CORPOCIRCUITO

uma poética de múltiplos na precariedade do equilíbrio

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

ÁUREA LÍBIA PASSOS MADEIRA

CORPOCIRCUITO

UMA POÉTICA DE MÚLTIPLOS NA PRECARIEDADE DO EQUILÍBRIO

Salvador
2011

ÁUREA LIBIA PASSOS MADEIRA

CORPOCIRCUITO
UMA POÉTICA DE MÚLTIPLOS NA PRECARIEDADE DO EQUILÍBRIO

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

Área de Concentração: Poéticas Visuais Contemporâneas, Tradição e Contemporaneidade. Linha de Pesquisa: Processos Criativos nas Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Sonia Lucia Rangel – EBA/UFBA

Salvador
2011

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

M181 Madeira, Áurea Líbia Passos.
Corpocircuito: uma poética de múltiplos na precariedade do equilíbrio / Áurea Líbia Passos Madeira - 2011.
106f.: il.

Orientador: Prof.ª Drª.Sonia Lúcia Rangel.
Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2011.

1. Arte contemporânea - Bahia. 2. Criatividade. I. Rangel, Sonia Lúcia. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 7.036 (813.8)

ÁUREA LIBIA PASSOS MADEIRA

CORPOCIRCUITO
UMA POÉTICA DE MÚLTIPLOS NA PRECARIEDADE DO EQUILÍBRIO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

BANCA EXAMINADORA

Sonia Lucia Rangel – Orientadora

_____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

José Antonio Saja R. N. Dos Santos

_____
Doutor em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Eriel dos Santos Araújo

_____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Universidade Federal da Bahia

Para
Airton, Rodrigo e Maira

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente a todos que me apoiaram das mais diversas formas e que diretamente ou indiretamente puderam contribuir na elaboração desta pesquisa, com generosidade, doando seus tempos.

À confiança que Sonia Rangel, orientadora querida, depositou em mim, de forma tão receptiva me deu apoio e segurança, principalmente nos momentos mais difíceis.

Ao prof. Eriel que acreditou na pesquisa, por sua disponibilidade em colaborar, pelo laboratório criativo e desafios propostos, pelas queimas cuidadosas.

À banca, constituída pelos profs. Eriel e Saja, por terem aceitado o convite e pelas contribuições fornecidas para o enriquecimento da pesquisa.

Aos amigos e artistas Lica e Fábio, pela parceria, apoio, reflexões, companheirismo, incentivo, pelas conversas produtivas.

A Fábio, pela amizade constante, pelo cuidado, e particularmente aqui, por sua competência e dedicação acadêmica. Por tudo isso e muito mais, obrigada sempre.

À artista e amiga Maria Ruiz pelas sugestões, pelas considerações, interesse e disposição contínuos.

Aos amigos que me prestigiam com sua presença garantida nas exposições.

A Goretti, pelas conversas estimuladoras.

Aos professores: Celeste, pelo estímulo e interesse na pesquisa, Rosa Gabriela pelo entusiasmo neste trabalho, Nanci, exemplo de dedicação ao ensino que enobrece sua profissão.

À Escola de Belas Artes, à Galeria Cañizares, ao Núcleo de Pós-Graduação pelas oportunidades disponibilizadas.

Aos professores e colegas de mestrado, pelas vivências compartilhadas, particularmente ou especialmente a Carol e Vítor.

Ao funcionário Manoel pela disponibilidade espontânea e apoio.

Primeiro você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento.

Akaji Maro

MADEIRA, Áurea L. P. *Corpocircuito – uma poética de múltiplos na precariedade do equilíbrio.* 106f. il. 2011. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

CORPOCIRCUITO designa uma pesquisa em poética visual, cuja abordagem metodológica para os processos criativos apoia-se conceitualmente na *Teoria da Formatividade* de Luigi Pareyson que propõe a ênfase no fazer; na *Crítica Genética* de Cecília Salles que pensa o processo como um sistema complexo de redes e na sua perspectiva de análise da obra como objeto móvel e inacabado; e no princípio do *Acaso* de Fayga Ostrower como definidores de poéticas calcadas na ação sobre a matéria. Somam-se a estes teóricos nos modos operatórios e nos diálogos do percurso em laboratórios de criação as propostas da *Multiplicidade* e da *Leveza* de Ítalo Calvino; *as formas na matéria e no espírito* de Henri Focillon; e os *devaneios da massa* de Gaston Bachelard para dar suporte aos princípios dominantes levantados: a Repetição, o Equilíbrio, a Instabilidade, a Fragilidade, o Desconforto, a Precariedade e a Interdição. Este *corpus* teórico principal dialoga também com a obra de vários artistas como Nazaré Pacheco, Ana Mendieta, Richard Serra, Celeida Tostes, entre outros, e acompanha as reflexões da própria pesquisadora, articuladas à instauração dos seus trabalhos, em apropriações, objetos cerâmicos e instalações. Neles, a busca do “estado de Equilíbrio” e seus desdobramentos reafirmam os princípios recorrentes, relacionando ações e reações de seu corpo acometido pela poliomielite, diferenciado em suas especificidades de sentir e perceber ao enfrentar a cotidianidade.

Palavras Chave: Processos Criativos; Cerâmica; Cotidiano; Objetos; Instalações.

MADEIRA, Áurea L. P. *Cuerpocircuito – una poética de múltiples en la precariedad del equilibrio.* 106f. il. 2011. Disertación (maestria) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMEN

CUERPOCIRCUITO designa una investigación en poéticas visuales, cuyo abordaje metodológico en procesos de creación se apoya conceptualmente en la *Teoría de la Formatividad* de Luigi Pareyson que propone énfasis en el hacer; en la *Crítica Genética* de Cecília Salles que piensa el proceso como un sistema complejo de redes y en su perspectiva de análisis de la obra como objeto móvil e inacabado; y en el principio de la *Casualidad* de Fayga Ostrower como definidores de poéticas basadas en la acción sobre la materia. Se suman a estos teóricos en los modos operatorios y en los diálogos del recorrido en laboratorios de creación las propuestas de la *Multiplicidad* y de la *Levedad* de Ítalo Calvino; l*as formas en la materia y en el espíritu* de Henri Focillon; y los *devaneos de la masa* de Gastón Bachelard, para darle el soporte a los principios dominantes planteados: la Repetición, el Equilibrio, la Inestabilidad, la Fragilidad, la Incomodidad, la Precariedad y la Interdicción. Este *corpus* teórico principal dialoga también con la obra de varios artistas, tales como, Nazaré Pacheco, Ana Mendieta, Richard Serra, Celeida Tostes, entre otros y acompaña las reflexiones de la propia investigadora articuladas a la instauración de sus trabajos, en apropiaciones, objetos cerámicos e instalaciones, en los cuales la búsqueda del "estado de Equilibrio" y sus desdoblamientos reafirman los principios recurrentes, relacionando acciones y reacciones de su cuerpo arremetido por la poliomielitis, diferenciado en sus especificidades de sentir e percibir al enfrentar la cotidianidad.

Palabras Clave: Procesos Creativos; Cerámica; Cotidiano; Objetos; Instalaciones.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – *Sem título*..... p.21
Figura 02 – *Sem título*..... p.21
Figura 03 – *Sem título*..... p.22
Figura 04 – *Sem título*..... p.22
Figura 05 – *Sem título*..... p.22
Figura 06 – *Engessando o cotidiano*, 01..... p.24
Figura 07 – *Engessando o cotidiano*, 02..... p.24
Figura 08 – *Monogram*, 1955-59..... p.25
Figura 09 – *Fool´s House, 1962*..... p.26
Figura 10 – Lidando com a matéria 01..... p.27
Figura 11 – Lidando com a matéria 02..... p.27
Figura 12 – Lidando com a matéria 03..... p.27
Figura 13 – Lidando com a matéria 04..... p.27
Figura 14 – *Agonia*..... p.28
Figura 15 – *Three Figures and Four Benche,1979*..... p.29
Figura 16 – *Woman in a White Wicker Rocker, 1984*..... p.29
Figura 17 – *Package, 1961*..... p.30
Figura 18 – *Package on Wheelbarrow, 1963*..... p.30
Figura 19 – *Fertilidade*, 2001..... p.32
Figura 20 – Peter Voulkos em atelier..... p.35
Figura 21 – *Pedestal, peça 989*..... p.36
Figura 22 – *S92 1 154*..... p.36
Figura 23 – *John with Art, 1964*..... p.36
Figura 24 – *Typewritter, 1966*..... p.36
Figura 25 – Viola em seu atelier..... p.37
Figura 26 – *Man and vase, 1996*..... p.37
Figura 27 – *Red Core, 2006*..... p.38
Figura 28 – *Red Cone, Yellow Ring and White Cone, 2006*..... p.38
Figura 29 – *Generation II, 2006*..... p.38
Figura 30 – *Counting, 2006*..... p.38
Figura 31 – *Hand Catching Lead, 1968*..... p.40

Figura 32 – Modelagem das espirais..... p.43
Figura 33 – *Incomodo*..... p.44
Figura 34 – Detalhe da obra *Incomodo*..... p.45
Figura 35 – *Sem título, 1997*..... p.47
Figura 36 – *Em suspensão*..... p.48
Figura 37 – *Em suspensão* (detalhe 01)..... p.48
Figura 38 – *Em suspensão* (detalhe 02)..... p.48
Figura 39 – Vista lateral do Forte de Nossa Senhora do Monte Serrat..... p.50
Figura 40 – Vista da espia do Forte de Nossa Senhora de Monte Serrat..... p.50
Figura 41 – *Varal*..... p.50
Figura 42 – *Varal*, vista interna 01..... p.51
Figura 43 – *Varal*, vista inferior..... p.51
Figura 44 – *Varal*, detalhe das peças 01..... p.51
Figura 45 – *Varal*, detalhe das peças 02..... p.51
Figura 46 – *Trerlera para Ieda Oliveira*, vista geral..... p.53
Figura 47 – Vista superior de uma das leiras..... p.54
Figura 48 – Detalhe da instalação..... p.54
Figura 49 – Detalhe das peças enterradas..... p.54
Figura 50 – *Equilibrinhos*..... p.55
Figura 51 – Detalhes dos *equilibrinhos*..... p.56
Figura 52 – Simetria dos *equilibrinhos*..... p.57
Figura 53 – *Sem título*..... p.57
Figura 54 – *Sem título*..... p.57
Figura 55 – *Colonia*..... p.58
Figura 56 – *Colonia*, vista frontal..... p.59
Figura 57 – Experimentos com tigelas de cerâmica..... p.63
Figura 58 – Experimentos com tigelas de cerâmica..... p.63
Figura 59 – Angulações de flexão do joelho..... p.63
Figura 60 – Tirando moldes do joelho..... p.64
Figura 61 – Execução dos moldes..... p.64
Figura 62 – Formas em argila – antes da queima..... p.65
Figura 63 – Articulação direita e esquerda..... p.65
Figura 64 – Forma sem fundo (aberta)..... p.65

