra-Terra*, em abril de 2009, no sótão do Palacete das Artes Rodin Bahia, ponto mais alto da antiga Mansão do Comendador Bernardo Martins Catharino, como resultado final plástico desta pesquisa. Neste lugar intimista, onde naturalmente volta-se para dentro, com alternância de penumbra e focos de luz e com as obras feitas com terra, em oposição, pudemos levar nosso olhar para fora, para a Terra cósmica.

Nas reflexões finais, que chamo de Reflexões do contemplador, faço comentários sobre o sonhador que contempla, não passivamente, mas que exerce o exercício da contemplação de forma também dinâmica, permitindo-se a ativação da memória, o contágio das emoções, a abertura para dúvidas e novas investigações. Assim, comento possíveis respostas para os questionamentos apresentados no capítulo 1, especialmente a respeito do procedimento cerâmico como exercício para atender às

necessidades do homem contemporâneo, envolvendo então o sonhador que modela e contempla, atenta à pesquisa em arte como vertente do conhecimento hoje.

Os apêndices foram criados para atender às necessidades de registro e melhor entendimento de informações pesquisadas: breves dados biográficos, vida e/ou obra, de pensadores, artistas e pesquisadores indicadores de reflexão desta dissertação, no Apêndice A; documentação da pesquisa de campo, junto às comunidades rurais baianas de Maragogipinho e Rio Real, no Apêndice B e descrição dos recursos técnicos construtivos utilizados na produção das obras realizadas, no Apêndice C. Isto por considerar essas informações úteis para outros possíveis pesquisadores, sem prejudicar o corpo principal da dissertação, seus três capítulos.

Nos anexos trago catálogos, convites e informações da mídia das exposições de que participei durante todo o percurso desta pesquisa, apresentando ao público em geral seus resultados práticos parciais.



1

Traçando constelações
contexto histórico e percurso artístico

1 Traçando constelações

Considerando a importância do diálogo entre pintores e ceramistas no século XX para a trajetória da cerâmica como linguagem artística, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, tomo esse período como ponto de partida de referências históricas para compreender e refletir sobre a produção contemporânea de objetos, esculturas, instalações e outras manifestações que tenham no procedimento cerâmico uma escolha particular e intencionalmente consciente.

Então a introdução desses pintores, principalmente Picasso e Miró²² (fig. 03 e 04), no universo da cerâmica foi imprescindível para sua renovação, através de investigação, experimentação, sobreposição de peças e outras transformações que quebraram seu caráter tradicional e repetitivo. A trajetória da cerâmica arraigada ao serviço cotidiano ou como procedimento técnico de esboço ou modelo ou, ainda, como suporte para a pintura pôde tomar novo rumo. Rompendo-se essas barreiras, os conceitos de utilitária e decorativa foram assim progressivamente substituídos por outros, como os de identidade e liberdade, passando o procedimento cerâmico então a ser tomado também como veículo da subjetividade do artista.



fig. 03. Pablo Picasso. "Vaso Mulher", 1947, terracota. (GAUTHIER, 1982, p. 89)



fig. 04. Joan Miró. "Muro", 1968, cerâmica. (GAUTHIER, 1982, p. 159)

22 Picasso por Suzanne Ramié (Madoura), na França e Miró por Josep Artigas, na Espanha.

Com a ida de ceramistas europeus atuantes neste processo renovador da cerâmica para os EUA, no período de guerras, intensificou-se a influência entre culturas. Sendo assim, investidas renovadoras como as de Antoni Cumella (fig. 05), e Arcádio Blasco, na Espanha, de Lucie Rie e Hans Cooper (fig. 06), na Inglaterra, potencializaram-se a contribuição revolucionária de Peter Voulkos (fig. 07), então influenciado pelo gesto e o imprevisto, bem como o acaso da *action painting* de Pollock. Assim, Voulkos recuperou técnicas ancestrais a exemplo do *raku* japonês²³ como técnica do “deixar acontecer” e passou a liderar a cerâmica vanguardista, juntamente a Rudy Autio nos Estados Unidos da América.

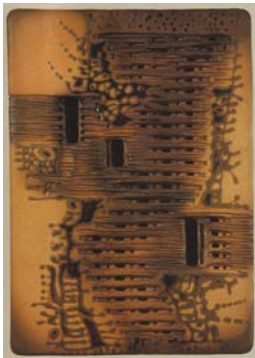


fig. 05. Antoni Cumella. “Painel”, 1980, grès. (GAUTHIER, 1982, p. 167)



fig. 06. Hans Coper. “Pote”, 1975, grès. (GAUTHIER, 1982, p. 147)



fig. 07. Peter Voulkos. “Prato”, 1963, grès. (GAUTHIER, 1982, p. 155)

A cerâmica adentrava então um campo cada vez mais experimental e híbrido, na mistura de materiais e procedimentos técnicos. E como trabalhar com novas técnicas amplia o leque de possibilidades, sucederam-se outras trocas e influências internacionais entre artistas ceramistas e artistas que nunca haviam experimentado o procedimento cerâmico, como as que aconteceram entre Lucio Fontana (fig. 08), pintor e escultor argentino-italiano, e a geração de Pompeo Pianezzola e Nino Caruso (fig. 09), escultores em cerâmica, ambos italianos; e entre Hans Spinner, ceramista alemão, e Anthony Caro, escultor inglês, Antoni Tàpies, pintor espanhol, e muitos outros.

²³ Em que as peças cerâmicas são queimadas em temperatura baixa e removidas do forno em estado incandescente, para serem introduzidas num recipiente com pó de serra (ou outro material que favoreça uma atmosfera redutora). Isto provoca efeitos de coloração que fogem ao controle do artista.



fig. 08. Lucio Fontana. “Pêra e bananas”, 1938, faiança. (GAUTHIER, 1982, p. 90)



fig. 09. Nino Caruso. “Coloumns”, 1989, terracota. (NINO CARUSO, 2009)

Novas conquistas vieram com o advento do Minimalismo²⁴ e da *Land Art*²⁵ e a ampliação do conceito de escultura. Obras ligadas a *Land Art* como “Sala de Terra”, 1968, de Walter de Maria, e “Observatório”, 1977, de Robert Morris, direcionaram também os procedimentos cerâmicos para os caminhos da instalação como “Enfangada”, 1980, de Pere Noguera, “Altos e baixos”, 1985, de Silveira e Abbondanza (fig. 10), e “Field”, 1991, de Anthony Gormley (fig. 11).



fig. 10. Silveira e Abbondanza. “Altos e baixos”, 1985, faiança. (18ª BIENAL DE SÃO PAULO, 1985, foto: Conceição Fernandes)



fig. 11. Anthony Gormley. “Field”, 1991. Instalação de terracota. (FRIGOLA, 2006, p. 17)

24 Movimento das artes visuais que representou o ápice das tendências reducionistas na arte moderna, o minimalismo surgiu em Nova York no fim da década de 1960. Caracterizou-se pela extrema simplicidade de formas para se obter um efeito “puro” em oposição à personalização do Expressionismo abstrato e ao consumismo e vulgaridade do Pop.

25 A *Land Art*, também conhecida como *Earth Art* ou *Earthwork* refere-se a obras de artistas conceituais, que a partir da década de 1970, passaram a intervir fora das galerias, expandindo a arte para imensas escalas. Trabalhavam com a paisagem em geral, também a urbana, o horizonte, a formação do terreno, o tempo e a erosão.

Além disso, os *earthworks* possibilitaram expressões processuais como as de Mendieta e Goldsworthy (fig. 12) e, finalmente, as intervenções artísticas em espaço público de Angel Garraza (fig. 13), Elisabeth MacDonald e Bernard Dejonghe entre outros.



fig. 12. Andy Goldsworthy. "Clay wall", 2004. Contrações da argila. (FRIGOLA, 2006, p. 16)



fig. 13. Angel Garraza. "Sítios e lugares", 2000. Parque de Abandoibarra (Bilbao, Espanha). (FRIGOLA, 2006, p. 16)

Assim, técnicas tradicionais da cerâmica foram desconstruídas e processos fenomenológicos, evidenciados, criando-se para cada conceito uma técnica, transitando-se entre o objeto e o processo, sem distinção, e se passou a fazer uso da argila tanto quanto da cerâmica como meio de expressão.

Sob essas perspectivas de uso do procedimento cerâmico, investigo a arte contemporânea brasileira e encontro, em seu espaço deslimitado e plural, dialogando com o circuito internacional, obras diversificadas. Cito então, em primeiro lugar, Celeida Tostes (fig. 14), carioca falecida em 1995, que fez uma experiência pioneira de transmutação através do barro com a *performance* "Passagem", em 1979, e seguiu, como artista pesquisadora, construindo uma obra inovadora – "Aldeia *Funarius Rufus*", 1981; "O Muro", 1982; "Guardião", 1986; "Gesto arcaico", 1992, etc., tendo participado de exposições, bienais e encontros com outros artistas em diversos países. Por outro lado, observo a obra escultural do pernambucano Francisco Brennand (fig. 15), tecnicamente perfeita, espalhada por vários lugares públicos do Brasil, além de seu grande acervo no Museu/Oficina da Várzea em Recife, onde estão enfileirados seus "Pássaros Roca"; "O ovo cósmico" e centenas de mulheres, homens

e bichos mitológicos que vem produzindo a partir dos anos 1970. E ainda, em outra direção, revisitando-se a produção do argentino-baiano Reinaldo Eckenberger (fig. 16) em exposições aqui em Salvador, encontra-se em linguagem híbrida, uma obra transgressora e cheia de ironia. Ele apropria-se de bibelôs cerâmicos, monta-os, transforma-os numa outra condição conceitual, num cenário de fantasmas e fantasias.



fig. 14. Celeida Tostes. "Guardiões", 1986, técnica mista. (ENCICLOPÉDIA ..., 2009)



fig. 15. Brennand. "Pássaros roca", 2002, grès. Curitiba, PR. (OLHARES..., 2009)



fig. 16. Eckenberger. "O estraga-casamento", 2007, porcelana e cerâmica. (ECKENBERGER, 2008, p. 27)

Uma outra vertente está relacionada com artistas que utilizam várias linguagens para expressarem-se: Ana Maria Maiolino (fig. 17), italiana radicada no Brasil, na década de 1990 por influência do artista argentino Victor Grippo, produziu obras tridimensionais, com cimento, gesso, argila e cerâmica; Antônio Dias, paraibano, em permanente desafio com o convencional na pluralidade de materiais, usa cerâmica em objetos e barro em técnicas mistas; Carmela Gross (fig. 18), paulista, também com trabalhos em distintos meios e suportes, usou a cerâmica, na criação de facas, conjunto de lâminas de cerâmica em sua passagem pelo European Ceramics Work Centre na Holanda; e ainda entre outros está Geórgia Kyriakakis, baiana, mas que vive em São Paulo, que joga com o equilíbrio dos materiais e na 23a. Bienal Internacional de São Paulo fez uma instalação, "Cerâmicas", 1996, composta por cerâmica e papel queimado.



fig. 17. Ana Maria Maiolino. “Cerâmica Raku”, 1997, raku. (LIMA, 2005, p. 84)

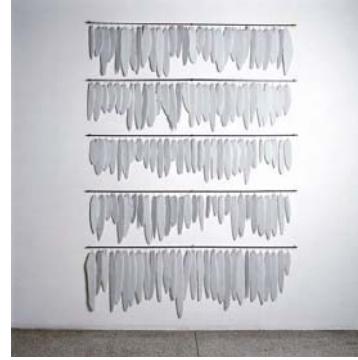


fig. 18. Carmela Gross. “Facas Brancas”, 1994, porcelana. (CARMELA GROSS, 2009)

Ainda selecionando referências, aqui no nordeste hoje, alinho as pesquisadoras em arte: Christina Machado (fig. 19), do Pará radicada em Recife, que, em 2003 articulou o grupo de pesquisa em cerâmica Corgo, e, ultimamente, em trabalhos com o uso do procedimento cerâmico, escolhe a natureza humana como foco principal de interesse, além de ter o público interagindo e fazendo parte da obra; a escultora Nanci Novais (fig. 20), baiana, professora da EBA, UFBA, doutoranda da Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, fazendo opção pela cerâmica como linguagem em um de seus trabalhos mais recentes para interferir em espaço público, um castelo do século XI na cidade de Denia na Espanha; e Rosilda Sá (fig. 21), paraibana, professora da Universidade Federal da Paraíba, que com suas investigações sobre limite – como matérias diferentes se encontram, a argila e o metal – em suas instalações, abraça o público com seus amplexos, estabelecendo conexões matéricas e simbólicas.