Figura 65 – Par de joelhos feitos em porcelana..... p.66
Figura 66 – Teste em argila (forma fechada, antes da queima)..... p.66
Figura 67 – *Silueta Series, 1973-78*..... p.67
Figura 68 – *Silueta Series (Iowa), 1977*..... p.67
Figura 69 – *Silueta Series (Iowa), 1978*..... p.67
Figura 70 – Planta baixa do pavimento térreo da Galeria Cañizares..... p.68
Figura 71 – Pré-projeto da exposição final..... p.69
Figura 72 – Teste com os *Concavexos* no chão..... p.71
Figura 73 – *Concavexos* sobre o chão..... p.71
Figura 74 – Deslocando-se entre os *Concavexos*..... p.71
Figura 75 – Outro trabalho, desdobramento dos joelhos..... p.71
Figura 76 – *Equivalent VIII, 1966*..... p.73
Figura 77 – Tijolos sendo levados para a Galeria..... p.73
Figura 78 – Tijolos montados sobre o piso da Galeria..... p.73
Figura 79 – Croqui da instalação com o piso forrado de pedras..... p.74
Figura 80 – Esquema do mecanismo de funcionamento das pedras..... p.74
Figura 81 – *Steacked Steels Slabs (Skullcracker Series), 1969*…….. p.75
Figura 82 – *Between the Torus and Sphere, 2003-05*…….. p.76
Figura 83 – Experimento com os tijolos sobre a espuma……. p.77
Figura 84 – Testando a cadeira sobre os tijolos..... p.78
Figura 85 – Teste com os *Concavexos* amontoados..... p.79
Figura 86 – Teste com os *Concavexos* dispostos no chão..... p.79
Figura 87 – Montagem dos tijolos na Galeria..... p.79
Figura 88 – *Sem título*..... p.80
Figura 89 – *Sem título,* vista sala 03..... p.81
Figura 90 – Fruidores caminhando sobre o circuito..... p.82
Figura 91 – Detalhe com espectador sobre os tijolos..... p.82
Figura 92 – *Sem título*, vista 01..... p.82
Figura 93 – *Sem título*, vista frontal..... p.83
Figura 94 – *Sem título,* vista frontal..... p.84
Figura 95 – Detalhe 01..... p.84
Figura 96 – Detalhe 02..... p.84
Figura 97 – Vista geral da exposição..... p.85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... p.01
1 ANTEPASSOS..... p.12
1.1 O Ato Criador – aventura e *método*..... p.12
1.1.1 Antecedentes – ocorrências motivacionais..... p.18
1.1.2 Presença do corpo ausente 1 e 2..... p.19
1.1.3 Matéria cotidiana – o gesso e os objetos..... p.23
1.2 Quando a argila direciona a ação..... p.30
1.2.1 Circuito cerâmica..... p.33
1.2.2 Repetição de diferentes – os acumulados..... p.40
1.2.2.1 *Incomodo*..... p.41
1.2.2.2 *Em Suspensão*..... p.46
1.2.2.3 *Varal*..... p.49
1.2.2.4 *Trerlera para Ieda Oliveira*..... p.52
1.2.2.5 *Equilibrinhos*..... p.55
1.2.2.6 *Colonia*..... p.57
2. PASSOS..... p.61
2.1 Em direção à atividade da forma..... p.61
2.2 A invenção final: processo em forma e ação..... p.68
2.3 Entre o tijolo e a tigela ou da tigela ao tijolo..... p.72
2.4 Uma exposição do movimento e do repouso..... p.78
3. PASSOS FINAIS..... p.86
Referências bibliográficas..... p.89

Introdução

No encantamento sou capaz de me expressar
Louise Bourgeois

Esta pesquisa foi guiada, ao mesmo tempo, por três motivações principais: primeiramente, o encantamento em manipular a argila; em segundo lugar, pelo interesse em investigar os Princípios recorrentes na minha produção artística e quais implicações havia entre estes e as situações vivenciadas no meu dia a dia; e, por fim, a inquietante multiplicidade das pequenas peças produzidas em cada série de trabalhos.

Minha paixão pela transformação da matéria plástica e mutável, por meio das mãos, levou-me a investigar autores que versem sobre a operação artística, cujas ideias se relacionassem com esta particularidade do ato criativo. Assim, como meu trabalho está calcado na ação sobre a matéria, cujo ato se torna elemento fundante para produzir formas, sob surpresa e emoção, deparei-me com os estudos do filósofo Luigi Pareyson, que propõe uma estética da produção e da *formatividade,* a qual dá importância ao *fazer* no processo criativo da obra, considerando-o como componente inseparável da sua interpretação.

Seguido a isso, ao investigar a correspondência que havia entre os Princípios intrínsecos nos meus trabalhos e as situações vivenciadas, percebi que eles fazem referência às reações de meu corpo no enfrentamento da vida cotidiana, devido às suas especificidades de sentir e perceber o mundo em determinadas ocasiões. Esta ocorrência se deve ao fato de ter sido infectada, quando criança, pelo vírus da poliomielite[1] – doença brevemente descrita como uma espécie de curto-circuito que compromete o Sistema Nervoso, causando paralisia nos músculos. Esta doença pode ou não se desenvolver no indivíduo que é acometido pelo vírus e atingir um ou mais membros inferiores ou até evoluir para óbito. No meu caso, ela afetou os músculos da perna esquerda e por isso dotou meu corpo de um modo de percepção, reação e deslocamento diferenciado.

Este fato, aliado às motivações expostas acima, agem como guia no direcionamento a esta pesquisa prático-teórica em artes visuais contemporâneas, que inclui reflexões sobre a minha produção artística, articuladas à instauração de trabalhos, nos quais o Equilíbrio e seus desdobramentos se mostram como seus Princípios norteadores.

[1] Disponível em http://www.cve.saude.sp.gov.br/htm/hidrica/ifnet_poliospp.htm.

O título do trabalho nasceu pela imagem do curto-circuito que, além de se associar à doença, se refere ao circuito poético ou físico que um corpo pode percorrer. Utilizo o termo circuito tanto como “uma parte sinuosa do caminho” (Dicionário Houaiss, 2007), como também o relaciono ao conceito da Física de circuito elétrico, por se constituir, da mesma forma que a pesquisa, de segmentos de uma trajetória maior composta de redes alimentadas por fontes diversas. Tais segmentos podem ser interrompidos, oscilar ou se transformar em outro tipo de energia. Assim como na Física, este circuito orgânico conduz energia. Aqui, ela é inventiva e criante e os caminhos percorridos podem cruzar-se ou desviar-se a partir dos nós (pontos do circuito de ligação entre outros pontos da rede). Estes nós instauram uma rede de passagens para outros caminhos sugeridos pela pesquisa e podem conduzir a outros trabalhos e a outros pensamentos.

Retorno agora à incidência da pólio para afirmar que a considero um *acaso*, um “desfecho de um acontecimento” (Dicionário Houaiss, 2007) que aconteceu na minha vida por motivos acidentais, ao qual associo os *acasos* definidos por Fayga Ostrower, artista e teórica das artes. Para ela, os *acasos* são fenômenos percebidos por nós, eventos relativos à nossa existência, vindos de situações, as mais diversas, e inclui a nossa própria existência como um *acaso* quando diz que “qualquer evento, físico ou mental pode se tornar um *acaso* significativo: formas, objetos, impressões, sensações, gestos, situações, propostas, sugestões” (OSTROWER, 1998. p.56). O diálogo com a autora ocorre pelo seu enfoque, enquanto artista, sobre arte como experiência de vida e, principalmente, por apontar os *acasos* como definidores de poéticas. Foram importantes seus dois títulos: *Acasos e Criação Artística* e *A Sensibilidade do Intelecto.*

Assim, são estes aspectos que influenciam meu modo de pensar e agir quando interpreto a realidade da vida e me posiciono diante dela. Como consequência, observei esta interferência na minha maneira de *formar*, ao confirmar na obra questões relativas às sensações percebidas por uma pessoa que tem um modo particular de se deslocar. Deste modo, descobri que a Repetição, o Equilíbrio e determinados desdobramentos como a Instabilidade, a Fragilidade, o Desconforto e a Precariedade, e outro, descoberto ao longo desta pesquisa, a Interdição, são Princípios que permeiam os trabalhos executados. Com alguns deles convivo no dia a dia devido à dificuldade de me locomover, a qual provoca sensações de medo e

apreensão. Estas sensações, já internalizadas na memória, fazem parte de minha espiritualidade de artista, tornando-se exercício e realidade artística (Pareyson, 1993. p.31). Elas determinam poéticas do fazer, expressas sob a forma de instalações e objetos, além de serem geradoras de questionamentos e aprofundamentos que podem apontar para um novo circuito de obras, no qual esta pesquisa se inclui.

Desta forma, ao pensar na busca incessante do 'estar em equilíbrio' como elemento fundante desta investigação, uma vez que este estado origina as sensações que surgem quando os citados Princípios estão presentes, procurei entender como este mecanismo se processa e quais as suas correspondências na obra. A partir daí, busquei os significados dos Princípios e as relações que os envolvem, ao visitar outras áreas do conhecimento e assim compreender o que vinha produzindo por vias intuitivas.

Comecei pelo Equilíbrio, pesquisando nos dicionários a sua definição: equilíbrio vem da "etimologia latina: *aequilibrium*; *aequus+libra* - nível igual das balanças" e significa "postura ou posição estável; aprumo; estado do que está submetido a duas forças opostas iguais; estabilidade; proporção harmoniosa; harmonia; estabilidade mental e emocional; controle, autocontrole" (Dicionário Houaiss, 2007) sendo também um "estado de um corpo que é atraído ou solicitado por duas forças opostas que se anulam sobre um ponto de resistência" (OLIVEIRA, 1967). Complementei com o Dicionário Aurélio (1986) onde consta: "manutenção de um corpo na sua posição ou postura normal, sem oscilações ou desvios; igualdade entre forças opostas; boa proporção; moderação, prudência, comedimento; autocontrole, autodomínio". Estes significados compreendem um conjunto de condições humanas positivas, mas vulneráveis, isto é, que estão sujeitas a se reverterem, a qualquer momento, em situações opostas e desagradáveis, que podem envolver riscos. São estas situações que enfrento no cotidiano.

Prossegui no campo investigativo sobre o Equilíbrio ao situá-lo como um estado universal, necessário à harmonia de todos os sistemas e, seria provisório, se as forças e dinâmicas atuantes não estivessem em frequente movimento de equivalência. Como os sistemas estão em convivência relacional, "para manter o equilíbrio de determinado sistema são gerados desequilíbrios em vários outros sistemas". (SILVA, 2009). Sendo assim, esta relação de dependência se processa

internamente no nosso corpo, porque, como nos afirma o sociólogo Edgar Morin (1999, pp.35 e 37) “somos filhos marginais do cosmo, formados de partículas, átomos, moléculas do mundo físico [...] e trazemos dentro de nós o mundo físico, o mundo químico e o mundo vivo”. Desse modo, o corpo funciona como um microcosmo repleto de microssistemas que interagem da mesma forma como no universo, ou seja, em constante movimento pela busca do equilíbrio, desequilibrando outros microssistemas.

Tomei conhecimento, ao consultar teorias da Biomecânica, que tanto a sustentação do corpo quanto o seu movimento são modulados pela gravidade e, no corpo, o centro de gravidade se situa numa das vértebras sacras. Quando o corpo é simétrico, sua massa fica igualmente distribuída em torno de seu centro de gravidade e, no meu caso, como a pólio enfraqueceu os músculos de uma perna, causando uma assimetria da massa corpórea, meu centro de gravidade ficou deslocado e, portanto, desequilibrado.

Ao conhecer o amplo significado do Equilíbrio e seu mecanismo de funcionamento, entendo o que acontece quando interajo com o mundo: meu corpo, desequilibrado por um *acaso*, vive incessantemente em expectativa por conquistar uma estabilidade provocada pela instável ação de forças desiguais, comum à condição humana, mas intensificada e diferenciada, no meu caso, pelas consequências da doença. Além disso, para manter seu equilíbrio, meu corpo desequilibra outros sistemas através de compensações, assim, quando estou de pé ou caminhando, a desigualdade do apoio das pernas provoca um desequilíbrio que, para tentar se reequilibrar, busca auxílio em outros órgãos ou tecidos do corpo; com isto, como as tensões não são anuladas e sim absorvidas, provocam sensações de desconforto e de instabilidade, de forma intermitente.