fig. 19. Chistina Machado. “Pé, Mão, Sensação”, 2008, resultado de oficina / vivência. (Imagem cedida pela artista)



fig. 20. Nanci Novais. “Espaços visíveis espaços de memória”, 2006, grès, espelho e ferro. (Imagem cedida pela artista)



fig. 21. Rosilda Sá. “Nexos”, iniciada em 2004, terracota, arame, cobre, pregos. (SÁ, 2005, p. 3)

Como contribuição reflexiva para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado, destaco dois outros artistas brasileiros: Norma Grinberg, pois esta artista tem, no caminho lúdico de montagens modulares, alguma aproximação com o percurso que venho construindo a partir de agrupamentos de peças semelhantes entre si em instalações. Observo assim seus “Vôos”, “Rotativas”, “Onduladas” e “Babel”, 2006, enquanto direciono trabalhos para ocupar espaços aéreos. Ressalto, contudo, que uso uma diversidade de formas e passei a instalar as obras em espaço aéreo tendo os cabos distendidos na horizontal. Além da obra de Grinberg (fig. 22), seleciono a pesquisa fenomenológica de Eriel Araújo como ponto de partida para reflexões sobre a impermanência da imagem no procedimento cerâmico (fig. 23), nem sempre as mesmas que faço, mas com pontos em comum, a partir das quais imagino, poeticamente, outras associações mais amplas, por ser esta pesquisa interdisciplinar.



fig. 22. Norma Grinberg.
“Babel”, 2006, grès.
(Imagem cedida pela artista)

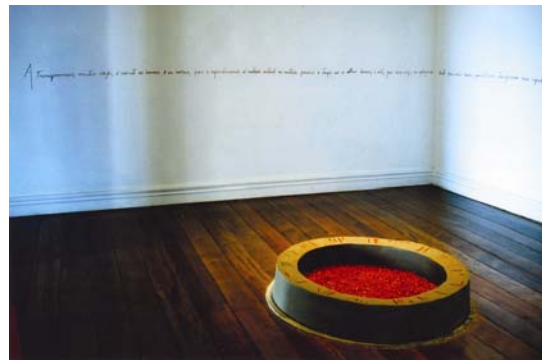


fig. 23. Eriel Araújo. “ContrAÇÃO”, 2001,
argila e fragmentos de terracota. (Imagem
cedida pelo artista)

Então, é dentro desse contexto histórico do espaço contemporâneo plural, incluindo a opção intencional de utilização do procedimento cerâmico como linguagem, que me coloco com a pesquisa terra-Terra, transformando argila em cerâmica, matérias conceitualmente plenas para expressar reflexões do “sonhador que modela, com onirismo ativo”²⁶, unindo-se assim imaginação e vontade e fazendo-se o movimento do devaneio para a ação construtiva e reflexiva ao mesmo tempo.

26 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, p. 40.

Dessa forma, então, modelo e estrutura a cerâmica num processo cíclico, em que acrescentar cor e referências históricas, vigiar a secagem e submetê-la à queima têm sido, para mim, um caminho em espiral que passa por pontos afins, mas em diferentes momentos. Esse trajeto tem sido quebrar o limite de mim mesma, de espaço-tempo protegido em um núcleo individual e, poderia até dizer, expandir-me com a cerâmica – inicialmente, para compreender o próprio círculo familiar; posteriormente, meu território, a Bahia e suas tradições culturais.

Em paralelo a esse primeiro processo de expansão, olhar a lua e as estrelas, guardar na memória a emoção da conquista da lua pelo homem, acompanhar o progresso tecnológico que se seguiu e compartilhar com outros um telescópio me direcionaram a leituras no campo da astronomia, e esta noção do homem como ser que se percebe em seu entorno maior trouxe também grandes contribuições para meu trabalho poético por meio de procedimento cerâmico.

Sob essas vivências, surgiu outro questionamento: A que exigências da vida contemporânea o barro cozido responde? Buscando possíveis respostas na atualização de conceitos e procedimentos de experimentação para o fazer cerâmico foi que me apresentei ao mestrado do PPGAV da Escola de Belas Artes da UFBA.

Assim, em atividade de seleção para a disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos, assisti a uma interessante palestra da Profa. Maria do Carmo Nino, da Universidade Federal de Pernambuco, sobre exposição do Projeto MAMÃE²⁷, num espaço abandonado, meio em ruína, em frente ao Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) em Recife, da qual havia participado com a obra “Olho Mágico” em 2003. Esta comunicação provocou-me a associação da obra da citada

²⁷ Um trabalho de *site specific* de Mozart Santos e o grupo Quarta Parede que foi a criação de um ambiente, uma instituição, o MAMÃE – MUSEU DE ARTE MODERNA É A MÃE. Nesse espaço, em frente ao Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) em Recife, puderam expor os artistas que desejaram fazê-lo, desde aqueles que mostravam o primeiro trabalho e artistas que naquele momento estavam na Bienal Internacional de São Paulo.

pesquisadora, com a obra *Limite* (fig. 24), que havia criado em 1989 e com a qual participei pela primeira vez de uma exposição coletiva. A obra “Olho Mágico”, 2003, uma porta em madeira – estrategicamente instaurada num ambiente marginal, para “se brechar” na instituição oficial em frente, o MAMAM – na qual, à altura da interseção de suas diagonais, foi inserido um dispositivo de olho mágico, através de que se tinha acesso ao referido museu, fez-me lembrar *Limite*, 1989, pela instalação de um ponto central vital que tudo amplifica através da visão, num suporte que impede a passagem. Foi justamente com essa analogia criada e com a necessidade de expansão de visão e espaço, que se atualiza ciclicamente no caminho percorrido, que decidi revisar meu percurso a partir desse mencionado ano.



fig. 24. *Limite*, 1989.

E por isso rememorei este primeiro trabalho, *Limite*, 1989, feito a partir da experimentação: estando no atelier, reciclando pedaços de barro manuseados e deixados de lado, havia me deparado com uma placa fina já bem seca; precisava parti-la para colocar em uma bacia com água e, ao primeiro golpe, com o auxílio de um pequeno martelo, quebrei-a e parei aí. Tinha encontrado a imagem significativa. Foi verdadeira a reflexão que daí se desencadeou: a necessidade premente de quebrar limites e buscar novos espaços.

Aproximei a intensidade desse gesto e suas implicações de mudança a um outro experimentado em 2006, ao fazer *Oceânico* (fig. 25a-b), trabalho realizado para

participação em uma intervenção coletiva em sítio específico nas Ruínas Fratelli Vita, enquanto aluna especial da disciplina Teoria e Técnica de Processos Artísticos, do mestrado do PPGAV da UFBA, ministrada pela Profa. Maria Virgínia Gordilho Martins. Contudo esta obra, *Oceânico*, não foi definida por um único gesto, de um instante de ação minha, mas resultou da possibilidade de abrir um diálogo num longo processo (fig. 26), em que o comportamento da matéria, fragmentação espontânea sob determinadas condições físicas, ditou as normas. Recolhi o que me foi dado, elaborei e dei nova ordem, refletindo e identificando tudo isso com o próprio processo criativo, o se deixar levar pela fragmentação e pela dispersão, o fazer escolhas, interferir e operar uma configuração²⁸.

Foram então as obras *Oceânico* e *Limite* aproximadas (fig. 25a), pois sinalizaram momentos iniciais de ruptura em ciclos diferentes, por isso mesmo, de forte carga significativa e que alimentaram e continuam alimentando novas investidas. Como se pode observar na síntese visual do percurso artístico antes do mestrado, na página 37, aquelas obras exibem formas exatas, construídas num processo de dominar a terra com precisão. Já em *Oceânico* (fig. 25b), quebrei amarras, deixei acontecer o processo, e este foi um importante momento de abertura para a pesquisa que se iniciava.



fig. 25a. *Oceânico* nas Ruínas Fratelli Vita, 2006 e *Limite*, detalhe.

28 EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Trad. Luís Corção. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 108-9.

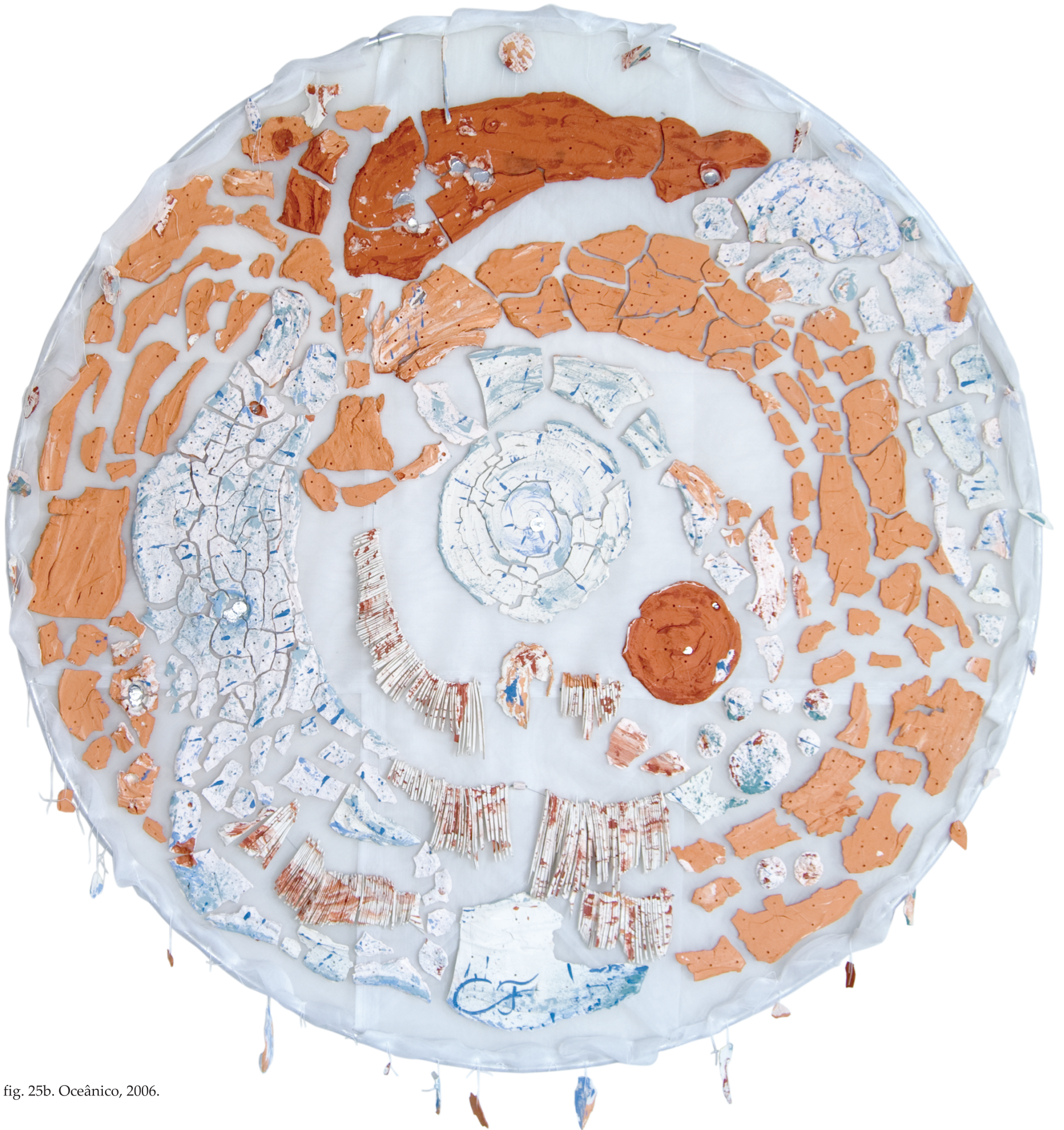


fig. 25b. Oceânico, 2006.



fig. 26. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Oceânico*, 2006.
Consultar Apêndice C — Procedimentos cerâmicos.

Aprofundando reflexões sobre o percurso artístico antes e durante o curso de mestrado e buscando uma forma de torná-lo visualmente claro num fluxograma, reconheci e projetei no percurso o riscado de um deslocamento em espiral (fig. 27a-b), como linha do tempo, num espaço às escuras, dadas as características imprevisíveis do processo criativo e compreensão do exercício da criatividade²⁹. Como os navegadores dos mares em conquista da Terra, tenho as estrelas a me guiar, estrelas que são meu próprio trabalho, obras-estrelas que agrupo em constelações.