Na arte acontece o mesmo. A criação artística é um processo dinâmico, no qual, por influências do meio, ocorrem ações intermitentes de desequilíbrios e reequilíbrios, com as quais podemos aproximar às tentativas e ao êxito pareysoniano; bem como também Ostrower (1990, p.34) nos mostra este movimento quando diz: “com o contexto sendo continuamente dissolvido e reformulado, a fim de criar é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo” e o nosso desejo, como artista, é atingir um equilíbrio interno da obra como resultado final do trabalho. Essas tensões ou forças que buscam o

equilíbrio, vivenciadas por meu corpo, influenciam no modo operativo de fazer a obra, e, particularmente, no objeto desta pesquisa.

Nesta perspectiva, recorro a artistas e teóricos cujas ideias são por mim compartilhadas, para dar continuidade à investigação e ao entendimento das relações que envolvem: a matéria poética desta pesquisa, o Princípio do Equilíbrio e o mecanismo que utilizo de formar acumulações de objetos pequenos. O encontro com as ideias de Pareyson reforçou o desejo de adotar um método próprio a cada trabalho formado. Para ele, o artista, à sua maneira, *formará* cada obra desenvolvendo um método específico e único, que inclui a compreensão e avaliação dos resultados obtidos, para em seguida dar continuidade ao processo de execução da obra.

Estas questões estão no seu livro *Estética: Teoria da Formatividade,* no qual elabora tal teoria para atender às necessidades estéticas de análise da obra a partir de sua formação, considerando a inseparabilidade entre a experiência e a reflexão, colocando o artista como o primeiro crítico de seu trabalho. É também um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte, que para o autor é essencialmente *formatividade*: procedimento, manipulação da matéria poética eleita, visto que "os aspectos da experiência humana na vida do artista assumem uma direção formativa, adquirem capacidade formativa, pois ele vê, age, sente através de formas". (PAREYSON, 1993. p.26)

Em conformidade com essa teoria, a pesquisa se sustenta numa abordagem compreensiva para os processos criativos, seguindo o que propõe Sonia Rangel em seu livro *Olho Desarmado: Objeto Poético e Trajeto Criativo* (2009, p.99), a partir do ponto de vista do artista:

> compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui 'o método'. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem 'métodos' diferenciados.

A autora, que opera com a Imagem como um Princípio Criativo, ainda nos fornece , num outro ensaio intitulado *Processo de Criação: Atividade de Fronteira (2006, p.311)* três Imagens: A Casa, O Quintal e O Jardim como Princípios, pois as imagens para ela possuem fluidez, circulam e alteram fixações, fazendo conexões com o devir da poética. Destes três Princípios Imagens apresentados pela autora como operadores da criação (a Casa se refere ao corpo como abrigo e *self*; o

Jardim, na função operadora do cultivar, refere-se aos Princípios, que cada criador reconhecerá em seu trajeto) o que mais me instigou foi o *Quintal*: extensão da *casa-self*, lugar da ludicidade. Este pode apresentar-se sob a forma de ideias, desvios de ideias, conexões entre pensamento e teorias, retalhos de trabalhos, peças individuais ou amontoadas, lembranças, e etc; é o lugar onde tudo isso se configura como espaço de possibilidades criativas, uma área preenchida por elementos emergidos durante processos, alocados no *Quintal* de cada criador, para serem usados, experimentados, vivenciados em outro momento. Ao criar um determinado trabalho, emergem outras formas, outros retalhos, peças latentes não vinculadas ao trabalho em questão, que constituem o meu *Quintal* e, por isso, este Princípio Imagem de Rangel me é caro, porquanto ele confere o conforto de um espaço específico onde posso acomodá-los. (*Ibidem*, 2006. pp.311-312).

Desta maneira, reforço o entendimento do *método*, como uma forma de organização que se torna visível e concreta no diálogo com a matéria, ao "escutar" o seu tempo e o tempo da obra como um processo orgânico, uma vez que ela vai se consolidando tanto por suas propriedades, como pelo aspecto relacional com o espaço em que se situa. Esse tempo da matéria de que falo é o tempo de espera que respeito por saber que a matéria usada não cessa de se renovar, pois, como nos fala Focillon (1943, p.58) ao considerar a arte como operação química, a matéria produz em seu íntimo movimentos de transformação que permitem sua metamorfose e forma a novidade. Além disso, o autor reforça que, "se não estivessem envolvidos os métodos, estas controvérsias sobre vocabulário não passariam de futilidades". (*ibidem,* p.56*)*

Focillon, nas ideias a respeito da arte enquanto sistema orgânico e complexo, trazidas em seu livro *A Vida das Formas,* considera o *acaso* como definidor de formas em qualquer matéria. Ao explorar a arte em seu caráter essencial de forma, interessei-me por sua abordagem relativa às formas na matéria e no espírito, que me ajudaram a identificar as relações que envolvem a matéria no processo de formação da obra; quanto ao espírito, ele é considerado quando fornece dados internalizados no artista e assim participa do ato criativo antes das formas tomarem corpo, em camadas subjacentes às zonas de definição e nitidez. Focillon cativou-me com seu ensaio *Elogio da Mão,* ao reverenciar as mãos, num movimento de reconhecê-las como órgãos complementares à percepção do mundo; isto me

auxiliou na compreensão do papel das mãos no meu modo próprio de formar a obra**,** ao manipular a matéria.

Com base nestas considerações, o *método* a ser seguido respeita dois influxos presentes no momento da criação: um é livre de temas ou assuntos e nele é a própria matéria que dirige a criação e se atualiza em cada ação sobre ela; é quando indago sobre a origem das questões que afloram e, outro, sugerido por um tema, segue a direção que ele especifica e então ocorrem as ideias, as dúvidas e as soluções.

Complemento a fundamentação para Processos Criativos com a Crítica Genética, apresentada por Cecília Salles, presente em seus livros *Gesto Inacabado* e *Redes da Criação*, especificamente na sua abordagem sobre o processo como um sistema complexo de redes e na sua perspectiva de análise da obra como objeto móvel e inacabado. Inacabado, definido por ela, como um produto passível de ser modificado, sujeito a influências dos contextos e de acasos, intrínseco a todos os processos criativos. “Para nos aproximar desta rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos”. (SALLES, 2006. p.36)

Ao mesmo tempo considero o pensamento de Ítalo Calvino, acerca de algumas de suas propostas, que constam no livro *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, especialmente a *Leveza* e a *Multiplicidade*, que me interessam por estarem presentes nos trabalhos que desenvolvo. Estas qualidades, defendidas por ele quando convoca trechos narrativos de outros poetas e traz episódios mitológicos para fazer analogias, também importam para nos chamar a atenção de que sempre há tempo para um novo recomeço. A *leveza* é tratada como uma possibilidade de mudança de foco do pensamento, para atenuar o seu contraponto, o peso. Quanto à *multiplicidade*, ao reconhecer a visão pluralística e multifacetada do mundo na contemporaneidade, o autor se apoia no movimento relacional entre os sistemas (que exploro, no fazer e no pensar, ao tratar do Equilíbrio), para compreender como cada objeto que se deseja conhecer é envolvido por uma rede de relações que se multiplica *ad infinitum* e se desloca para horizontes cada vez mais amplos. Calvino nos mostra também, pelo viés da literatura, a *multiplicidade* agindo como mecanismo comum aos métodos interpretativos, a maneiras de pensar e a estilos de expressão, no mundo atual.

Quanto à *imaginação material*, Bachelard (1991, p.01) é aqui citado, em seus *Devaneios da Vontade,* nos quais ele inclui a argila, originária da Terra, e que suscita o "esforço criador de nossos dedos." Interessa-me particularmente a paixão pela intimidade da força e da substância das matérias como a argila, que possibilita experiências positivas manifestadas na forma. Acrescido a isso, busco reforço no seu enfoque das ambivalências materiais, que podem conduzir ao estado de equilíbrio e conferir a 'massa ideal' inerente a cada um de nós.

Além destes teóricos, dialogo com alguns trabalhos de Nazaré Pacheco, Ana Mendieta, Richard Serra, Carl Andre, artistas que se aproximam em determinados aspectos e se distanciam em outros da minha produção; eles serão citados durante o desenvolvimento deste texto dissertativo. Os artistas mencionados estabelecem, não pela descrição temática, mas pela natureza intrínseca e complexidade de cada trabalho, um permanente fluxo entre vida pessoal e processo criativo, questões de importância para meu trabalho.

Nazaré Pacheco interdita o conforto através de elementos cortantes introduzidos na obra e cria uma instabilidade na percepção, quando produz um movimento dialético entre a atração e a repulsa. Os trabalhos de Ana Mendieta têm como principal campo de pesquisa seu próprio corpo: amplia suas fronteiras e possibilidades ao usá-lo como laboratório de experimentação, além de fazer dele instrumento e meio para a compreensão da realidade. Richard Serra, em alguns trabalhos, provoca o fruidor a modificar sua percepção, suas emoções e sua experiência, subordinada ao movimento, com a ajuda dos materiais eleitos pelas suas peculiaridades. Em sua produção escultórica tensionada, desafia o equilíbrio e a gravidade, provocando instabilidades no fluxo de uma cidade. O artista Carl Andre, além de expor trabalhos nos quais o tijolo é o elemento repetido, colocado diretamente no chão, se utiliza do mecanismo sequencial explorado pelos minimalistas.

Assim, ao considerar estas premissas, a dissertação sobre este corpo em circuito está ordenada em dois grandes segmentos formadores de uma trajetória poética, cujos títulos se referem ao ato básico feito por um corpo para seguir um caminho direcionado à necessidade de manter-se em equilíbrio, ou seja, o *passo,* que neste caso se concluirá com o *passo final*.

Por isso, no primeiro capítulo, denominado **ANTEPASSOS,** trato do Ato Criador - aventura e *método*, e como o próprio nome indica, relaciono nele os fatores iniciais que participam da criação artística e estabeleço diálogos entre os autores citados e a minha atividade criadora. Aí também se inclui a discussão do *método*, singular e apropriado para cada artista e para cada obra, considerando os Princípios do *acaso* e da *incerteza*, além das pulsões inerentes ao ato criativo.

Considerei importante neste capítulo caminhar em duas direções que precedem este circuito: a primeira trata das ocorrências que motivam o ato criativo, na qual estão inseridos alguns trabalhos feitos em materiais diversos à cerâmica, acompanhados das consequentes reflexões acerca do apreendido. A segunda traz considerações acerca da argila, matéria eleita, importante agente do processo criador em questão e sobre a abordagem metodológica abraçada, onde faço um breve percurso narrativo a respeito da utilização da argila em sua forma bruta ou mais elaborada, quando é usada para artefatos de utilidades gerais ou em objetos de arte. Além disso, relaciono artistas que usam a cerâmica como linguagem na Arte Contemporânea, de forma diferenciada e com objetivos similares aos meus. Os trabalhos destes artistas selecionados possuem certas características próximas das discussões que realizo com minha produção poética, pois a presença dominante é da acumulação, em repetições. Concluo este capítulo com reflexões sobre trabalhos executados em cerâmica. Estes trabalhos em série se constituem de multiplicidades de peças pequenas, tendo a característica de se atualizarem por novas configurações a cada apresentação.

No segundo capítulo, denominado **PASSOS**, faço um percurso em direção à atividade da forma, desde a sua gênese, que se inscreve sob o Princípio da Multiplicidade ao construir as instalações. Mostro como foi o trajeto para alcançar a forma imaginada dos trabalhos. Prossigo com o processo de reconhecimento do espaço expositivo da galeria pensando na integração dos trabalhos, de forma a instituir um itinerário, um circuito equilibrado, na resolução da exposição final. Exponho as reflexões, base das intenções iniciais de formação do trabalho, para criar as instalações com a inclusão de um objeto novo, o tijolo, objeto serial múltiplo e deslocado de seu lugar de uso utilitário. Como consequência, descrevo momentos na montagem onde tive que tomar decisões quanto aos trabalhos que deveriam ser apresentados, para que suas potencialidades não se anulassem.