Citando Alberto Deleurye³⁰, que nos diz que “[...] as constelações não passam de agrupamentos arbitrários de estrelas... não sendo exagero afirmar que são apenas fruto da nossa imaginação”, lembro o artista inglês Simon Evans e sua obra “The Universe”, 2002, (fig. 28), exposta na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006 – um desenho de uma concepção pessoal de universo, constelações por ele imaginadas com muito humor. Assim podemos dar forma a grupos de estrelas ligando-as com linhas invisíveis e imaginárias.



fig. 28. Simon Evans. “The Universe”, 2002, técnica mista sobre papel, detalhe. (27ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2006, foto: Laís Andrade)

29 Como nos diz Fayga Ostrower, “a criatividade, como a entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza. Há uma renovação constante do potencial criador.” OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis : Vozes, 2002, p. 27.

30 DELERUE, Alberto. *Rumo às estrelas: Guia prático para observação do céu*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004, p. 16.

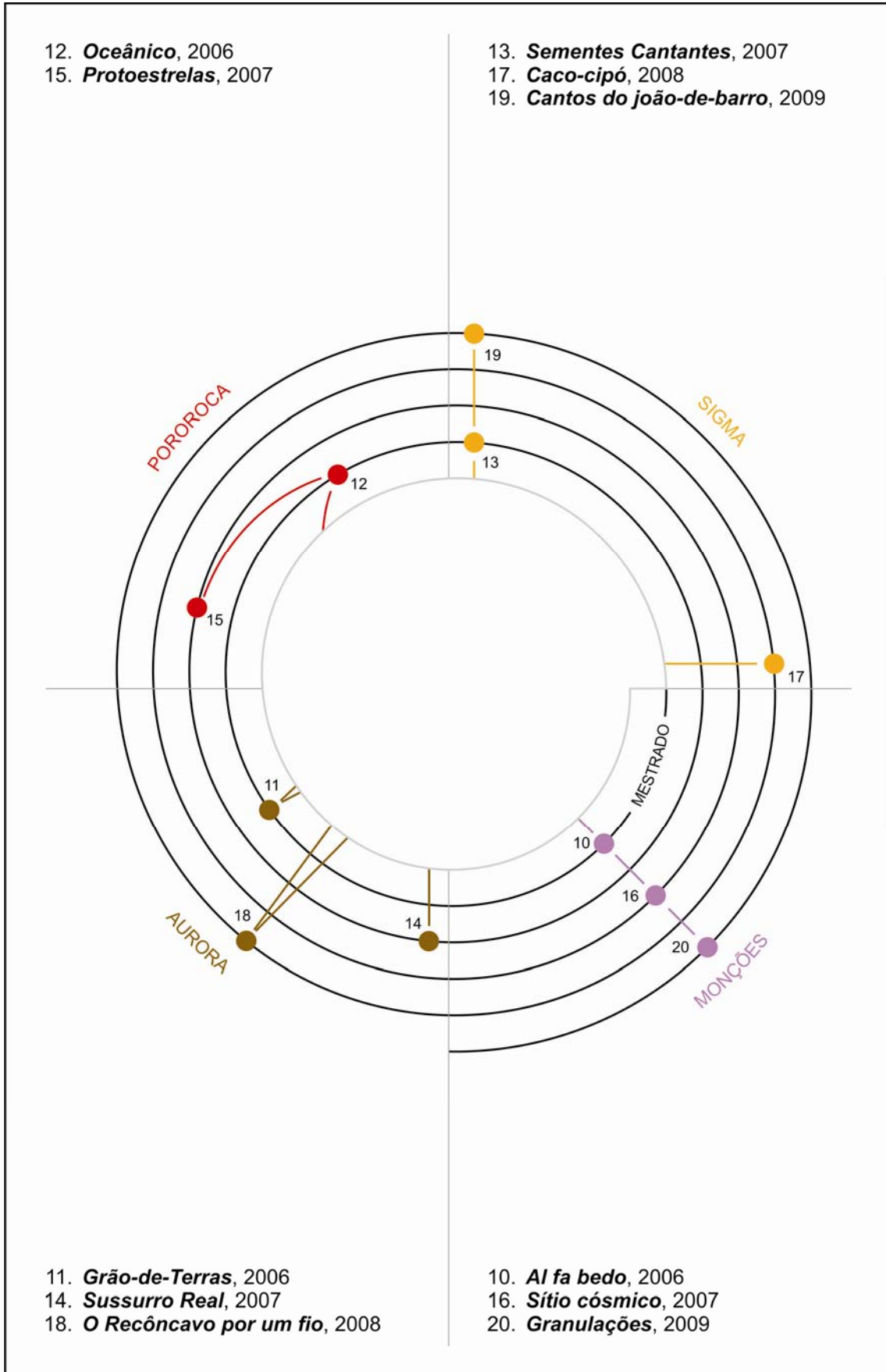


fig. 27a. Síntese visual do percurso artístico durante a pesquisa do mestrado.



fig. 27b. Síntese visual do percurso artístico antes do mestrado – imagens das obras em detalhe.

Então, considerando que a humanidade tem povoado o céu de signos³¹, feitos à sua própria imagem, envolvendo grafismos e lendas hoje pesquisados pela arqueoastronomia e a antropologia, penso que as constelações são signos de grande beleza, surgidas em um longo processo criativo coletivo, como o defendido por

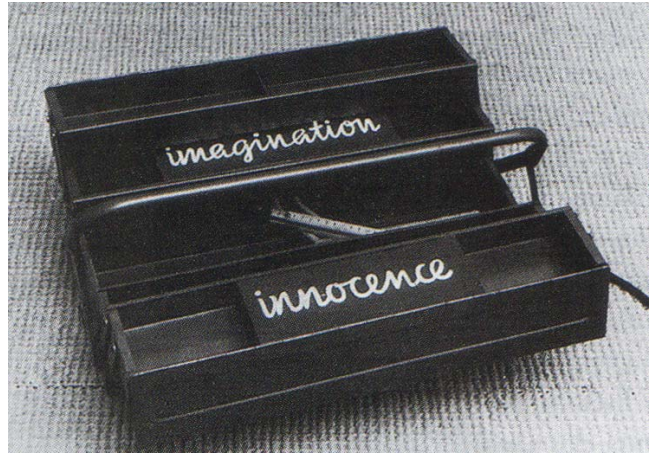


fig 29. Robert Filliou. “Caixa de Ferramenta em Criação Permanente”, 1969, Caixa de ferramentas, néon, paus de madeira. (WALTHER, 2005, p. 522)

Robert Filliou³², nos anos 60, com “imaginação” e “inocência” (fig. 29). Este artista sustentava que imaginação e inocência são as únicas ferramentas de que necessitamos para sermos criativos. Assim acredito terem sido diagramadas as constelações ao longo das civilizações.

Também munida dessas ferramentas para realizar a pesquisa do mestrado, tracei quatro constelações de obras-estrelas, as quais denomino de **Pororoca**, **Sigma**, **Aurora** e **Monções** (fig. 27a-b, p. 36-37), nomes relacionados a movimentos da Natureza e do homem, de acordo com os momentos em que as obras foram produzidas. Esses momentos são etapas do gesto criativo – que tem uma **origem**, uma **direção**, o exercício do **caos-cosmo** e uma **reflexão** para a introjeção de conceitos. Assim sendo, o ponto de partida do percurso, a obra *Limite*, como já

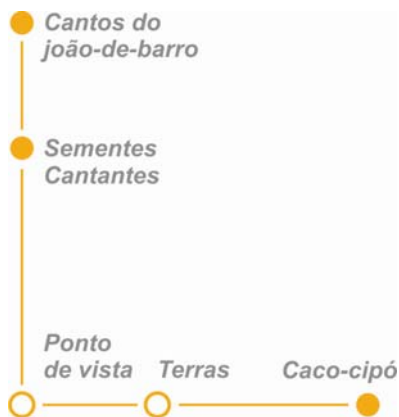
31 “As constelações assírias foram transmitidas aos babilônios, como parte de uma herança cultural, por sua vez adotada pelos gregos. As constelações destes foram incorporadas pelos romanos, árabes e pelas civilizações européias... O conjunto oficial de 88 constelações foi adotado pela União Astronômica Internacional em 1922”. SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL, Etnoastronomia. v. 14. São Paulo : Ediouro, 2006. (Edição Especial), p 23 e 16.

32 Integrante do grupo *Fluxus* que traduzia uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia etc. Evidenciavam a criatividade do cotidiano, que envolvia atividades como fazer jogos, inventar objetos, produzir poemas inclusive no *Instituto para a criatividade permanente*, projetado por Filliou.

abordei anteriormente, pertence à mesma constelação que *Oceânico*. A esta constelação chamei **Pororoca** [Do tupi poro'roka, ger. de poro'rog, 'estrondar']³³



À constelação **Pororoca** pertencem quatro estrelas, duas das quais se formaram antes do início do mestrado: *Limite*, 1989 e *Histórias de cada dia*, 2002 (fig. 27b). Essas obras me levaram a quebrar limites, sem me ater às conseqüências, e tentar aprender a jogar com novas possibilidades a cada dia, mesmo que tivesse que me arrebentar como um macaréu em *Oceânico*, 2006, terceira obra-estrela³⁴, para depois, então, amortecer em direção ao rio, expandir a consciência e capacidade de integração e ação. Esse processo de romper com o estabelecido e se deixar levar intuitivamente pelo manusear e cozinhar o barro, dentro de um diálogo orientado pelo que se quer modelar e o que a natureza do material impõe, penso ser o exercício do **caos-cosmo** do gesto criativo.



Amortecendo a **Pororoca** e com maior clareza de consciência e capacidade de ação, à medida que se introjeta os resultados das obras, surgiu a constelação referente à expansão dessa consciência e capacidade de ação, à qual dei o nome de **Sigma**³⁵, onde se dá **reflexão** e agregação de conhecimento,

33 “É um macaréu, uma onda de arrebentação que vem do mar, que ocorre à foz do rio Amazonas, de alguns metros de altura, com grande efeito destruidor e forte estrondo e que amortece à medida que avança em direção ao rio que vem em sentido oposto.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1975, p. 1117.

34 A quarta estrela-obra desta constelação, *Proto-estrelas*, será tomada para reflexão no capítulo 2.

35 Sigma [Do gr. Sigma, pelo lat. sigma] S.m. Letra do alfabeto grego, correspondente ao nosso esse. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1975, p. 1299. Sigma também é símbolo universal matemático para designar somatório. SOARES, Márcio. *Cálculo em uma variável complexa*. Rio de Janeiro : IMPA, 2007, p. 64.

pois como nos disse o pintor Paul Klee — “A Arte não reproduz o visível, mas torna-o visível”³⁶, a arte, portanto, revela novas imagens para o homem, antecipando o desenvolvimento de conceitos. Expansão foi também a mola propulsora de meu movimento para o mestrado, e busquei desenvolver trabalhos que despertassem maior envolvimento com o observador e uma possibilidade de comunicação mais efetiva, mais aberta à troca de idéias, percepções e sensações. Nesta constelação agrupei cinco estrelas-obras, das quais duas são anteriores ao mestrado: *Ponto de Vista*, 1991 e *Terras*, 2005 (fig. 27b).

Nessas obras-estrelas reconheci a possibilidade de dialogar com pontos de vista diferentes fortalecendo o elo entre arte e vida, e de, possivelmente associar a identificação com a terra e a prática do onirismo ativo no fazer cerâmico com ferramentas para buscar respostas a inquietações e questionamentos. Isto me trouxe a sensação de crescimento. Esta sensação foi retomada de forma muito nítida em 2007, com a produção das *Sementes cantantes* (fig. 30), no início do mestrado, quando percebi que a comunicação mais efetiva que procurava estabelecer com o observador poderia estar numa sonoridade associada aos objetos. As *Sementes cantantes*³⁷ surgiram naturalmente depois dos ruídos da fragmentação em *Oceânico*, da **reflexão** sobre sua forma, elementos e conceitos envolvidos nas conexões culturais estabelecidas.

E porque o caminhar com o procedimento cerâmico tem sido diário, desde a graduação em Artes Plásticas, na Escola de Belas Artes da UFBA e tem envolvido estudo, muita experimentação técnica, pesquisa bibliográfica e de campo de produções cerâmicas diversas, fiz uma matriz (fig. 31) de grafismos regionais baianos usados nas produções cerâmicas do final do século XX, das seguintes comunidades:

36 PARTSCH, Suzanna. *Klee*. Trad. Casa das Línguas. Colônia : Taschen, 1993, p. 16.

37 As *Sementes cantantes* foram expostas no evento *Três Marias no Extudo*, Restaurante Extudo, março de 2007. Elas constituem a terceira formação estelar da constelação **Sigma**; a quarta, *Cacocipó*, será abordada no capítulo 2 e a quinta, *Cantos do João-de-Barro*, no capítulo 3.