No terceiro e último capítulo, os **PASSOS FINAIS** do circuito, faço uma avaliação crítica acerca das aquisições obtidas no percurso desta pesquisa, aponto o trabalho artístico como perspectiva pessoal e coletiva e pondero sobre suas possibilidades futuras, permitidas pela constante reflexão.

1. Antepassos

1.1 O Ato Criador aventura e *método*

....poder-se-ia dizer que o movimento criativo
é a convivência de mundos possíveis.
Cecilia Salles

Sabendo-se que o artista possui maior liberdade para construir seu próprio *método* investigativo, propõe-se nesta pesquisa uma abordagem focada na criação, analisando a concepção do objeto artístico e o modo – único para cada artista – de se trabalhar com ele. Assim, vê-se que a proposta metodológica carrega consigo uma reflexão sobre o circuito gerado pela própria obra plástica, de modo que o resultado final do trabalho será oferecido durante o seu percurso de execução.

Esta ideia está calcada na teoria estética desenvolvida por Luigi Pareyson, onde o *formar* é considerado como um conseguir *fazer*, um ato específico de busca da *forma* por ela mesma, sem outra intenção. Seu objeto direto é a matéria e não obedece a padrões fixos ou imagens pré-concebidas. O *formar* dará origem à obra através de um processo com inúmeras tentativas que conduzirão à própria regra da obra pela *invenção* de seu próprio modo de fazer. Se isso for seguido, o resultado da obra será um sucesso por ter descoberto o *modo de fazer*, único para cada uma.

O termo *forma* é muito importante para Pareyson, pois é dele que se origina o nome da teoria estética que criou, a *Teoria da Formatividade*, com a qual esclarece, além do *formar* já apresentado acima, a *forma,* que para ele significa um organismo com vida própria e dinâmica, sujeita a alterações no percurso de sua formação. Conforme esta forma vai direcionando o caminho a ser seguido, após as tentativas executadas – o que ele chama de *forma formante* – chega-se à *forma formada*. Esta, resultado de todo o processo, aventura na qual se iniciou com a incerteza do êxito, atinge o sucesso por ter sido obedecida a sua própria regra.

Além disso, Pareyson define outro conceito importante no entendimento da *formatividade*, que é o *presságio da descoberta*: para ele significa o vislumbrar a obra futura com o pressentimento de que o resultado será o seu sucesso.

Neste sentido, deparei-me com a proposta defendida por Sonia Rangel (2009, p.100) que nos diz: “o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios ‘métodos’ e a ‘experimentar’ seu pensamento como criação” e, por isso, o *método* sugerido pela autora pode ser chamado de uma invenção do pensamento, a qual articula imagem, ação, sensação e intuição; desse modo relaciono com as reflexões de Cecília Salles (2006, pp.15 e 17) sobre a plasticidade, uma das características do pensamento em criação, que vem sustentada pela *lógica da incerteza*, onde o *acaso* está inserido e possibilita, portanto, a entrada de novas ideias.

A criação de meus trabalhos ocorre de duas maneiras: pelo fazer como ação formadora, sem pré-conceitos, sem determinações e até sem imagens pré-concebidas ou através da existência clara de um conceito ou tema que direcione a criação. Entretanto, em ambas o processo obedece à lógica *da incerteza* e se inicia no contato de meu corpo com a matéria. Neste contato não importa reconhecer Princípios intrínsecos à obra, mas sim o embate das mãos que apertam, moldam, seguram com a mesma força devolvida pela matéria-prima trabalhada, como uma ação recíproca entre o amassador e o amassado; existe uma atenção peculiar sobre a matéria usada – a argila – que é plástica como o próprio pensamento criante. Durante esse processo emergem questionamentos que conduzem a reflexões sobre a configuração da obra: O que é *isso*? Como *isso* surgiu? O que *isso* revela? O que está querendo comunicar?

Para Ostrower (1990, p.23) estes “diálogos do artista com a matéria são na verdade diálogos íntimos consigo mesmo”, momentos de intenso turbilhão de ideias, dúvidas e soluções, inerentes ao cotidiano, a serem ordenadas e selecionadas. Determinam-se tais escolhas pelo entrecruzamento do imaginário e da razão, da consciência e da sensibilidade. São pensamentos transpostos da realidade vivida para a obra.

Em Rangel (2009, p.99) verifica-se a necessidade de acalmar o que ela chama de personagens internos, pois assim seria possível organizar os diálogos ocorridos entre eles durante o processo criativo. A autora ressalta que tais personagens são representados por conjuntos de pulsões e iniciativas na maioria das vezes contraditórias, tornando visível o antagonismo existente em nossas ações como sujeitos participativos no mundo. Isto significa dizer que, sobre o ato criador, não “há palavras que possam descrevê-lo, porque os anseios e pressentimentos encontram-se como que concentrados numa enorme carga afetiva em regiões de pura sensibilidade” (OSTROWER, 1990, p.257).

Esta atmosfera de inquietações e tentativas de encontrar respostas, vivenciada pelos criadores, entre artistas e cientistas, impulsiona Ostrower a trazer o depoimento de Henri Poincaré (1854-1912), filósofo da matemática, a partir de uma de suas experiências:

> Poincaré divide o processo criador em 3 fases interligadas porém distintas. A primeira seria um período marcado pelo total envolvimento em determinada problemática. Mais do que o pensamento voltado para a

> solução do problema, haveria em todos os momentos uma entrega afetiva, uma identificação interior com a tarefa, levando a uma espécie de incessante elaboração de hipóteses, que estariam sendo apresentadas, examinadas e eventualmente rejeitadas pela mente. A segunda fase seria marcada pela repentina chegada da ideia decisiva. "É algo de extraordinário, esta aparição de uma iluminação súbita, sinal de um trabalho anterior longo e inconsciente". Na terceira fase, desta vez de trabalho inteiramente consciente, seriam examinadas as consequências da ideia inspiradora, verificando-se os resultados e formulando-se as demonstrações. (OSTROWER,1990, p. 22).

Poincaré foi um pesquisador da ciência e esta citação se refere ao processo de formulação de uma de suas teorias na matemática. Identifico-me com as duas primeiras fases de sua descrição, porquanto ocorre uma entrega afetiva bem como uma identificação interior e o reconhecimento de uma ideia nos dois momentos de trabalho, um onde a criação é livre e outro onde existe a ação de um conceito ou tema. Não encontro interseção com meu trabalho na terceira fase de Poincaré, pois se trata de um momento específico da ciência, onde as hipóteses e resultados passam por um sistema de validação, enquanto em arte não necessitamos de comprovações.

É necessário esclarecer que os trabalhos desenvolvidos por mim são confeccionados por múltiplas peças as quais, por vezes, chegam à casa das centenas e, desse modo, a finalização da obra só ocorre quando a multiplicação das peças se torna satisfatória. Esta é medida pela subjetividade e determinada pela instalação do trabalho no espaço expositivo. A ordenação das peças no espaço é importante, porquanto será capaz de revelar a potencialidade da obra, bem como camuflar e anular suas características. Poincaré (*apud* OSTROWER, 1990. p.22) revela que os elementos são menos importantes do que a própria ordem na qual são distribuídos e se questiona como é que esta escolha ocorre. Esta dúvida permeia todo o processo de disposição das peças, quando produzo serialidades.

Para complementar a discussão, observamos a afirmação de Cecília Salles (2006, p.17) na qual interpreta o processo de criação como um sistema móvel e relacional e por isso traz o conceito de rede, que engloba "simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos". Ela considera a obra como objetos inacabados, porque estão em relação com o seu meio, recebendo influências, ao mesmo tempo em que são envolvidos em intricados processos de interação com outros saberes, explicitando que quanto mais múltiplos, maior sua complexidade.

> Ao criar, o artista parte de uma inquietação, uma mobilização geral – por ora indefinida – em busca de determinadas formas ou configurações – por ora também indefinidas. Mesmo assim, haverá uma intenção implícita e haverá uma direção potencial. [...] Todos os processos de criação começam neste estado de profunda inquietação e tensão. (OSTROWER, 1990. p.257)

Tomo, então, o conceito de rede em Salles e de inquietação em Ostrower, ambos tratados como sistemas amplos e indefinidos, para verificar a proximidade com o processo criativo desenvolvido nesta pesquisa. A multiplicidade gera uma complexidade que conduz à inquietação na construção dos trabalhos e esta, por sua vez, me faz imergir na tensão do *fazer fazendo* pareysoniano. Esta tensão direciona-me ao encontro do turbilhão de ideias e do jogo das imagens internas ao mesmo tempo em que me move ao espaço sempre mutável da rede, relacionado ao potencial da criação.

> O potencial criador não é outra coisa senão esta disponibilidade interior, esta plena entrega de si e a presença total naquilo que se faz. Ela vem acompanhada do senso do maravilhoso, da eterna surpresa com as coisas que se renovam no cotidiano, ante cada manhã que ainda não existiu e que não existirá mais de modo igual, ante cada forma que, ao ser criada, começa a dialogar conosco. É nossa sensibilidade viva, vibrante. (*Ibidem*, 1990. p.247)

Neste *há-de-vir* das coisas enquanto surpresas, existentes num estado de latência – condição na qual se vive de forma não manifesta, em alerta, aguardando um estímulo externo para que algo seja revelado e depende de condições específicas para manifestar-se – que se transformam diariamente, renovam os contextos e atualizam nossos referenciais, entrego-me ao trabalho em atelier, liberta das obrigações corriqueiras, com o intuito de imergir na aventura da criação. A partir disto, consigo estabelecer relações entre as renovações cotidianas oriundas do estado de latência e o pensamento criativo, para então explorar as possibilidades que a matéria-prima oferece para sua feitura. Este encontro de ambivalências entre o que eu desejo e o que a matéria pode oferecer é da ordem do surpreendente, não possui controle, não tem hierarquia e é ordenado enquanto se realiza, ou seja, acontece durante todo o processo de sua feitura, até que se dê por finalizado.

Para Henri Focillon (1943, p.117), “na oficina de um artista, estão patentes por todo o lado as tentativas, as experiências, as intuições da mão”. É lá que ficam os indícios das operações que o ato criador possibilita e executa com o auxilio das mãos pegadoras e concretizadoras das ideias.

Com base nestas relações, trago um trecho de uma carta escrita por Rainer Maria Rilke para um jovem poeta, relatando sobre a necessidade em atentar-se ao

cotidiano e às suas renovações. Neste sentido, aproximo o pensamento de Fayga Ostrower descrito anteriormente em função da sensibilidade exaltada pelos dois autores. Ensina-nos Rilke (2008, pp.12 e 13):

> Evite por ora as formas mais comuns e correntes: são elas as mais difíceis, pois só com grande força, já amadurecida, conseguirá criar uma coisa própria por entre a abundancia de boas e por vezes brilhantes prestações. Evite por isso os motivos gerais e prefira aqueles que o seu quotidiano lhe oferece. [...] Se o seu dia a dia lhe parecer pobre, não o acuse de pobreza; acuse-se a si próprio, reconheça que não é ainda poeta o bastante para conseguir invocar as suas riquezas; pois para um criador não há pobreza e nenhum lugar é indiferente e pobre.

O autor, ao orientar o aprendiz, estimula o artista à observação e à percepção de seu entorno, buscando em si mesmo a potencialidade criativa e o encontro de sua própria matéria que, no caso da poesia é a língua, a letra e, em meu caso é a argila. Isto confirma o envolvimento total do individuo no momento da criação, extraindo do conjunto de suas ações e experiências vividas o imaginário criativo que dará forma à imagem configurada.

No que concerne à matéria, ponto de partida da minha criação, impregnada dos estímulos recebidos de meu corpo, ela reage através de sua "lógica ou inteligência interna"[1] conformando os objetos. Aqui, a razão e a ação imaginativa atuam em conjunto, para que a criação seja em si processo, *inventado* a partir da obra. Como já foi falado anteriormente, inventar para Pareyson significa conceber a obra de arte percorrendo um caminho próprio, formado de tentativas mediadas entre certezas e incertezas que conduzirão ao seu êxito.

Transito entre o *formar* – criação e ação – e o reflexionar – pensamento crítico-teórico – para construir objetos, envolvida por tensões próprias, "onde nada falta e nada seja demais" (OSTROWER, 1990. p.34), seguindo a sugestão rilkiana da evocação das riquezas cotidianas. Há, nos trabalhos, uma dinâmica de criação e composição expressa pelos objetos adicionados e/ou subtraídos, ou seja, ao confeccionar uma obra estabeleço um estado de equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio constantes e, dessa forma tomo emprestada a reflexão de Fayga Ostrower (*ibidem*, 1998. p.57), sobre a importância destes momentos de tensão para a construção da obra de arte:

---

[1] Termo defendido por Tadeu Chiarelli, para designar as propriedades inerentes a cada matéria, no texto de curadoria da exposição 15 artistas brasileiros no MAM – SP, realizada em 1996, intitulada Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea(1996).

> Nos mais diversos momentos podem surgir situações novas, introduzindo estados de desequilíbrio na composição. Na verdade, a fim de criar *é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo.* [...] Quando o artista diferencia os elementos de sua composição, um dos objetivos é poder equilibrar as tensões que surgem. Não diminuir ou anulá-las; nem apenas manter, mas reestabelecer o equilíbrio sempre de novo em seu trabalho. Assim como em nossa percepção, onde continuamente se transformam e recriam novas totalidades e partes, em relações sempre novas de figura-fundo – ou assim como no próprio viver, onde andamos o tempo todo numa espécie de corda bamba, desequilibrando-nos a fim de nos equilibrarmos -, assim também nas imagens de arte o equilíbrio tem que ser reconquistado em cada etapa de diferenciação formal. A cada passo se desequilibra o equilíbrio anterior. E com novas diferenciações o artista tenta reestruturá-lo.

Do mesmo modo como na arte, minha vida é cercada pela necessidade de reequilíbrio, de desequilíbrio e de equilíbrio. Essa busca incansável pela estabilidade corresponde ao que chamo de aventura e *método*, sendo que a aventura engloba a apreciação do mundo, a depuração do cotidiano, o encantamento com as surpresas e o *método*, a organização destes dados de modo a transformá-los em arte. O deslocamento de meu corpo será sempre uma influência, mas não um conceito formal pré-concebido na criação de meus trabalhos e, deste modo, irá repercutir na composição das obras que faço. O meu fazer, igualmente ao meu caminhar, são tentativas recorrentes para a execução de um ideal de estabilidade, mesmo ciente da inexistência de tal possibilidade.

1.1.1 Antecedentes – ocorrências motivacionais

Alguma coisa acontece no quando agora em mim
Caetano Veloso

Mesmo com minha formação como arquiteta, tive pouco contato com a criação artística por não ter exercido a profissão. Assim, o encontro com a arte deu-se num momento adverso, em princípio, o que favoreceu participar de alguns cursos de desenvolvimento da criatividade. Um deles foi um curso de extensão intitulado “Criatividade e Arte”, realizado na Escola de Belas Artes da UFBA, pela Professora Carmem Freaza, arquiteta e pintora, com coordenação da Profa. Dra. VigaGordilho. Era destinado à comunidade interessada em desenvolver a criatividade na pintura.

Foi o meu primeiro contato com este universo. Os exercícios deste curso tinham como objetivo fazer aflorar nossas potencialidades criativas.

Encantada com o mundo sensível capaz de transformar vivências em experiências artísticas, desejei fazer parte desta aventura onde a liberdade de expressão nos conduz. Senti-me convicta desta escolha, especialmente num momento de inquietação, o qual me lançou a novas experiências, direcionando-me ao ato criador. Este ato, guiado pelas tensões vividas, é definido por Ostrower (1990, p.224) como sendo “nós mesmos, nossas dúvidas e aflições, nossos medos, e também as expectativas secretas e a tentativa de lidarmos com elas”. Através da ambiência adquirimos conhecimento pela via do sensível e, consequentemente, estabelecemos novas percepções proporcionadas pelo fazer artístico, influenciando o artista em relação à interação com seu meio. A este respeito Salles (2006, p.65) afirma que é “partindo das relações culturais, [que] chegamos ao individuo: da efervescência cultural, àquela do artista em criação, que está visceralmente implicado no processo”.

Partindo desta interação com o meio, considero importante para a pesquisa realizar uma apreciação retrospectiva de alguns trabalhos, pois a partir deles notam-se inúmeras “coincidências” que fazem parte do processo de criação e promovem um entendimento reflexivo mais adequado. Desse modo, será apresentado a seguir o percurso que descreve as obras antecedentes à elaboração desta dissertação, os quais foram realizados com materiais diferentes da argila, mas contem elementos recorrentes que impulsionaram o ato criador até chegarmos à presente pesquisa.

1.1.2 Presença do corpo ausente 1 e 2

Inicio, portanto, com trabalhos desenvolvidos a partir de 2002. Dos primeiros, apresento experimentos com pintura cujo estímulo era pintar paisagens. Tal estímulo deveria acontecer a partir da paisagem presente no imaginário de cada um. Assim deu-se a pergunta: qual sua imagem interna mais nítida acerca do mundo? Meu

pensamento dirigiu-se às imagens de escadarias, cenários urbanos de passagem entre espaços com níveis topográficos diferentes.

Em convívio com outras pessoas, notei que minha concepção de escada era bastante diversa da delas. A escada, elemento estrutural pensado para unir espaços em patamares com níveis diferentes, carrega em si significações variáveis, de pessoa para pessoa. Notei, em conversas, que a maioria dos sujeitos valorava nas escadas a ideia de ascensão e liberdade, enquanto para mim, este elemento cheio de degraus não facilitava o acesso e nem mesmo conferia liberdade, pelo contrário, é um impedimento, justamente pela especificidade de meu corpo. Está aí inicialmente incluída em minha vida a Interdição, princípio que só no final desta pesquisa percebi estar implícito no percurso criativo dos trabalhos e significa restrições que cerceiam a própria autonomia e independência. É quando neles este princípio se apresenta por meio de privações ou impedimentos de uso ou de acessos, que então faço analogia à rotina das frequentes barreiras físicas que sou obrigada a enfrentar e ultrapassar no meu cotidiano. Para o trabalho, já que a imagem interior era a de uma escada, resolvi trazer imagens de escadas impressas em papel e coladas ao molde feito de atadura gessada, da perna afetada pela poliomielite. A atadura usada é similar aos materiais que médicos e enfermeiros utilizam para fazer o molde de minha perna no caso de troca da órtese e nas cirurgias realizadas.

Com base nestas reflexões, percebi que já trazia para o ambiente da arte inúmeras inquietações acerca de meu viver, que se faziam presentes nos objetos criados a partir da modelagem de meu corpo, que funcionava como uma matriz. Este experimento revelava aspectos destas tensões e deflagrava especificidades que tratam sobre a ausência e a presença de modo bastante direto. É no retrato de uma perna modelada, fisicamente ausente, que se percebe sua existência e, desse modo, trava-se um diálogo entre aquele que faz e aquilo que foi feito, numa dinâmica da *formatividade*, conforme figura 01 abaixo.

Figura 01
Sem título, 2003
Atadura gessada e tinta
Dimensões: 0,40x1m
Fonte: Própria

Nesta mesma dinâmica de formação da obra de arte, referencio o trabalho de Nazareth Pacheco, pois ela também traz, para o ambiente da arte, pulsões originadas a partir de uma doença congênita, demonstrando uma relação entre a presença e a ausência do corpo. Sua doença a fez passar por intervenções cirúrgicas e tratamentos estéticos, que refletem no emprego de materiais cortantes e perfurantes em sua obra, constituindo-se uma fusão entre arte e vida, presença e ausência. Apesar de algumas aproximações, nossos trabalhos diferem em suas propostas; enquanto proponho uma discussão sobre Princípios como Equilíbrio e Instabilidade, Nazareth trata do universo feminino e usa objetos que promovem uma ameaça à integridade física do corpo. Não me preocupa tratar sobre a mulher, sobre o feminino, mas sim sobre as relações de inacessibilidade das coisas, a busca do "estar em equilíbrio".

Figura 02
Sem título, 2003
Nazareth Pacheco
Cristal, miçanga, lâmina de barbear e acrílico
Dimensões: 200x80x77cm
Fonte: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm

Outro exercício, inerente à questão da presença do corpo ausente, revela-se numa série de pinturas. Entre todos os experimentos realizados, para os quais se usou uma infinidade de materiais, desde papéis, gesso, linha, ataduras, gaze, etc., selecionei um grupo de pinturas feitas sobre pequenos retalhos de mangas de blusas e camisetas que eu usava. Abria estes retalhos e pintava sobre seu avesso. Apreciava a forma, a costura aparente, a sinuosidade, a textura. O tema da pintura é a figura humana, mais precisamente o corpo da mulher, pois se trata de autorretratos, tratando da percepção de meu próprio corpo. É fato que nestas pinturas, assim como no experimento mostrado anteriormente, o corpo é exposto e presentificado pela sua ausência e, desse modo é interessante ampliar o pensamento para considerar o que uma ausência pode abranger, conforme as palavras de Rubens P. Sá (2003), que diz: “o corpo é definido pelo que está dentro e o que está fora dele. Ou seja, ao invés de conceituar o objeto, a matéria, o corpo pode ser pensado, também, sobre aquilo que ele não é... essa ausência poderia revelar uma presença ainda mais significante do que a sua materialidade”[2].

Figura 03
Sem Título, 2004
Tecido e tinta
Dimensões: 30x15cm
Fonte: Própria

Figura 04
Sem Título, 2004
Tecido e tinta
Dimensões: 30x15cm
Fonte: Própria

Figura 05
Sem Título, 2004
Tecido e tinta
Dimensões: 30x15cm
Fonte: Própria

A presença corporal existente na matéria do tecido das mangas das roupas é reforçada com a autorrepresentação de meu corpo pintado. Um corpo onde uma perna é menor do que a outra, um corpo sem braço, um corpo retorcido, desequilibrado e reequilibrado. São corpos que se apresentam com informações associadas aos conceitos inerentes a trabalhos e experimentos que realizo, com suas recorrências. As pinturas ressignificam meu próprio corpo quando operam nele um novo equilíbrio. A expressão das figuras, das cores e a materialidade da tinta conduzem meu pensamento às afirmações de Ostrower, escritas em seu livro *A*

[2] Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000089.htm

Sensibilidade do Intelecto, de que as escolhas do trabalho estão internalizadas no sujeito e, desse modo, resta a ele seguir no caminho da própria criação, da feitura da obra.

Estas escolhas, para Salles (2006, p.23), nos indicam que "os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender, descrever e nomear". Esta motivação, incluída nesta pesquisa, dirige-me às tentativas de encontrar estes critérios, para então compreender, mesmo que minimamente, a significação e reverberação do trabalho. Aparentemente imprevisíveis estes momentos muitas vezes coincidem com algumas de nossas expectativas sobre a feitura da obra, saem do plano da virtualidade e fundem-se na forma. (OSTROWER, 1990. p.26).