Monte Santo, Bazaê, Rio Real e Maragogipinho, aos quais juntei os de tradição tupi-guarani de que se tem registro.³⁸



fig. 30. *Sementes cantantes*, 2007.

A partir dessa matriz produzi estrelas-obras que compõem a constelação **Aurora**³⁹, que relacionei com as histórias da cerâmica na Bahia. Contudo, para as obras produzidas de 2007 a 2009, durante esta pesquisa de mestrado, só considerei grafismos das produções de Rio Real, Maragogipinho e da tradição tupi-guarani.

38 INSTITUTO DE ARTESANATO VISCONDE DE MAUÁ. *Cerâmica Popularis*. Salvador, 1994, p. 30-46.

39 Aurora. [Do latim aurora.] S.f. Princípio, origem, começo. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, p. 161.

Tupiguarani

Rio Real

Maragogipinho

Maragogipinho

Rio Real

Banzaé

Matriz de grafismos praticados
por tribos indígenas e comunidades
rurais da Bahia em diversas épocas.
Desenho da autora em 1996.

Maragogipinho

Monte Santo

Maragogipinho

Monte Santo

Monte Santo

Maragogipinho

Tupiguarani

Rio Real e Banzaé

Rio Real Tupiguarani

Rio Real e Banzaé
Maragogipinho

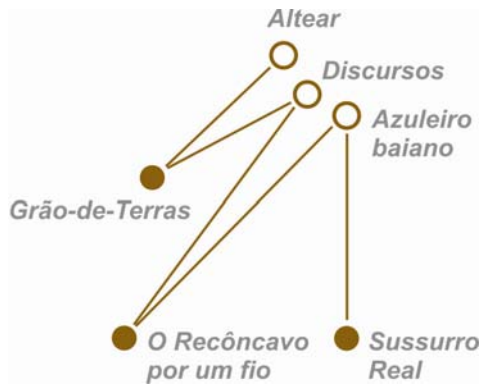
Tupiguarani

Rio Real

Tupiguarani



fig. 31. Matriz de grafismos praticados na Bahia, 1996.



Então, três das seis obras-estrelas de **Aurora** revelaram nossa Bahia cerâmica antes de eu iniciar o mestrado: *Azuleiro baiano*, 1999; *Discursos*, 2001 e *Altear*, 2001 (fig. 27b). A partir delas e da noção de **origem** tenho identificado questões a refletir envolvendo meu fazer e o fazer cerâmico dos mestres-

artesãos das comunidades rurais: o que nos une? Repetimos o mesmo processo de cozinhar o barro em busca de expansão e conhecimento? Respondem a nossos anseios hoje?

Já a quinta estrela⁴⁰ desta constelação chama-se *Sussurro Real*, 2007 (fig. 32). Foi como integrante do grupo de pesquisa MAMETO⁴¹ – *Matéria, Memória e Conceito em Poéticas Visuais Contemporâneas*, já como aluna regular do mestrado, mas ainda no primeiro semestre, que produzi a referida obra, a qual participou da exposição *Banco a memória*, como atividade de pesquisa desse grupo. Nessa obra, eu banco a memória de D. Maria da Graça – louceira da comunidade de Carro Quebrado, Rio Real, BA, criadora de certo padrão floral em relevo, hoje quase em extinção.

Encaixei então uma réplica do tal relevo, de 10 cm de diâmetro, no centro vazado de um círculo de acrílico de 48 cm, como tampa na boca de um pote em tamanho real em visão superior, com o contorno do acrílico simbolizando o bojo do pote. Atei,

40 A quarta obra-estrela desta constelação, *Grão-de-Terras*, será analisada no capítulo 2 e, a sexta, *O Recôncavo por um fio*, no capítulo 3.

41 Grupo de pesquisa credenciado pelo CNPq, liderado pela Professora da UFBA Maria Virgínia Gordilho Martins. Anteriormente chamado de MCM, o grupo foi renomeado e reestruturado em novembro de 2008. MAMETO (banto – significa os mais importantes na hierarquia religiosa congo-angola) atua na pesquisa prático-teórica da MATéria em trânsito com a MEMória, na busca de definição de conceiTOs como elementos inerentes ao processo criativo em POÉTICAS VISUAIS CONTEMPORÂNEAS. Os resultados vêm sendo apresentados em ações artísticas, na realização de oficinas em comunidades e em cursos de extensão.

ainda, à base do relevo, um delicado chocalho, como um sussurro. Na instalação dessa obra, em que a transparência do acrílico e os fragmentos de barro em queima baixa podem nos reportar à presença / ausência da produção de D. Maria da Graça, atentei para sua sombra projetada na parede, elemento esse que sinalizou possibilidades de mais investigação, em um novo trabalho.



fig. 31. *Sussurro Real*, 2007.

Enfim, a constelação **Monções**⁴² chegou-me com o conceito de **direção** de movimento ampliado metaforicamente de tais ventos. Vento é movimento na direção do fazer,

42 Monções. [Do ar. mauasin] “vento periódico típico do sul e do sudeste da Ásia, que no verão sopra do mar para o continente e, no inverno, sopra do continente para o mar”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, p.939.



ordenar, refazer, como nos diz Ostrower⁴³, da nossa condição de *homo faber*, de nossa necessidade cotidiana da prática artística, já prenunciada no estudo de mural *O homem e o universo*, em 1991 (fig. 27b), que sinaliza a direção do experimentar para conhecer, como os homens que se dedicam às ciências, do conhecer para sair do lugar, navegar, voar, conquistar. Por isso a **direção** é para fora, para a Via Láctea em naves espaciais como no citado mural, planando e voando com os *Albedos*, 2001 (fig. 27b), e projetando-se para cima em *Al fa bedo*, 2006 (fig. 33).

Dessas três estrelas-obras⁴⁴, a última formou-se no início mestrado, *Al fa bedo*, e integrou a Exposição coletiva *Guard ares*⁴⁵, na Galeria Cañizares, em 2006. *Al fa bedo* movimenta-se em busca da luz dos albedos⁴⁶, sinalizando o ressurgimento de espaços internos luminosos que pontuam a conexão entre as partes da forma fechada que o gerou e que direciona o todo para o alto, num impulso vertical. No centro da obra, trouxe parte dos grafismos dos *Albedos*, 2001, acrescidos de sugestões de órbitas e raios, interferências humanas abstratas que nos ajudam no mapeamento do céu. Para lá, a partir daquele momento, poderia navegar com a essência de minha infância e a memória dos saveiros que passavam em Itaparica, vindos de Maragogipinho.

43 OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 9.

44 A quarta obra pertencente à constelação **Monções**, *Sítio cósmico*, será tomada para reflexão no capítulo 2 e a quinta, *Granulações*, no capítulo 3.

45 Atividade do grupo de pesquisa MAMETO, evento organizado para a abertura do 15º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em Salvador.

46 Albedo – astron. Relação entre a luz refletida pela superfície de um planeta ou satélite e a luz que aquele ou este recebe do Sol. *Albedos* – série de trabalhos feitos em 2001, com os quais busquei formas mais leves e livres, quase vôos, iluminados por detalhes de grafismos em cores vibrantes.



fig. 33. *Alfa Bedo*, 2006.

Na fase inicial do percurso da pesquisa, portanto, produzi quatro obras: *Oceânico*, 2006; *Sementes cantantes*, 2007; *Sussurro Real*, 2007 e *Al fa bedo*, 2006, quatro obras-estrelas relacionadas com outras mais antigas, por seus conceitos, iniciando assim o riscado das respectivas constelações: **Pororoca – caos-cosmo; Sigma – reflexão; Aurora – origem e Monções – direção**. A elas agreguei outras estrelas-obras, que se formaram durante esta pesquisa, tomando-as para reflexão, uma por uma, nos capítulos subsequentes. Com a formação das constelações relacionadas ao processo do gesto do “sonhador que modela, com onirismo ativo”, conscientizei-me de que o novo rumo apontado pelo exercício do fazer – ordenar – refazer carrega a verdade da origem inserida no próprio processo criativo: a obra é construída com a terra e reflete os valores culturais inerentes a seu povo. Assim, continuei no exercício da compreensão do caráter humano da vontade que nos leva a cozinhar o barro, em busca de outras possíveis respostas.

Então, norteando o caminho da pesquisa, estão as obras agrupadas, obras-estrelas de várias magnitudes: por seu brilho, que relaciono com importância dentro do processo criativo, com maior ou menor capacidade de interferir na criação de novas obras, e por sua distância no tempo em que se formaram. Elas me segredam informações, me perguntam coisas, e decerto cintilam e cantam nas noites limpas...

Quanto a obras de outros artistas que demarcam o contexto histórico e pontuam avanços na História da Arte, tomo-as como estrelas de outras constelações, “estrelas na noite”⁴⁷ das pinturas de Leonardo Celuque, pintor baiano, com quem fiz as primeiras aulas de desenho.

47 CELUQUE, Leonardo. In: ADAIR, Maria. (Coord.) *Arte-Arte Salvador 450 anos*. Segundo da série Cadernos de Arte. Salvador : Atelier Maria Adair, 1998, p. 19.



2

terra – Terra

do sonhador que modela ao que contempla

2 terra – Terra

Tum, tum... pa, pa... xi...
Assim é a terra, a Terra é assim...

Vida, movimento, som, o fazer e refazer diário: cavar a terra, bater, peneirar, misturar, amassar, dar forma, grafitar, cozinhar, expressar, cantar...

O homem canta a vida, o que sente no que ouve e vê...
Vê e ouve na Terra, vê e ouve da Terra... as estrelas

Assim tem sido, assim é...

Tum pa, pa xi...

Reflexão poética da autora

Este capítulo encerra o esqueleto estrutural desta dissertação, daí ter este título – terra-Terra. Como a pesquisa aqui discorrida teve o ponto de partida nas atividades de atelier, digo que foi observando o processo de transformar terra em objeto de arte através de procedimento cerâmico, estruturando-se formas, texturas, cores, ritmos expressivos e submetendo estas formas estruturadas a condições ambientais necessárias de calor progressivo, misturando-as a outros materiais em suas montagens, que os questionamentos geraram reflexões. Por isso, o gesto criador que Gaston Bachelard descreve como movimento de trabalho e devaneio, imaginação ativa⁴⁸, precisa ser descrito, refletido e compreendido como fio condutor de todo o processo do trabalho. Processo que é gerador de conhecimento, formador de uma idéia de mundo, é terra trazendo a visão de Terra.

Desse modo a cerâmica representa para mim o refazer de cada dia, o exercício de reflexão e compreensão do presente, dentre as inúmeras possibilidades de transformação que este material – a terra – me oferece. É a escolha feita pelas

48 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, p. 40.

características deste material plástico, “matéria como centro de sonhos”⁴⁹, matéria primitiva, que me permite conhecer o mundo e conhecer-me, pois “os objetos da terra nos devolvem o eco de nossa promessa de energia”⁵⁰.

Assim sendo, no movimento espiral de expansão da poética, durante mais giros recorrentes aos mesmos pontos, as constelações **Aurora**, **Pororoca**, **Monções** e **Sigma**, que vinha traçando com obras-estrelas, sinalizaram-me, respectivamente, a presença de *Grão-de-Terras*, *Proto-estrelas*, *Sítio Cósmico* e *Caco-cipó*, até 2008, que são então tomadas neste capítulo, para análise de observações técnicas diferentes, geradoras de idéias e de imagens do processo criativo de forma renovada e ampliada.

49 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, p. 55.

50 Idem. *Ibidem*. p. 7.

2.1 Aurora

“Toda forma nasce da terra, a terra produz formas vivas.” – *Mircea Eliade*

A terra resistente, que abrando com água, que manipulo, sonho, vejo e escuto enquanto modelo, imbricada à terra onde nasci e cresci, é a semente do trabalho. Para aprofundar as reflexões que a constelação **Aurora** encerra, tomo a obra-estrela *Grão-de-Terras* (fig. 34), uma pequena obra feita em 2006 para participar da instalação coletiva processual e itinerante *Afetos roubados no tempo*⁵¹. Um grão, uma semente construída com nova técnica experienciada no atelier durante a pesquisa, mas conceitualmente ligada a obra *Terras*, 2005 (fig. 27b, p. 37), e que carrega consigo traços de grafismos utilizados pelas comunidades rurais produtoras de cerâmica de Maragogipinho e Rio Real. Tomo-a pela carga semântica de seu nome, incluindo no conceito de **origem** questões reflexivas do procedimento cerâmico que viabiliza o nascimento da poética.