1.1.3 Matéria cotidiana – o gesso e os objetos

> Quando, criança, vi pela primeira vez o gesso endurecer, tive um choque e entrei em meditação. [...] eu sentia obscuramente, pelo modo como fiquei com o espírito preso a ele até os rins, que lá havia algo, de que eu também teria que me servir um dia.
> Henri Michaux

Noutro momento, ao participar do curso "O cotidiano como expressão na escultura contemporânea"[3], no qual se estabeleceu o debate sobre arte e vida, realizei um trabalho idealizado a partir de questionamentos sobre minha produção, pois queria experimentar materiais diferentes da argila e, num *insight*, tive a ideia de utilizar novamente a atadura gessada, com a qual encobri inúmeros objetos de meu uso pessoal, conforme figuras 06 e 07, a seguir.

[3] Curso de Extensão promovido pelo Grupo de Pesquisa Arte Híbrida, certificado pelo CNPq, coordenado pela Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, realizado na Escola de Belas Artes em 2005, em convênio com a UPV - Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, ministrado pelo Prof. Dr. Evaristo Navarro. O curso abordou o estudo e a experimentação de diversos materiais para investigar a escultura como linguagem contemporânea, tendo o cotidiano como tema.

Figura 06
Engessando o cotidiano 01, 2006
Atadura gessada e objetos
Dimensões variadas
Exposição: O Cotidiano na Escultura
Local: Atelier Dulce Cardoso, Salvador-BA
Fonte: Própria

Figura 07
Engessando o cotidiano 02, 2006
Atadura gessada e objetos
Dimensões variadas
Exposição: O Cotidiano na Escultura
Local: Atelier Dulce Cardoso, Salvador-BA
Fonte: Própria

Pareyson(1993) leva em consideração a presença do *insight* no processo de formação da obra quando é reconhecido e abraçado pelo artista através de sua sensibilidade e atenção, o qual o enxerga como uma resposta à sua expectativa da obra futura.

Ao ver esta obra concluída, penso que cabem três reflexões: a primeira, diz respeito ao cotidiano que se apresenta de dois modos, tanto pelo material escolhido – velho conhecido de meu dia a dia e que reaviva a memória através das lembranças dos momentos vividos anteriormente por meio de seu aspecto físico e de seu cheiro – como pelo ato de engessar; a segunda está relacionada às similaridades de algumas características das matérias escolhidas, a argila e o gesso e, por fim, a terceira e talvez mais inquietante, que é a apropriação. Sendo assim, cabe perguntar: o que o ato de engessar objetos expressa? Que similaridades são essas? Por que apropriar-me de objetos produzidos industrialmente?

Engessar implica interditar o uso, bloquear a função para a qual aquele determinado objeto fora produzido. Entre a argila e o gesso estabelecem-se dois elos, o uso da água e a ação do tempo. A água aplicada nestes materiais possibilita manipulá-los, alisá-los livremente, cada um ao seu modo, até esgotar a ação do tempo sobre sua secagem e endurecimento. É a umidade do material que o caracteriza como uma *forma formante*. Recordo-me então das palavras de Bachelard (1991, p.61), a respeito do devaneio *mesomorfo*, intermediário entre a água e a terra, num sistema cooperativo, onde a primeira abranda a segunda e esta

confere consistência à outra. Uso esta figura bachelardiana no sentido de aproximar as características da terra (argila) com o gesso.

A apropriação aconteceu de um modo singular. Durante todo o meu percurso não havia intencionado usar objetos produzidos por outrem, tampouco industrialmente. Nesta ocasião a compreendo como um marco na produção que desenvolvo, pois é a primeira vez que este uso se materializa.

Desde o início do séc. XX Duchamp apropriou-se de objetos fabricados em série, trazidos para o espaço institucional da arte a fim de serem contemplados, no intuito de subverter esse espaço. Esta atitude de apropriar-se perpassa toda a produção do séc. A apreensão das coisas cotidianas foi também transferida para o universo da arte por artistas como Jasper Johns, e Robert Rauschenberg, integrantes do movimento Neodadá, a partir de 1950. Para a crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss (2007, p.309), ao referir-se ao Minimalismo – movimento composto de obras tridimensionais feitas de materiais industriais, com formato repetitivo e geométrico e de conteúdo da ordem do impessoal, esvaziado de referenciais – Johns foi o antecessor deste movimento, no que se refere às convicções de que a obra era isenta de significado interior e por isso se apropriava de objetos produzidos industrialmente. Johns e Rauschenberg, da mesma forma que procedo, ainda que se apropriassem de objetos, não abdicavam de interferir em suas aparências através da tinta, encáustica e Rauschenberg criou as colagens chamadas de “combinações”, porque combinavam diversos materiais para construir os trabalhos.

Figura 08
Monogram, 1955-59
Robert Rauschenberg
Óleo, papel impresso, metal, madeira, borracha, óleo de cabra
Dimensões:106,6x160,6x163,8 cm
Centre George Pompidou, Musée National d’art moderne, França
Fonte: http://www.centrepompidou.fr/education/resour ces /ENSrauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-N.htm.

Figura 09
Fool's House, 1962
Jasper Jonhs
Óleo sobre tela com objetos
Dimensões: 72x36cm
Coleção de Jean-Christophe Castelli,
Walker Art Center, Minneapolis, Estados Unidos
Fonte: http://artistsblog.artistsnetwork.com/content/binary/12_ Jasper %20Johns_ Fools% 20House _ 1962_72dpi.jpg

Quanto aos meus trabalhos, diferentemente, os objetos escolhidos foram retirados do meu próprio cotidiano, sem objetivo de discutir relações de caráter da obra de arte. É claro que o tema do curso despertou-me para uma apreensão sobre as coisas corriqueiras. Apenas mais tarde pude entender, no percurso desta pesquisa, o quanto este trabalho representava meu cotidiano, meu lugar de pertencimento no mundo, como um autorretrato. Porém, tinha uma certeza: não abandonar o emprego de minhas mãos no fazer e, por isso também o uso do gesso. Era no manuseio deste material que encontrava a mesma sedução presente na argila.

A gestualidade, produzida pelas mãos, como já se sabe, nos auxilia no conhecimento e no reconhecimento do mundo pela via do sensível. O tato é um dos meios essenciais para tal descoberta. Tatear a matéria significa deixar-se fluir. Neste sentido Henri Focillon (1943, p.115) retrata a experiência tátil:

> O artista toca, apalpa, calcula o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para aí prefigurar a forma, acaricia a superfície de todas as coisas, e é com a linguagem do tato que compõe a linguagem da vista – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom profundo, uma linha dura, uma linha suave.

Figura 10
Lidando com a matéria 01, 2009
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 11
Lidando com a matéria 02, 2009
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 12
Lidando com a matéria 03, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 13
Lidando com a matéria 04, 2006
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Dando continuidade ao uso da atadura gessada, ampliei as dimensões dos objetos e construí uma instalação que foi apresentada para a conclusão do bacharelado em Artes, na exposição coletiva *Porque Sonia*, realizada na Galeria Cañizares (EBA-UFBA), em 2005. A instalação era constituída por uma cama de casal, um cabideiro de roupas vertical, uma bengala, dois travesseiros, um lençol de casal e uma agenda de anotações. Estão aqui presentes a ideia de paralisação do tempo e da relação com a memória cotidiana. É justamente esta memória o componente que me transporta às lembranças do espaço ambulatorial dos hospitais e, por este motivo, enxergo neste trabalho uma atmosfera de assepsia. O próprio

cheiro da atadura gessada é suficiente para converter o que vejo em imagem-lembrança. As contradições entre movimentos e paralisações de meu corpo se presentificam nesta obra, ou seja, a ação de construir e de congelar. Daí elegi *Agonia* como título para este trabalho.

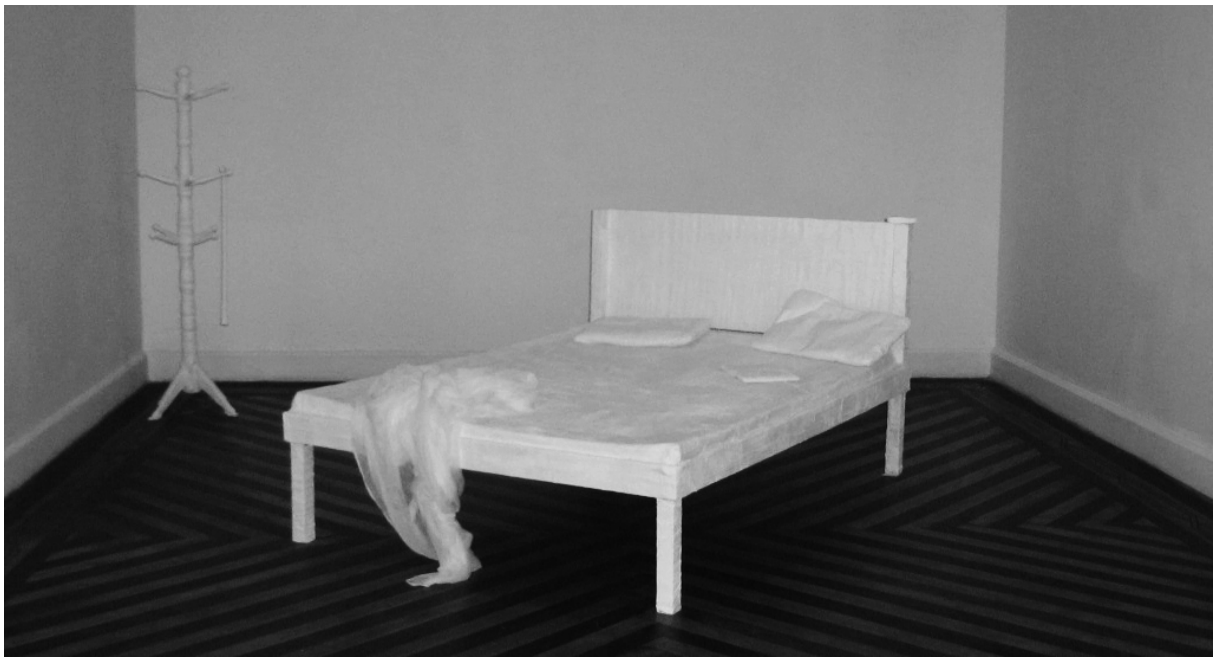

Figura 14
Agonia, 2006 I Atadura gessada, madeira e tecido I Dimensões: 10x4m
Exposição Porque Sonia, Galeria Cañizares, EBA-UFBA I Fonte: Própria

Noutro sentido, deparo-me com o trabalho de George Segal, pioneiro no uso de gaze gessada na escultura. A textura grosseira que esta gaze deixa nas superfícies me interessa como indício de inacabamento, e foi usada por Segal em seus trabalhos como obra finalizada, revolucionando o mundo da arte na época (1960). Diferentemente do que fiz, ele paralisa indivíduos chamando a atenção para o apagamento do ser humano. Enquanto eu tiro o engessamento de meu corpo revestindo coisas, Segal reveste os corpos de pessoas comuns com gesso para falar do trivial, do rotineiro e transforma situações e gestos simples do cotidiano para, como ele mesmo diz, "captar, ao mesmo tempo, a profundidade das emoções humanas nas suas figuras"[4] (ver figuras 15 e 16, abaixo).

[4] Disponível em: http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=712388&page=2.

Figura 15
Three Figures and Four Benche, 1979
George Segal
Dimensões: 1,32x3,66x1,47m
Fonte: http://www.neworleanspast.com/art/id82.html

Figura 16
Woman in a White Wicker Rocker, 1984
George Segal
Madeira, gesso, cadeira de vime
Dimensões: 106.6x83.8x127cm
Fonte:http://www.mutualart.com/Artwork/Woman-in-a-White-Wicker-Rocker/DBFDD92603ª5216A

Também Christo, conhecido pelos seus trabalhos monumentais de empacotamento de espaços públicos, praças, ilhas etc, realiza algumas obras em escala menor, escolhendo objetos do cotidiano como cadeiras, lambretas, máquina de datilografia, latas, etc. Em ambas as ações notam-se a interdição do uso destes objetos, tal qual realizei nas duas instalações. A diferença está no material empregado para proibir o uso destes objetos. Enquanto eu interdito através da paralisação, da solidificação da atadura gessada, ele proíbe pelo emprego da lona, que não paralisa, apenas impede. Ele embrulha e eu endureço. A obra de Christo retrata uma discussão sobre o contexto social, político e cultural dos objetos empacotados, critica os usos, as funções e as aplicações executadas pela sociedade em geral[5].

Para Jeff Gates (2010), os pacotes de Christo são embrulhos feitos para uma suposta viagem em busca da liberdade e ele faz mistério sobre o seu conteúdo, aludindo a nós sermos o que carregamos.

[5] Reflexão encontrada na ficha que integra o programa Acervo: Roteiros de Visita do Museu de Arte Contemporânea da USP, disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/15.pdf

Figura 17
Package, 1961
Christo
tecidos, e corda e madeira
Dimensões: 83.8x132.1x20.3cm
Presente de Christo e Jeanne-Claude em honra de Agnes Gund, presidente do MoMA
Fonte:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1114&page_number=1&template_ id=1&sort_order=1

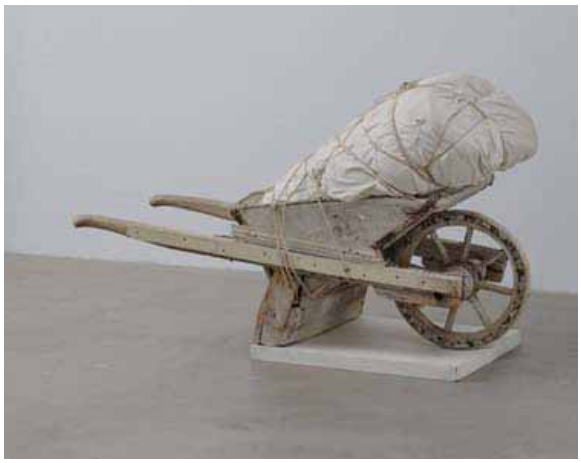

Figura 18
Package on Wheelbarrow,1963
Christo
Pano, metal, Madeira, corda e fio
Dimensões: 89.1x151x51.4cm
Blanchette Hooker Rockefeller Fund. MoMa
Fonte:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1114&page_number=2&template _id=1&sort_order=1

Em minhas instalações o contexto social será sempre evocado nas questões sobre acessibilidade, também podendo atingir questões políticas mesmo que não intencionalmente. Estas questões, principalmente focadas na presença do corpo ausente e no uso do cotidiano como elemento para a criação, retornarão posteriormente nos trabalhos que continuo a executar. São Princípios comuns neste circuito inicial, recorrências reconhecidas que abrirão discussões futuras.

1.2 Quando a argila direciona a ação

ao apresar na mão alguns resíduos do mundo,
o homem pôde inventar um outro mundo que é só seu
Henri Focillon

A argila, importante elemento motivador e operativo desta pesquisa, necessitou da abordagem reflexiva para tratar das suas características agregadas à experiência estética como matéria eleita. Para Pareyson a operação artística é *formação* da matéria física e contem um campo infinito e imprevisível de descobertas na arte. O autor pondera que a resistência da matéria funciona “mais para sugerir e evocar que

para impedir e obstaculizar" (1993, p.48) e sua escolha para o ato operativo da criação vem junto com o nascimento da *intenção formativa*, ainda que a matéria não se entregue facilmente a qualquer intenção. Essa *intenção formativa* a que o autor se refere é uma totalidade de pensamento e ação do artista em direção à sua criação porque "o artista pensa, sente, vê, age através de formas." (*Ibidem*, p.26)

Focillon, que compreende a forma na obra de arte como um conteúdo reflexivo nos aspectos da matéria, do espírito, do espaço e do tempo, considera que a retirada da matéria de sua fonte para uso na criação artística, produz o "ordenamento de um mundo caótico que extrai os seus mais surpreendentes efeitos de matérias aparentemente pouco adequadas à arte" (1943, p.124).

Desta forma, a escolha pela argila como matéria básica para minha produção artística no âmbito desta pesquisa acadêmico-criativa ocorreu talvez pela variedade de suas propriedades, como a plasticidade, a textura, a aspereza, a temperatura fria, as cores, a maciez, a conversão da moleza para a dureza no processo de secagem. Acredito nestas qualidades funcionando como o motor que conduz a minha *intenção formativa*, ou seja, à concretização das ideias latentes do meu imaginário, produzidas através de sua manipulação.

Bachelard pensa que a argila, matéria feita da terra, possui uma *beleza íntima* repleta de atrativos que, apesar de estimulantes, ainda são ocultos. São estes atrativos ocultos que despertam a vontade de trabalhar com ela, na tentativa de desvendá-los. Este desvendamento ocorre pelo contato do corpo com a matéria, pelo toque, pelo lambuzar das mãos na terra com água para retirar dela os seus segredos. Então, tomada pela necessidade de manipular a matéria, encontro-me com uma afirmação feita por este autor: a matéria "desperta em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las" (1991, p.01).

Ao usar as mãos, tensiono meu corpo para a ação intuitiva de formar a obra, e nessa aventura *formante* o gesto se faz presente e é encontrado na obra executada pelos indícios do toque, do manuseio. Neste aspecto, Henri Focillon (1943, p.107), ao olhar para mãos pensa: "são quase seres animados. Servas? Talvez. Mas dotadas de um gênio enérgico e livre, de uma fisionomia – faces sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam". Frequentemente abdico de ferramentas auxiliares para experimentar as sensações que a matéria proporciona durante sua manipulação. O uso das mãos e da imaginação evidencia na matéria inerte sua

organicidade, conduzida por uma inteligência interna. Dou forma à sua aparente inércia, ao construir na maioria das vezes objetos em pequenas dimensões, cuja escala se limita ao tamanho de minhas mãos e produzem significados quando se juntam numa lógica repetidora e acumuladora. A plasticidade deste material acrescida às dimensões dos objetos são fatores que colaboram com o prazer do fazer e conduzem à compulsão do estar com as mãos ocupadas neste deleite.

A argila auxilia a produção de cópias das formas e endurece ao mesmo tempo em que se desidrata, tornando-se rígida e muito frágil. Quando completamente seca, transforma-se em cerâmica após a queima em forno, a qual altera seu tamanho, peso, aspereza, cor e resistência. Unir a experimentação com a liberdade da criação, pela manipula-ação – "ato de segurar, tocar ou transpor com as mãos" (HOUAISS, 2007) –, aproxima o conhecimento das coisas pelo sensível e conduz à concepção de formas plásticas com significado particular.

Esta aproximação é visível em um dos trabalhos de Celeida Tostes chamado "Gesto Arcarico" onde ela solicitou a participação de "milhares de mãos, sem referência de classe, que se identificaram com o simples gesto de apertar o barro no bojo da mão" (SILVA, 2006. p.85) para formar os "amassadinhos". Esta simplicidade do apertar o barro, de manipular diretamente a matéria, me conduz a um diálogo com seu trabalho. O mais atraente para relacionar ao meu trabalho é a gestualidade do amassar que se perpetuou e se petrificou, quando a argila foi queimada e transformada em cerâmica.

Figura 19
Fertilidade, 2001
Celeida Tostes
Cerâmica
Instalação apresentada na XXI Bienal Internacional de São Paulo
Fonte:
http://files.noga.blog.br/arquivo/2006_05_01_arquivo. htm

Esta relação do artista com a matéria escolhida se estabelece "na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate se reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua historia, de seus limites e suas possibilidades" (SALLES, 2006. p.60). Esta postura em conhecer, aprofundar,

reconhecer a matéria e suas características direcionou meu interesse sobre a argila e, desse modo sobre a ação das mãos sobre ela. É justamente no embate mão-matéria que se produz todo este interesse e toda esta curiosidade. Assim, acredito tal qual Focillon (1943) que as mãos são “instrumentos da criação, mas mostram-se, antes de tudo, órgãos de conhecimento da matéria-prima que o artista manipula”.

Na sua moleza, organicidade e reversibilidade, a argila se amolda à nossa vontade: dificilmente ela foge do nosso desejo de enformar. Permite reformar e consertar o que não queremos, com o mesmo ‘poder mágico da agulha’ de Louise Bourgeois (2000, p.222). Ela diz que

> “há algo mais na montagem de seu trabalho: há restauração e a reparação. [...] Reparar uma coisa, encontrar algo quebrado, encontrar uma tapeçaria rasgada e com grandes buracos, destruída, e passo a passo reconstituí-la – isso é fazer uma montagem. Você repara a coisa até refazê-la completamente. (*Ibidem,* p.143)

1.2.1 Circuito cerâmica

Pensar que as obra propõem enredos e
que a arte é uma forma de uso do mundo,
uma negociação infinita entre pontos de vista.
Nicolas Bourriaud

A cerâmica se instala à minha produção artística porque deixa a argila, matéria-prima de meus trabalhos, mais resistente e imutável. Nesta transformação de uma matéria plástica e vulnerável (argila) em uma matéria fixa e resistente (cerâmica) se desenvolve meu trabalho. Ao se obter uma peça, um trabalho, uma obra feita em cerâmica, tem-se a certeza de sua impossibilidade de modificação. Ao mesmo tempo em que a argila me fascina pela sua reversibilidade, encontro o paradoxo deste fascínio na rigidez da cera mica, que proíbe minhas intervenções. A decisão da queima incide justamente quando quero tornar perene determinada forma, cor, textura. Ao eternizar uma forma, ainda tenho pela frente o desafio de montá-la em sua multiplicação, pois meu trabalho é sempre inscrito nesta operação da serialidade e da repetição.

A cerâmica como linguagem contemporânea, aparece nos trabalho de vários artistas e neles verifico alguns Princípios similares aos que emergem nos meus.

Entretanto, focalizo nas qualidades possíveis da matéria dura, a cerâmica, que são: a imperfeição e o inacabamento. Reconheço estes atributos como condutores de expressividade, pois demonstram a marca, o registro da manipulação, do local onde foi amassado, aberto, batido; abrem-se fissuras, bolhas, manchas. Ao queimar a argila, do modo como trabalho produzindo placas muito finas, não posso prever o resultado; apenas resta-me esperar pelo inesperado, experimentar o risco da incerteza proposto pela ação criativa que rompe com os limites da técnica, com a procura pela perfeição da forma e do acabamento.

Esta *lógica da incerteza* verifica-se, portanto, na "consubstanciação maravilhosa elaborada pelo fogo e pelos acasos subterrâneos" (Focillon, 1943. p.58), porquanto promovem alterações impensadas, resultados inesperados. É preciso lembrar que a argila tem dois estados extremos: um úmido e outro seco (ponto de osso). Entre estes estados aparecem inúmeros outros, do quase seco, do semiúmido, etc. Enquanto argila, a matéria é reversível na umidade, já em cerâmica é vulnerável na secura.

A cerâmica é um dos primeiros materiais que o homem empregou para suprir sua necessidade "de dar uma forma e um significado às coisas, porque ele precisa sempre entendê-las" (OSTROWER, 1998. p.262). Foi utilizada pelas civilizações antigas, quando havia abundância da sua matéria-prima na natureza, com a finalidade de confeccionar utensílios domésticos, armazenar alimentos, acondicionar seus mortos, além de servir de suporte para inscrição de textos. Escultura, decoração, fabrico de revestimentos, tijolos e telhas e novas tecnologias diversificaram o uso aproveitando suas propriedades de proteção e isolamento; em tecnologias de ponta é aplicada em ônibus espaciais, na produção de nanofilmes[6], de sensores e próteses para o corpo humano.