Diz-nos Gaston Bachelard que “[...] o verdadeiro modelador sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma”⁵²; e Álvaro Gouvêa complementa que o barro é “massa para receber a matéria do homem em ação e paixão”⁵³. Modelar, observar, é uma ação que

51 Esta instalação coletiva agrupa e aproxima em pares pequenos artefatos, objetos-afeto, criados por 730 artistas e artesãos de vários países do mundo, dispostos em 365 módulos, observando-se nessas junções suas analogias ou antagonismos matérico-conceituais. Foi idealizado por VigaGordilho que assina a curadoria com as artistas Célia de Vilier (sul africana) e Suzana de Azevedo (pernambucana). Esteve por duas vezes exposta em Salvador em 2005 e 2007 (No Conjunto Cultural da Caixa, com catálogo); em Pernambuco, Alagoas e São Paulo em 2006. Seguirá para Valencia, na Espanha e Pretória na África do Sul. Teve artigo publicado na revista *Cultura Visual: arte e memória na América Latina*, do PPGAV da EBA, UFBA, em novembro de 2007 e já contemplou três bolsistas PIBIC.

52 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, p.80-81.

53 GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. *Sol da Terra: o uso do barro em psicoterapia*. São Paulo : Summus, 1989. (Novas Buscas em Psicoterapia, v. 38), p. 55.

envolve todo o sujeito: mãos, braços, todo o corpo e os sentidos, olhos, ouvidos atentos, todos voltados para a massa, para percebê-la, dialogar com sua maciez que cede e com sua solidez que resiste. Para o processo de confecção de obras por procedimento cerâmico, preciso dosar a força em cada ação: cortar, bater, enformar, texturar, alisar, agregar, vazar, colorir, grafitar, fazer soar, cozinhar, para extrair do informe, úmido, frio, a graça e imaginar a poesia.



fig. 34. *Grão-de-Terras*, 2006.

E, recorrentemente, pego um bloco de argila ou massa cerâmica⁵⁴ pronto para uso, em condições ideais de umidade (relação terra-água), e, para modelar o *Grão-de-Terras*, procedi da seguinte forma (fig. 35): olhei e dividi o bloco com o auxílio de um fio de nylon, observei a forma, imaginei tendências de formas possíveis para o meu objeto, então bati o bloco contra a mesa, observei o resultado, acrescentei fragmentos de argilas de cores diversas e fui empurrando e batendo e jogando-o contra a mesa ou contra o chão e parando a cada movimento, olhando e procurando descobrir nele uma expressão significativa, acrescentando cores e / ou começando tudo de novo até encontrar-me com a forma, total ou parcialmente. Quando parte do bloco me encantou, me surpreendeu, estudei a possibilidade de, interferindo o mínimo possível com cortadores e facas, dar uma solução aceitável; este foi o primeiro momento. Assim o digo para melhor entendimento do processo de produção da obra, que dividi em etapas às quais denominei de momentos.

Então, após uma pausa para o bloco adquirir um pouco mais de resistência, com a evaporação parcial da água (relação terra-água-ar), o segundo momento foi aquele em que estudei onde cortá-lo para vazá-lo por dentro, para adaptar a forma que queria à estrutura que podia ter para queimar. Depois o restaurei da melhor maneira possível. Até aqui, o objeto em processo construtivo tinha forma e estrutura.

No terceiro momento, procurei ler, dentro das limitações de cores e contrastes entre elas, que não são permanentes⁵⁵, nas linhas e manchas e pontos, depressões e avanços de algum relevo, as possibilidades de complementação do desenho a ser feito a pincel com engobes⁵⁶ na bidimensionalidade, com interferência para o desenho do todo da peça em sua tridimensionalidade.

54 Mistura de ingredientes minerais, onde a argila é o componente mais importante, para confecção de peças cerâmicas.

55 À medida que a água evapora, temos as mais variadas impressões e contrastes de cor. Só depois da queima é que elas tornam-se evidentes e plenas.

56 Misturas de argila líquida, óxidos ou corantes e outros componentes que podem ser aplicadas sobre peças cerâmicas para tingi-las. Consultar Apêndice C – Procedimentos cerâmicos.



fig. 35. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Grão-de-Terras*, 2006. Consultar Apêndice C – Procedimentos cerâmicos.

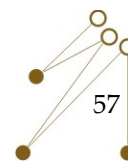
Em um quarto momento, a peça foi levada ao forno elétrico (relação terra-água-ar-fogo), onde foi submetida à queima, à temperatura de 980° C, em atmosfera oxidante.

Finalizando as etapas, o último momento foi o de abrir o forno e olhar, manusear, escutar e ler o resultado atentamente, gastar tempo com o previsto e o imprevisto do resultado para reconhecer nele a intimidade da autoria, pois nos diz, ainda, Bachelard que “a imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser”⁵⁷, portanto, não o é de imediato.

Desse modo, revendo o procedimento que é utilizado para se transformar terra em cerâmica no fazer artístico, confirmo que esse se assemelha a trafegar na escuridão, em que imprevisibilidade e impermanência são dificuldades a superar a todo momento: trabalha-se com cor, resistência, peso e tamanho em mutação o tempo todo, para depois da queima visualizarmos o resultado do trabalho, de cada decisão e de cada interferência.

Por isso retomo aqui a obra “ContrAÇÃO”, 2001, de Eriel Araújo, (fig. 23, p. 29) exposta no Centro Cultural Correios. Integrou a obra a seguinte frase escrita com argila sobre a parede: “A transformação, muitas vezes, é inerente ao homem e as coisas, pois a espontaneidade da mutação existente na matéria percorre o tempo sob o olhar humano; e este, por sua vez, se apropria desta para criar novas possibilidades, transferindo suas inquietações internas a um desenho realizado de suas ações que corroboram para o entendimento da TERRA.” Acredito também ser a espontaneidade da mutação existente na matéria argila, barro – que nesta dissertação chamo de terra – que desperta no homem a imaginação e a vontade, reunidas no

57 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, p. 21.



“onirismo ativo” segundo Bachelard. Ao trabalhar poeticamente com a terra, o homem procura entender-se e conhecer o mundo.

Igualmente reflito sobre o questionamento acerca da resposta do barro cozido às exigências da vida contemporânea e penso que essa resposta pode estar justamente na possibilidade do movimento da matéria e do homem com ela, em ações, contrações e contrações da massa cerâmica. Discordo contudo de Eriel Araújo quando ele não considera a transformação maior, que se dá com o barro na queima, uma performance espontânea do material⁵⁸. A esse respeito, vejo na transformação de seu caráter plástico para não-plástico a resposta espontânea da argila ao calor. E com essa transformação maior o homem cria, reinventa-se e atualiza-se na contemporaneidade, mas mantendo a terra / Terra como sua casa, sua proteção até em viagens siderais. Permitindo-me o pensamento em rede na construção de obras, como explica Cecília Salles⁵⁹, lembro aqui a grande tragédia que assistimos pela TV, em 2003, da nave Columbia⁶⁰, por falta dessa proteção, quando uma placa cerâmica com RCC (sigla para carbono-carbono reforçado) de sua camada de isolamento térmico se despreendeu.

Necessário se faz, ainda, analisar aqui a matéria terrosa, argila ou barro, componente básico das massas cerâmicas que uso, pois, “com a expansão do termo escultura, a partir dos anos sessenta, que a libera de códigos modernos, ela passou a ocupar outros lugares, incluindo o processo, a vivência da experiência, as sensações que se

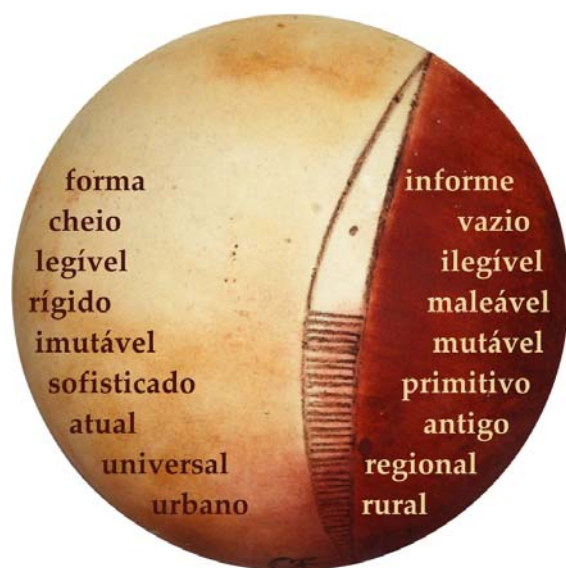
58 Considerando-se que ele afirma isso em sua dissertação de mestrado – MUTAÇÃO: uma possibilidade do devir instaurado na matéria, p. 58.

59 SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo : Horizonte, 2006, p. 23.

60 Ao tentar atravessar a atmosfera da Terra no retorno, momento de grande aquecimento pelo atrito, sem a devida proteção cerâmica, a nave superaqueceu e tanques de combustível explodiram. “The debris struck the leading edge of the left wing on the number 8 reinforced carbon-carbon (RCC) tile, damaging the Shuttle’s thermal protection system (TPS).” SPACE Shuttle Columbia disaster. In: NEWSPAPER ARCHIVE. Space shuttle Columbia disintegrates. Sábado, 1 fev. 2003. Disponível em: <<http://www.newspaperarchive.com/Articles/Space-shuttle-Columbia-disintegrates.aspx>>. Acesso em: 7 abr. 2008.

despregam do momento, assim como do material empregado”⁶¹. E é justamente isso que estou trazendo nesta dissertação: a reflexão do processo feito, a narração da experiência realizada, a descrição do pensamento visual construído e as conexões em rede de criação estabelecidas. Portanto, em meio ao uso do procedimento cerâmico, venho vivenciando ciclicamente o contato com a solidez da terra, com a emoção da água que lhe confere plasticidade, com a liberdade do ar que lhe permite desidratar para a transformação definitiva do fogo, num processo de combustão e luz, que registra momentos vividos como tantos na vida.

Esta matéria tão nossa permite-me experimentar as dicotomias que abaixo inseri virtualmente sobre a imagem de uma peça cerâmica, em que testei a aplicação de engobe vermelho com óxido de ferro em várias intensidades:



Assim sendo, pontuo que a terra tem sido doce, fresca ao tato, e rigorosa também, ao ensinar-me a ler na imprevisibilidade e na impermanência, fazendo-me decidir a cada interferência no processo cerâmico com um misto de intuição e técnica. Tem

61 SIELSKI, Isabela Mendes. O Barro na Arte: uma questão de limites. ENANPAP, 15, 2006, Salvador. *Anais Eletrônicos ...* Salvador : ANPAP, 2006. Disponível em: <<http://www.unifacs.br/anpap/autores/181.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2006.

exigido reflexão sobre os resultados depois da queima, quer tenham sido eles os esperados, quer tenham surpreendido apontando novos caminhos. Hoje tenho pretensões menos dominadoras, permitindo-me abrir um diálogo com ela, imaginando tendências em vez de exatidão, ajudando-me nos atos de escutar e falar, facilitando-me a readaptação à realidade da comunicação plural de hoje.

Além disso, dentre os conceitos de “desconstrução, efemeridade, apropriação, deslocamento, hibridização, impermanência e desmaterialização, tão estreitamente ligados à arte contemporânea que têm sido impulsionados pela matéria”⁶², questiono-me se não dialogo com desconstrução⁶³ na observação do processo do fazer a terracota, técnica atemporal e universal. Pois criar implica também desmanchar, anular formas construídas, deixar morrer possibilidades no percurso em detrimento daquela escolhida. Aqui, a desconstrução é analítica enquanto transformo a efemeridade do material eternamente reciclável em material imutável, atenta à impermanência da imagem ao longo de seu processo de fixação. Ora aproprio-me de códigos gráficos de comunidades populares rurais como referência cultural e ora inspiro-me neles num recorrente exercício de recriação. Quanto ao hibridismo⁶⁴, posso dizer que misturo o barro cozido a aço, estanho, areia, acrílico e nylon na montagem e instalação das obras, como elementos estruturadores, formadores também de conceito e que fazem parte de sua linguagem.

62 WANNER, Maria Celeste de Almeida. (In) Materialidade e a Desconstrução das Técnicas Tradicionais 1960 – 1970. *Cultura Visual*: revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Salvador : EDUFBA, v. 1, n. 7, 2005, p 55-56.

63 “As linguagens visuais contemporâneas quebraram com o conceito único e desconstruíram suas técnicas, misturando-as entre si ou fora delas”. Apud *Ibidem* p. 56.

64 “O hibridismo nas artes é a impossibilidade de conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea. Pensando no que comumente se estabelece como artes plásticas, não há mais limites entre pintura e desenho, ação e performance, objeto e escultura, instalação e *site-specific work*”. NET PROCESSO – arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/54863>>. Acesso em: 3 jun. 2009.

Enfim, ainda de forma reflexiva, retomo a imagem do *Grão-de-Terras* e a posição que assumiu na exposição itinerante *Afetos roubados no tempo*, fazendo par com a obra de Anindita Dutta, da Índia (fig. 36), uma casa. A terra então, no movimento do procedimento cerâmico, pode tornar-se momento e espaço de acolhimento para a criação poética – ação e imaginação.



fig. 36. Par *Grão-de-Terras*, 2006 – “Sem Título”, Anindita Dutta, 2006.

2.2 Pororoça

“A gente só sabe bem aquilo que não entende.” – *João Guimarães Rosa*

Uma possível interpretação para este trecho seria a de que o escritor fala do processo criativo, que não se explica racionalmente, mas se sabe dele porque ele é diário para quem lida com o fazer poético. Retomo, então, o sonhador de Bachelard. Não o “sonhador da noite”, pois no sonho o homem é passivo, mas o “sonhador ativo”, no sentido daquele que “experimentando no trabalho de uma matéria essa curiosa condensação das imagens e das forças, vive a síntese da imaginação e da vontade”.⁶⁵ Explica-nos Bachelard que, no trabalho criador com a matéria, o homem se realiza como imaginação dinâmica, provocado pela resistência da matéria⁶⁶. A esta resistência correspondem os elementos que resistem no inconsciente. Este embate é gerador de criação porque é aí que as imagens são reveladas.

Essas duas forças, então, imaginação e vontade no trabalho com a terra, buscando vencer essas resistências, determinam um tipo de experiência que é típica da constelação que denomino de **Pororoça**. Na construção das obras desta constelação, observei a mistura de sensações de aventura, medo, imensidão que inquieta e que expande, que aponta para o desconhecido por conhecer, que dilata a visibilidade, que rompe barreiras como um grito que estronda para dentro e para fora.

Assim sendo, considero pertinente refletir sobre a obra *Proto-estrelas*, 2007 (fig. 37a-b), e seu processo criativo (fig. 38). Trata-se de uma instalação de cerca de quarenta objetos sonoros construídos por procedimento cerâmico, que foram dispostos da seguinte forma: parte deles sobre superfície horizontal metálica com areia como sementes a ser deixadas a germinar, e parte suspensos em cabo de aço ocupando o espaço aéreo da galeria, como estrelas em formação, todos, contudo, podendo ser apreciados e manuseados pelo público, gerando sons diversos, na exposição *Germinando Estrelas*, realizada na EBEC Galeria de Arte, em setembro de 2007.

65 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, p. 20.

66 Idem. *Ibidem*. p. 25.



fig. 37a. *Proto-estrelas* (vista diagonal da instalação), 2007. Ver catálogo no Anexo A.



fig. 37b. *Proto-estrelas* (vista frontal da instalação).



fig. 38. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Proto-estrelas*, 2007. Consultar Apêndice C – Procedimentos cerâmicos.

As *Proto-estrelas* fizeram um elo entre a idéia de semente que só se rompe em presença de intenso calor como as do Cerrado Brasileiro⁶⁷ e novas estrelas no céu, proto-estrelas, formadas com liberação de grande energia e também em altíssimas temperaturas.

Para fazer as *Proto-estrelas*, objetos cerâmicos capazes de produzir algum som a partir da inserção estratégica de grafismos coloridos referentes à cerâmica popular baiana, outra técnica construtiva tornou-se necessária. Para facilitar a vibração e ressonância de som, precisei criar nova forma, bem bojuda, que fiz com massas cerâmicas em diversas cores, mas que ainda pudesse sugerir a idéia de semente vista daqui e, poeticamente, de qualquer parte do nosso globo terrestre como estrelas em formação.



fig. 39a. *Proto-estrelas*, detalhes funcionais dos grafismos para sonorização com corda e sopro.

Então modeliei cinco formas matrizes para forma de gesso. Nestas formas dei estrutura a todos os objetos, com amplo espaço interno livre, podendo produzir som por sopro, percussão ou cordas. Fiz pesquisa junto à coleção de instrumentos musicais

⁶⁷ Recebi da professora VigaGordilho, em aula do mestrado, um exemplar dessas sementes como elemento provocativo, propulsor de processo criativo e que gerou também o *Grão-de-Terras* e as *Sementes cantantes*.



tradicionais de Emília Biancardi, etnomusicóloga baiana, investigando a construção de instrumentos sonoros populares cerâmicos ou não. Desenvolvi por procedimento cerâmico: um sistema para sopro: rasgo-conduto interno-vazado-furinhos-bojo; instalei elementos funcionais para percutir: ranhuras para fricção, vazados que evocam os udus, instrumentos primitivos com bojo e furos, quase tambores; inseri elementos também cerâmicos nos bojos, das mais variadas formas para chocalhar; e, finalmente, para vibrar cordas inclui delicados tarugos para funcionar como tarraxa, na fixação e distensão das mesmas (fig. 39a-b).

Voltando ao macaréu, à Pororoca brasileira, temos um movimento de águas que se percebe visualmente e por audição. Ainda lá, no rio Amazonas, vão os surfistas⁶⁸ fazer campeonatos enquanto outros sofrem seus

danos. Faço então uma analogia entre este macaréu e a corrida por sensações contemporâneas. Ana Mae Barbosa, educadora e historiadora de arte brasileira, considera que o conceito de apreciação na atualidade é concebido como um



fig. 39b. *Proto-estrelas*, detalhes funcionais dos grafismos para sonorização com percussão.

68 Os surfistas buscam nos momentos de cheia aproveitar as imensas ondas que chegam a atingir 6 metros de altura.

processo de colagem e montagem estética, baseada não apenas na percepção visual, mas na percepção de mundo por meio de todos os sensores corporais.⁶⁹ Cada vez mais, na contemporaneidade, as linguagens se sobrepõem numa busca de percepções sinestésicas: “Como já se provou, o contemporâneo é feito da soma e não da subtração”.⁷⁰

Busquei então conhecer o trabalho de outros artistas que usam linguagem visual-sonora. Ressalto dentre eles Ana Maria Tavares, Walter Smetak e Susan Rawcliffe. A primeira artista, segundo Agnaldo Farias, “constrói objetos e instalações (fig. 40) que nos alertam, além da maleabilidade das noções de tempo e espaço, sobre a vida oculta de tudo que existe”. Ele ainda explica que a artista nos traz à ambivalência do termo natureza-morta, “que tanto aponta para o caráter imóvel das coisas representadas quanto para o fato de que possuem uma vida silenciosa”⁷¹. O observador, então, percorrendo suas imensas instalações, vivenciam-se em relação a objetos e linguagens do cotidiano, interligados a espelhos, a elementos sonoros e a móveis em aço inox, que fazem a ponte entre a realidade cotidiana e sua dimensão enigmática.



fig. 40. Ana M. Tavares, “Numinosum”, 2004, aço inox, água, plotagem em poliéster, espelho e peça sonora, 144 m². (LIMA, 2005, p. 71)

69 AMARAL, Lílian. Fronteiras do Visível — Arte Pública na Avenida Paulista: Um Estudo – Intervenção na Cidade de São Paulo. ENCONTRO DA ANPAP, 15, 2006, Salvador. *Anais ...* v. 1. Salvador : UNIFACS, 2007, p. 572.

70 MORAES, Angélica de. Percurso atual da arte no Brasil. LIMA, Nair Barbosa (Org.). *Brazilianart VI*. São Paulo : JC Editora, 2005, p. 23.

71 FARIAS, Agnaldo. Ana Maria Tavares. LIMA, Nair Barbosa (Org.). *Brazilianart VI*. São Paulo : JC Editora, 2005, p. 66.

Quanto a Walter Smetak, músico, este produziu mais de cem instrumentos musicais (fig. 41), feitos a partir de coisas simples: cabaças e ferro velho⁷², que denominou “plásticas sonoras”, explicando que o objeto visível se identifica nas artes plásticas com o som concreto. Paulo Dourado, em catálogo da exposição “Plásticas Sonoras”⁷³, relaciona os objetos de Smetak com instrumentos e objetos da Índia e dos índios brasileiros e informa que

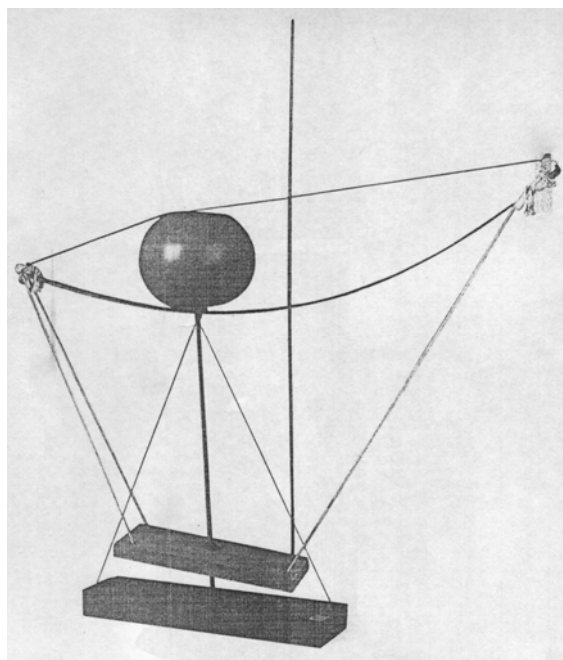


fig. 41. Walter Smetak, “Amem”, altura 103 cm, data desconhecida. (PLÁSTICAS SONORAS, 1988)

[...] as plásticas sonoras, ao contrário dos instrumentos tradicionais, não permitem nem estimulam o desenvolvimento de uma técnica virtuosística do executante. Os primeiros toques esgotam quase que todas as possibilidades sonoras do instrumento. Estes são mais dirigidos à criatividade do que ao estudo.

Já o trabalho de Susan Rawcliffe, pesquisadora de sonoridades primevas, está mais inserido na área musical. Seu objetivo é criar instrumentos cerâmicos para música experimental. São instrumentos complexos e virtuosamente elaborados, que se relacionam em aparência com flautas, ocarinas, apitos, trompetes e foles. A artista consegue emitir sons exóticos e potentes também em suas esculturas sonoras (fig. 42).

Procurando relacionar o trabalho das **Proto-estrelas**, unicamente construídas por procedimento cerâmico, com obras dos artistas pesquisados na plasticidade – sonoridade, identifiquei nos trabalhos de Ana Maria Tavares, Walter Smetak e Susan

72 WALTER Smetak. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. 2. ed. São Paulo: Art, 1998, p. 748-749.

73 Esta exposição foi organizada pela Fundação Gregório de Matos, em 1988.

Rawcliffe traços em comum e também de distanciamento. Em comum, destaco a observação de Ana M. Tavares de que os objetos possuem uma vida silenciosa, mas que pode vir a se manifestar através da sonoridade na relação e manuseio com o observador pois a produção rural a que as **proto-estrelas** se referem estão silenciadas, caminhando para a desvalorização e extinção⁷⁴, mas ainda podem se fazer presentes para o observador. Com relação às “sonoras visuais” de Smetak, digo que as **proto-estrelas** também esgotam suas possibilidades sonoras aos primeiros toques. Quanto ao trabalho de Susan Rawcliffe, vejo que usamos a mesma matéria: argila, e a mesma técnica: o procedimento cerâmico, na construção de objetos sonoros.



fig. 42. “Sound Sculpture”, Susan Rawcliffe, cerâmica, data desconhecida. (ART AWAKENING, 2008)

Traços de distanciamento entre as **proto-estrelas** e as obras de Ana M. Tavares estão na intenção da reflexão sobre o enigma dos ambientes e objetos neles inseridos, com os quais convivemos na contemporaneidade, os materiais e dimensões usadas. Quanto aos objetos de Smetak e de Rawcliffe, digo que não tenho intenção de fazer instrumentos musicais, nem com cerâmica nem com outros materiais. Meu objetivo é o de que a cerâmica que produzo poeticamente, inspirada na produção rural do Recôncavo Baiano, além de se reportar a seus belos e característicos grafismos, cante também sua beleza e suas mágoas, soe contando suas histórias e grite sua necessidade de ser presença na contemporaneidade universal. Para ter visibilidade é preciso ter voz!

⁷⁴ “O Recôncavo ainda é povoado de gente simples, heterogênea, que conserva a potencialidade de transformar a terra vermelha “*tauá*” em tinta. Entretanto, todo esse universo matérico está em processo de aculturação”. GORDILHO, Viga. *Cantos Contos Contas*. Salvador : P55 Edições, 2004, p. 75.

O trabalho criativo, então, para mim, tem esses momentos similares ao da pororoca, de estrondar, de ver e soar, um processo visual-sonoro e que, durante o procedimento cerâmico, ainda envolve mais uma sensação, a de calor / luz na queima, na transformação definitiva da matéria que nos traz a nitidez das formas e cores. Por isso, atenta à lenda *Como nasceram as estrelas*, transcrita por Clarice Lispector⁷⁵, que diz:

“que curumins famintos encontraram um milharal e, ao se fartarem além da conta, corriam da punição de suas mães subindo em cipós cada vez mais altos. As mães, assustadas, tentando alcançá-los, subiram e cortaram os cipós. Elas viraram onças ao caírem na terra, e os curumins transformaram-se em lindas estrelas no céu.”

contraponho a minha idéia para a origem das estrelas. A meu ver, nos espelhamos no céu como estrelas quando experienciamos o processo de preparar o barro e aquecê-lo. Transformando-o em cerâmica, realizamos uma ação geradora de corpos celestes, onde o aquecimento deflagra a criação.

75 LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999, p. 8-9.

2.3 Monções

“Assim como nossos olhos são feitos para a astronomia, também nossos ouvidos são feitos para os movimentos da harmonia.” – Platão

Platão fala, em uma das interpretações possíveis para esse trecho, de ouvidos e movimentos estéticos, portanto, sonoridade na visualidade, na harmonia do que é belo⁷⁶. Então, intuitivamente levada a manter a sonoridade desenvolvida com as *Proto-estrelas*, atenta à leitura das estrelas-obras, às suas linhas definidoras de formas e grafismos, detendo-me a observar as *Sementes cantantes*, estrela da constelação **Sigma**, citada no capítulo 1 desta dissertação, uma delas, a *Quase-cítara* (fig. 44), cantou-me possibilidades de expansão. Suas cordas inspiradas em grafismo tupiguarani⁷⁷ (fig. 43), imaginei-as prolongando-se mais e mais saindo da peça e adentrando o espaço.

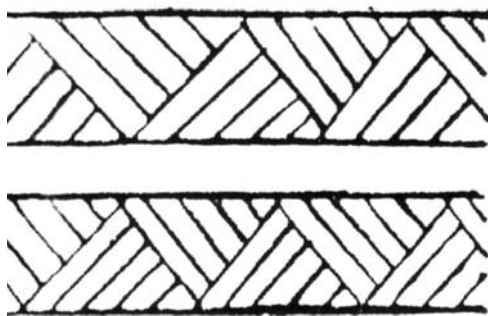


fig. 43. “Grafismo indígena tupiguarani”.



fig. 44. *Quase-cítara*, 2007.

⁷⁶ Descreveu Platão a noção de música das esferas – o Sol e os planetas girando nos céus em proporções harmônicas. Esta idéia foi retomada por Kepler em seu livro *As harmonias do mundo*. FERRIS, Timothy. *O Despertar na Via Láctea : uma história da astronomia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Campus, 1990, p. 48.

⁷⁷ Grafismo catalogado como Amuatá ou Ipirapé, escama de peixe, em VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo : EDUSP, 1992, p. 123. Usado pelos Asurini, índios tupiguarani, localizados em Tocantins. Este mesmo grafismo foi registrado em INSTITUTO DE ARTESANATO VISCONDE DE MAUÁ. *Cerâmica Popularis*. Salvador, 1994, p. 17, como grafismo decorativo de bordas usado na Bahia pré-colonial, de tradição também tupiguarani.



fig. 45. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Sítio cósmico*, 2007. Consultar Apêndice C – Procedimentos cerâmicos.

Precisei fazer novas pesquisas técnicas (fig. 45) para poder manter linhas oriundas de grafismos da história da cerâmica – relacionados à sonoridade das *Proto-estrelas* – transformando-se em cabos de aço para sustentar no ar a estrela-obra *Sítio cósmico*, 2007 (fig. 46) – buscando uma musicalidade visual. O caminho foi, portanto, ler as constelações mais uma vez, imaginar, investigar no atelier com a terra, curiosamente ler outros textos para alimentar a imaginação e, aí, concluir que, com este movimento de trabalho, imaginação ativa, cheguei à Terra, afinal de contas, esta é feita de terra e água, materiais básicos das massas cerâmicas. Cita Bachelard de Charles-Louis Plilippe:

Quando um operário vence uma matéria, é capaz de transformá-la, é a natureza inteira que é vencida e é a humanidade inteira que é vencedora na batalha de um dia. Então, uma meditação da oficina amplia-se até chegar a uma meditação do universo⁷⁸.

Para construir o *Sítio cósmico*⁷⁹, trabalhei com placas bem grossas, de quatro centímetros de espessura e massa bem resistente. Recortei as placas com faquinha afiada, quando já haviam desidratado um pouco, delineando doze peças que se encaixam e exibem uma forma que assemelha-se a do primeiro mapeamento da Via-Láctea por Herschel, no século XVIII, forma encantadora para mim (fig. 47). Depois, dividi-as ao meio, cada uma, em suas espessuras, e escavei bastante por dentro para ter peças leves, com espaço livre para a passagem de cabos de aço. Para produzir as doze peças experimentei, assim, uma técnica construtiva que exigiu planejamento, cuidado e vigilância na secagem, para que não rachassem nem deformassem ou empenassem.

78 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, p. 49.

79 Esta obra integrou a Exposição coletiva *Matéria presente*, na Galeria Cañizares, julho 2007, resultante da disciplina Laboratório de Investigação Tridimensional do curso de mestrado do PPGAV da EBA, UFBA, ministrada pelos Profs. Alberto Olivieri e Juarez Paraíso e foi premiada no 2º Salão Nacional de Cerâmica, Curitiba – PR.

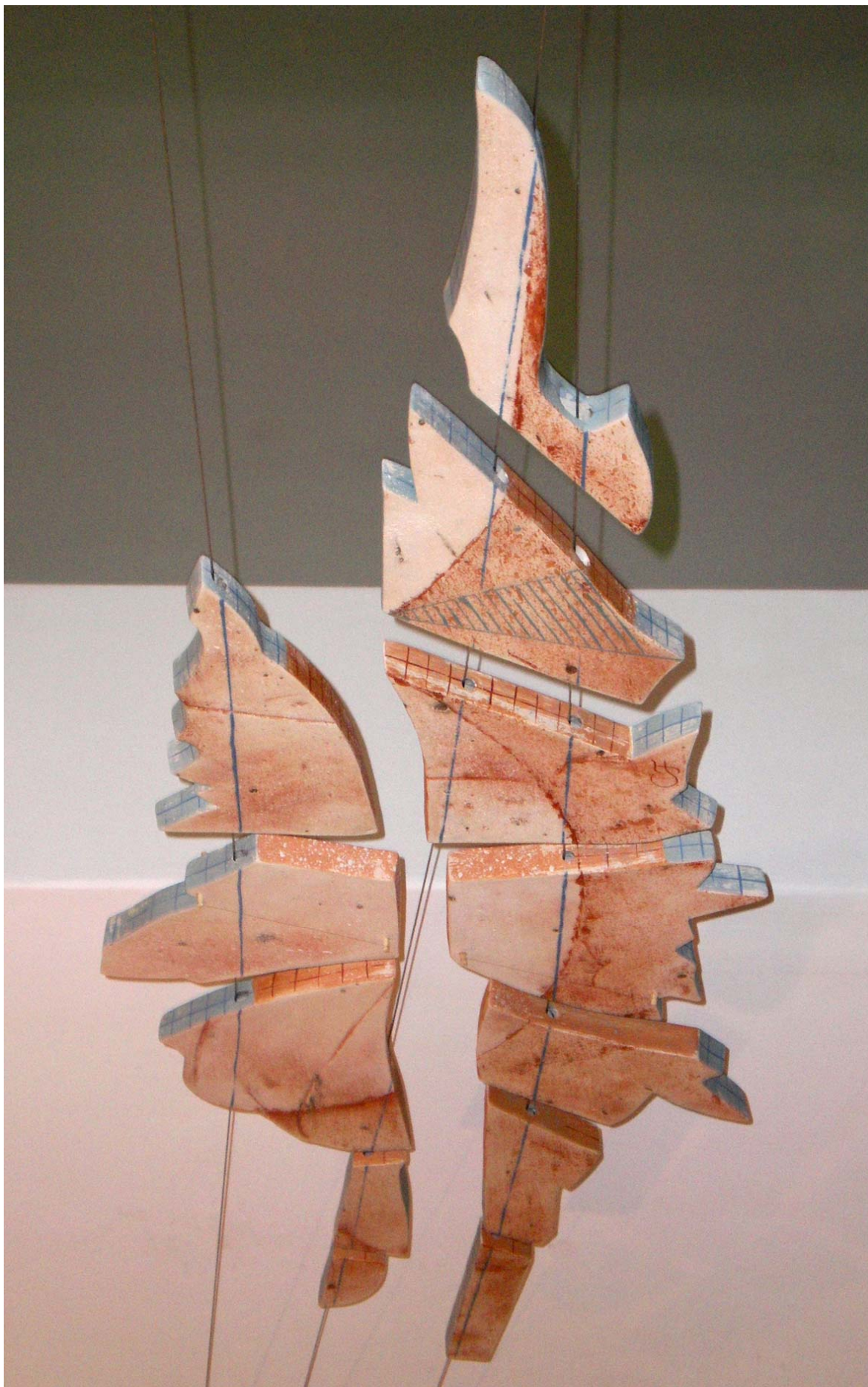


fig. 46. *Sítio Cósmico*, 2007.

Da mesma forma, a furação por onde entram e saem os cabos também foi estudada para que tivesse grafismo e cabos de aço coincidindo na mesma altura, para que fossem estes continuidade daquele, transferindo, assim, a sonoridade dos grafismos das *Proto-estrelas* para uma musicalidade visual imaginária, como a descrita por Platão e, posteriormente, Kepler – a música das esferas. Assim conhecida, esta expressão faz referência à concepção do universo como um mecanismo perfeitamente organizado segundo regras que podiam ser apresentadas tanto matemática como musicalmente.⁸⁰

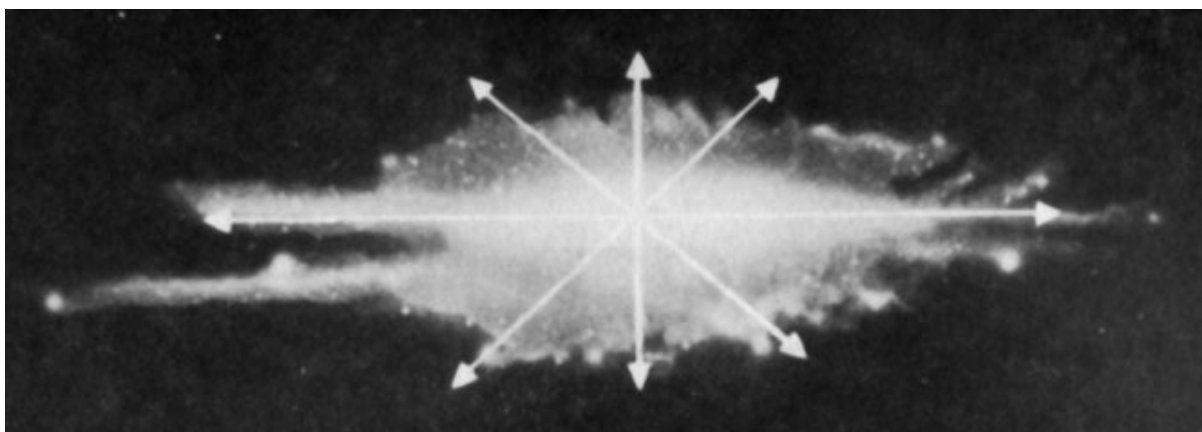


fig. 47. Primeiro mapeamento da Via-Láctea por Herschel, séc. XVIII. (FERRIS, 1990, p. 117)

Já tendo as peças queimadas em fase de primeira montagem no atelier para adequar alturas e inclinações dos cabos, espessura dos mesmos, buchas, distensores e ferramentas de auxílio, ainda buscando o nome da obra, ele surgiu como lugar, nosso lugar no espaço. Durante uma pesquisa na internet sobre o nome que se formou – *Sítio cósmico* – encontrei um texto do escritor e economista chileno Patricio Vidal Walton, que define sítio cósmico como um realismo mágico, uma realidade concreta,

80 “A procura de ligações entre as diversas áreas do pensamento atrasou muitas vezes o avanço da ciência, mas também foi o desejo de encontrar tais ligações que acabou por ser a base emocional que conduziu alguns cientistas a resultados importantes, como aconteceu com Kepler, ao tentar compreender a música das esferas a partir do movimento dos planetas.” PORTAL do astrônomo. SIMÕES, Carlota. *A Música das Esferas*. Disponível em: <<http://www.portaldoastronomo.org>>. Acesso em: 18 jun. 2007.

a cidade de Valparaíso⁸¹, em seu país. Esta pequena cidade situada na costa do Pacífico, diz ele, provoca uma cascata de emoções e sentimentos desordenados, uma mistura de esperança e desolação, e, por isso mesmo, tem validado a imaginação de pintores e poetas. Embora seja um local real, Valparaíso, porto e paraíso turístico, possibilita a veracidade das lendas.

Sendo assim, atenta ao barro que se modela e se cozinha no processo criativo, transformando as redes de associação entre informações de variados saberes em espaço alargado, em sítio ampliado, sítio cósmico, faço referência aqui à lenda indígena transcrita por Clarice Lispector – *Como nasceram as estrelas*⁸² – que alimentou minha imaginação ao produzir as *Proto-estrelas*, 2007, e ao mito ameríndio de Aôho⁸³, que Claude-Lévi Strauss transcreveu em sua obra *A oleira ciumenta*, 1985, motivo de reflexão para a obra *Caco-cipó*, 2008. Ambas as histórias tratam de origem: origem das estrelas, a primeira; e origem da cerâmica, a segunda.

Por isso, com permissão do realismo mágico do *Sítio cósmico*, estabelecendo-se nexos no diálogo com conhecimentos de outras áreas, passa-se às cosmologias, que são teorias do mundo, como nos diz Aracy Lopes da Silva⁸⁴:

“São os temas míticos, que narram aventuras e seres primordiais, em linguagem fabulosa mas construída com imagens concretas, captáveis pelos sentidos; situadas em um tempo das origens mas referidas ao presente, encerrando perspectivas de futuro e carregando experiências do passado. Assim, complexos são os mitos.”

81 VALPARAÍSO, Patrimonio de la Humanidad. Disponível em: <<http://www.idiomayoleporte.com/valparaiso.htm>> Acesso em: 12 jun. 2007.

82 Conferir p. 70.

83 Conferir p. 81.

84 GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). *Catálogo Índios no Brasil*. Brasília : Ministério da Educação e do Desporto, 1994, p. 75.

Sendo assim, os mitos são transmitidos de geração em geração como tesouro cultural, pois para a “consciência mítica, tudo deve ter tido a sua origem. Se esta origem ficou encoberta pelo tempo, ainda assim pode ser recuperada pela imaginação. A experiência cotidiana nos sinaliza a repetição das origens nos ciclos da vida. E é isto que nos interessa, por isso os mitos são perenes.”⁸⁵ A imaginação, portanto, inventa e reinventa, é fonte de renovação e perpetuação.

Os grafismos como linguagem foram contextualizados na constelação **Aurora**, misturas de origens e atualizações, cosmovisões⁸⁶ de nossas comunidades rurais. Já a constelação **Monções** reúne visões cósmicas variadas, saberes humanos ordenados com imaginação, traços de cosmologias, expressas poeticamente.

Ainda atenta ao *Sítio cósmico*, à sua relação conceitual com a cidade chilena de Valparaíso, a cidade litorânea que instalada entre encostas rochosas e o mar exibe uma paisagem muito particular: entre os diversos pontos da parte baixa e alta há *ascensores*, que se tornaram ícones de sua cultura⁸⁷ (fig. 48). Estes elevadores, que lembram nosso exemplar em Salvador, o Plano Inclinado Gonçalves, em semelhante



fig. 48. Eduardo Couve, “*Main and Auxiliary Cables*”, Ascensor Artillería, Cerro Artillería, 2002. (COUVE, 2003, p. 66)

posição, correm sobre trilhos, deslizando em fortes cabos de aço. Associações visuais daí surgem com a obra-estrela *Sítio cósmico* que também se apóia nos mesmos cabos.

85 GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Labouille. 4. ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2000. p. 3.

86 Podemos conferir ao visitar essas comunidades que o ceramista popular desenvolve seu próprio saber, repete padrões e hábitos de suas tradições miscigenadas, indígena-européia, re-significando sua idéia de mundo e de si mesmo, de forma tão simples, com o material que tem no quintal: sementes e seixos, ferramentas improvisadas, paêta, e, lasca de pindoba seca com fiapos de algodão ou ainda palha de coqueiro e pelo de gato como pincel.

87 COUVE, Eduardo. *Valparaíso Ascensores*. Punta Arenas : Fantástico Sur Birding, 2003, p. 5.

Portanto, suspenso no ar, do *Sítio cósmico*, e para ele, temos visões sem nitidez de detalhes, poucas linhas sugeridas em meio a manchas e salpicos de cor, além de sugestões de um mapeamento com linhas que se cruzam em seu entorno. Em um canto, do lado direito da face à mostra na fig. 49 um único elemento gráfico pode ser focado, simbolizando a conexão com o espaço individual e regional. Essa aparência desfocada, com manchas, áreas de cor não delineadas, a meu ver, trazem o não-exato, o não-racional, a imaginação humana, sobre a qual diz Bachelard: “a consciência imaginante cria e vive a imagem poética.”⁸⁸

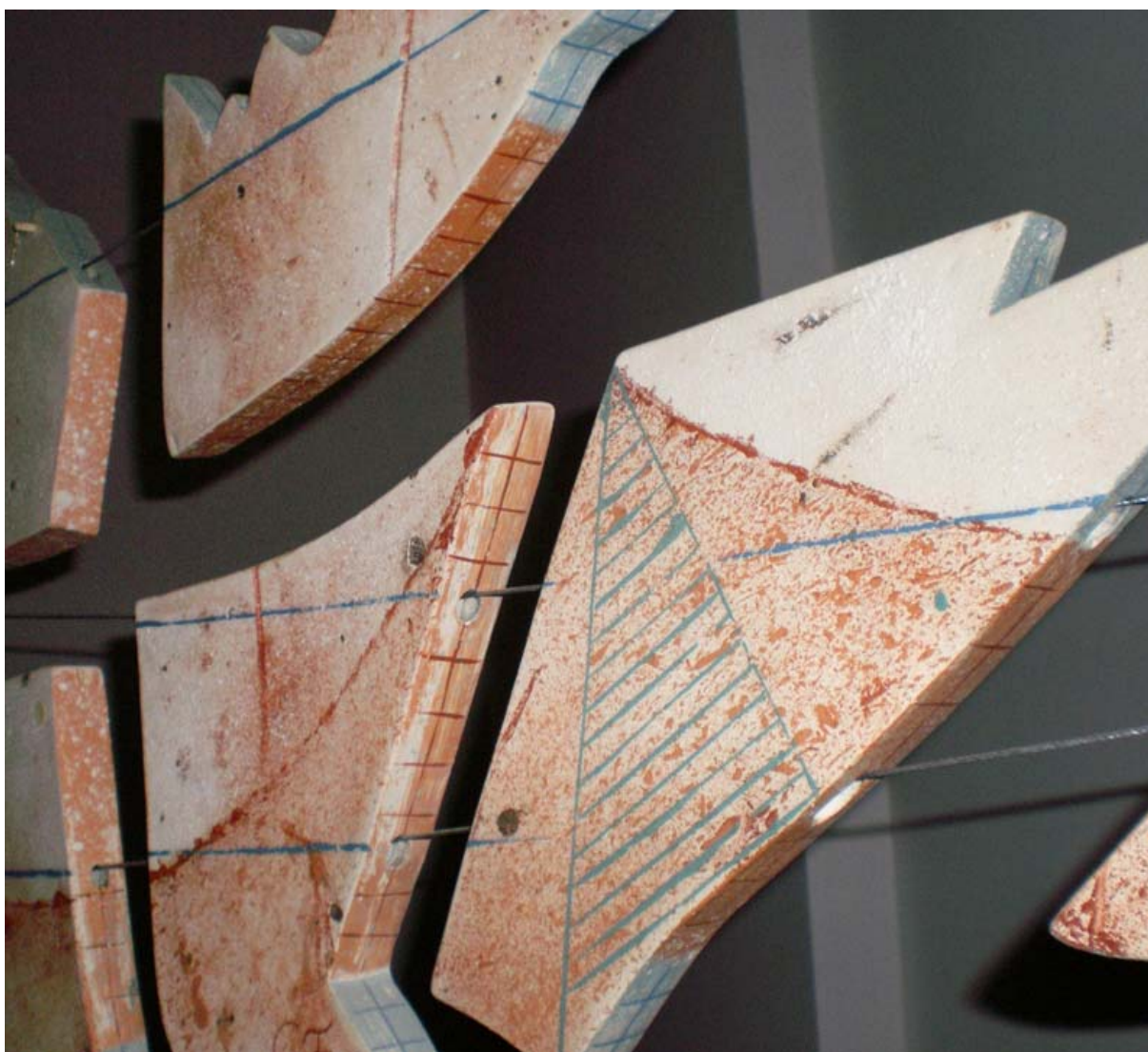


fig. 49. *Sítio cósmico*, detalhe.

88 BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador : EDUFBA, 1996, p. 34.

E desse ponto-de-vista, do não-exato, do não-racional, do realismo mágico, observei semelhança entre o *Sítio cósmico* e obras de Márcia Xavier: “Neurônio Venoso”, 2004 (fig. 50) e “Baía de Guanabara, 2005, obras que, segundo Kátia Canton, “são instrumentos emblemáticos

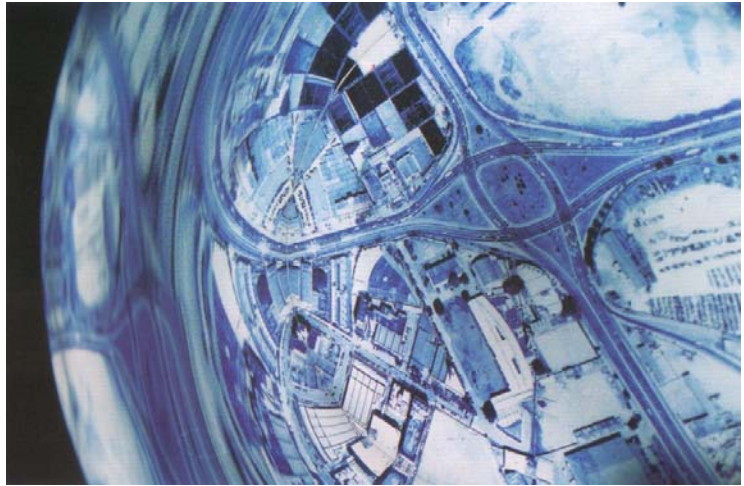


fig. 50. Márcia Xavier “Neurônio Venoso”, alumínio e imagem em backlight, 30 x 45 cm Ø, 2004, detalhe. (LIMA, 2005, p. 269)

de um mundo instável, irônicos trompe d’oeils, estranhos sistemas visuais que prometem a penetração em uma realidade feita de fábula, refeita pelos excessos da mídia.”⁸⁹ Contudo sua linguagem criada a partir de fotografias alteradas por efeitos de luz e espelhamentos difere muito da minha. Ainda que suas imagens passem por processos outros midiáticos, e eu também os use em fase de projeto, minhas imagens estão no paradigma pré-fotográfico, na “vontade contra a matéria”, e as suas, no fotográfico, segundo Lúcia Santaella⁹⁰ em seus estudos semióticos.

Com todas essas questões pontuadas digo que a estrela-obra *Sítio cósmico* que pertence a **Monções**, constelação referente a ventos imaginários que sopram na direção da expansão para fora e para cima, abraça a Terra no trabalho com a terra. Esta expansão para fora atinge em oposição o mundo interior, criando uma linha de ligação, como os cabos dos *ascensores* de Valparaíso, e, sendo assim, cresce nas duas

89 CANTON, Kátia. Márcia Xavier. In: LIMA, Nair Barbosa (Org.). *Brazilianart VI*. São Paulo : JC, 2005, p. 266.

90 Lúcia Santaella explica, em seu estudo semiótico, os três paradigmas da imagem ao longo da história humana: pré-fotográfico, onde, artesanalmente o homem plasma o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível em formas bi ou tri-dimensionais; fotográfico, onde as imagens são produzidas por conexão dinâmica, com uma máquina de registro; e pós-fotográfico, em que as imagens são inteiramente calculadas por computação, as imagens infográficas. SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo : Iluminuras, 2006, p. 157.