Na Arte Contemporânea, cada vez mais artistas se apropriam da argila para produzir seus trabalhos e, ao usá-la, descobrem nela potencialidades de expressão e significação próprias da contemporaneidade. Dentre eles, Peter Voulkos (Figura 20, abaixo), considerado o pai do expressionismo abstrato na escultura, um dos responsáveis em trazer a cerâmica para o universo das artes visuais, deslocando-a

[6] Produto da nanotecnologia, ou seja, tecnologia de investigação com uso de escala um bilhão de vezes menor que o metro, e está sendo utilizado para produção de películas ultra-sensíveis. Disponível em: http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=2473&bd=1&pg=1&lg=

de seu uso preponderante nas artes aplicadas e na cerâmica utilitária. Suas esculturas são construídas, muitas vezes, em grandes dimensões. Nota-se, então, uma primeira dificuldade em se trabalhar com a técnica porque exige conhecimento específico sobre as propriedades de secagem, queima, acondicionamento e transporte. A dificuldade na secagem está no fato de não ser possível trabalhar em toda a superfície de um objeto tão grande simultaneamente; na queima, pelo problema de encontrar fornos com dimensões apropriadas necessitando se construir um espaço alternativo para isso; no acondicionamento, porque é necessário ter espaço suficiente e adequado para a conservação e manutenção da peças, já que a argila possui fases de secagem que a deixam cada vez mais frágil; bem como no transporte, pois é preciso cautela para evitar sua quebra e, consequentemente, sua destruição.

Figura 20
Peter Voulkos em atelier, 1974
Fonte: http://www.voulkos.com/quest/index.html

Outro ceramista, Paul Soldner, aluno de Voulkos, desenvolveu inúmeras técnicas nesta linguagem (Figuras 21 e 22). Proponho uma conversa com seu trabalho por causa de sua atitude frente ao trabalho que, como eu, aceita o *acaso*, opera com a *incerteza*, assume os riscos do processo criativo. Em sua página pessoal na internet expõe seus pensamentos e obras. Ele, obcecadamente trabalha com o acidente, o incorpora como elemento poético da obra. Muitas vezes quebra o objeto que queimou e o reconstitui em seus pedaços. Dizia Soldner (1973):

> não pode haver medo de perder o que já foi planejado e deve haver uma vontade de crescer junto com a descoberta do desconhecido... não criem demandas, não esperem nada, não sigam nenhum plano absoluto, seja seguro em mudar, aprender a aceitar outra solução e, finalmente, jogar com sua própria intuição.[7]

É esta atitude, vivenciada por mim, em relação ao processo de criação, o fator de interesse que me instiga a continuar explorando a argila e a cerâmica.

[7] Tradução livre. Trecho encontrado em sua página pessoal disponível em www.paulsoldner.com.

Figura 21
Pedestal, Peça 989, 1989
Paul Soldner
Cerâmica
Dimensões: 26.5 x 38x 11cm
Fonte: http://soldner.smugmug.com/Artwork/Ceramics-1/7775306G9YcE#5038267868YsDZ-A-LB

Figura 22
S92 1 154 I
Paul Soldner
Cerâmica
Dimensões não encontradas
Fonte: ttp://soldner.smugmug.com/Artwork/ Ceramics-1/7775306_G9YcE#503826786 _8Ys DZ-A-LB

Outra referência importante é Roberto Arneson, pelas suas ideias de romper com os limites das técnicas cerâmicas tradicionais. Não aceitava que a cerâmica fosse destinada a produzir somente objetos utilitários ou decorativos e para isso usou a própria cerâmica representando estes objetos. Seus autorretratos eram executados com o fim de revelar uma nova identidade, e ainda que tivessem um toque de humor, foram utilizados como veículos para apresentar conceitos. Figuras 23 e 24, abaixo.

Figura 23
John with Art,1964
Robert Arneson
Cerâmica vitrificada com epoxy policromado
Dimensões não encontradas
Fonte: ttp://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ ARTH200/ Work_of_art/Arneson_John_with_Art_det.jpg

Figura 24
Typewriter, 1966
Robert Arneson
Cerâmica vitrificada
Dimensões não encontradas
Fonte: ww.verisimilitudo.com/arneson/self/bob3.jpg

A escultora Viola Frey, utiliza a cerâmica de forma direta com figuras e objetos em escala humana, para representar o mundo cotidiano, pintados com cores brilhantes, texturizados. São conteúdos autobiográficos que incorporam aspectos de

sua infância, inseridos em temas universais de um mundo complexo. (Figuras 25 e 26).

Figura 25
Viola em seu atelier, 2004
Fonte:
www.kqed.org/arts/profile/index.jsp?essid=4954

Figura 26
Man and Vase,1996
Viola Frey
Dimensões: 1,66 x 1,66 x 2,23m
Nancy Hoffman Gallery, Estados Unidos
Fonte: www.nancyhoffmangallery.com

A cerâmica foi apresentada em dinâmicas bastante inusuais durante a exposição itinerante *Multiplicity: Contemporary Ceramic* Sculpture, promovida pelo *Stanlee & Gerald Rubin Center for the Visual Arts (The University of Texas at El Paso)*, montada nos espaços *Portland Art* Center, *Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual* Arts, *San Angelo Museum of Fine* Arts, *Landmark* Arts e *Southwest Scholl of Arts and Craft*, durante os anos 2006 e 2007. Participaram dela as artistas Shawn Busse, Marek Cecula, Bean Finneran, Kay Hwang, Denise Pelletier, Jeanne Quinn, Gregory Roberts e Juana Valdes. Desta mostra elegi os trabalhos de Bean Finneran, Key Hwang e Jeanne Quinn porque elas exploraram a dinâmica da repetição, da acumulação e do equilíbrio em seus trabalhos. Veem-se formas elementares independentes, repetidas e agrupadas, configurando um desenho cuja composição era transitória, pois a cada montagem sempre semelhante e sempre única, não tinha começo nem fim[8]. Estes trabalhos tem a mesma característica encontrada nos meus, a cada apresentação podem ser expostos de modos diferenciados, adquirindo novas conformações e, portanto, outros conceitos.

[8] Esta citação foi retirada do texto publicado na internet no sítio da *Pdx Contemporary Art*, empresa de divulgação do trabalho de vários artistas convidados a integrarem sua página virtual. A reportagem sobre o trabalho destas artistas está disponível em http://pdxcontemporaryart.com.

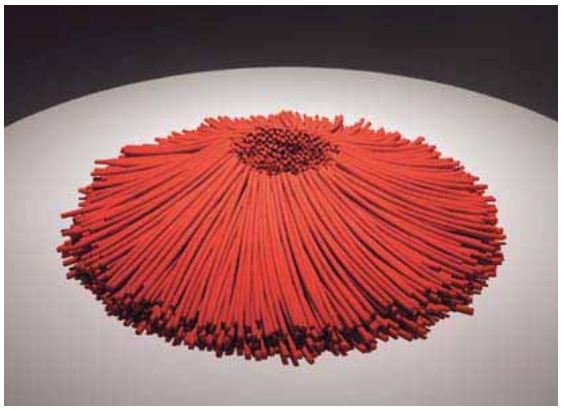

Figura 27
Red Core, 2006
Bean Finneran
Cerâmica de baixa temperatura, esmaltes, pigmento acrílico
Dimensões variadas
Stanlee e Gerald Rubin Center, Estados Unidos
Fonte:
http://www.artlies.org/article.php?id=1375&issue=51&s=0

Figura 28
Red Cone, Yellow Ring and White Cone, 2006
Bean Finneran
Cerâmica de baixa temperatura, esmaltes, pigmento acrílico
Dimensões variadas
Stanlee e Gerald Rubin Center, Estados Unidos
Fonte:
http://www.artlies.org/article.php?id=1375&issue=51&s=0

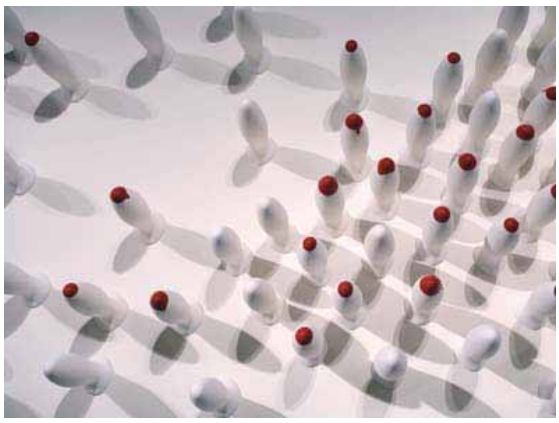

Figura 29
Generation II, 2006
Key Hwa*ng*
Cerâmica
Dimensões variadas
Stanlee e Gerald Rubin Center, Estados Unidos
Fonte:
http://www.artlies.org/article.php?id=1375&issue=51&s=0

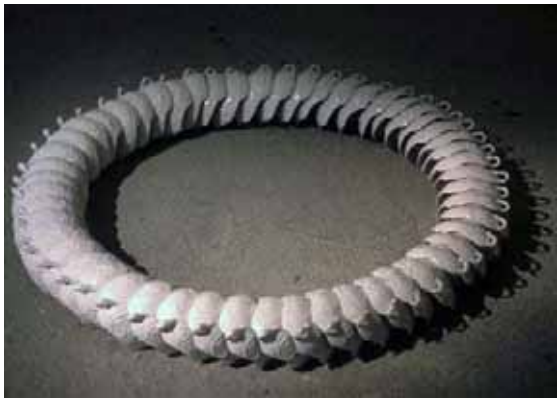

Figura 30
*Counting,*2006
Jeanne Quinn
Porcelana
Dimensões variadas
Fonte: http://www.jeannequinnstudio.com/exhibitions.html

Experimento diversas maneiras de usar a argila, com a finalidade de manter sua espessura o mais delgada possível: em placas abertas com o rolo, em bolas que eu estendo na forma de gesso com a pressão dos dedos, em pedaços cortados ou rasgados, deixando as emendas. Encanta-me o aspecto de "descascamento" deixado em algumas formas. Ao notar esta precariedade, aproveito-a por considerar o que me diz Bachelard (1991, p.06): "só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas." Quando manuseio a argila penso no papel das mãos do homem no conhecimento do universo, que Focillon (1943, p.111) caracteriza:

> tudo aquilo que pesa, com um peso imperceptível ou com a quente pulsação da vida, o que tem uma casca, um invólucro, uma pele, e até a pedra, quer seja fragmentada, arredondada pelos cursos de água ou que a sua textura se mantenha intacta, é também uma presa para a mão, é a finalidade de uma experiência que nem a vista, nem o espírito, conseguem prosseguir sozinhos. A fruição do mundo exige uma espécie de instinto táctil. A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso... a acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam.

Os objetos confeccionados em tamanhos pequenos, na medida do facilmente manipulável e dominável, construídos de forma sequencial e metódica, apresentam formas variadas de placas, espirais, rolos, trouxas, etc. A montagem das peças é feita de modo que suas especificidades se potencializem. Esta montagem, esta adequada apresentação, atribuo ao instinto tátil de Focillon, pois é durante a experiência de criar a instalação, de colocar e dispor os objetos/peças no espaço expositivo, que continuo a fruir o mundo. Neste momento, minhas mãos agem de modo a conhecer novamente e de novo, de outro modo, de outra forma, os objetos feitos. Ao delimitar o espaço, esvazio-o de si e o encho de mim com meu trabalho.

Neste sentido, apresentarei a seguir uma série de trabalhos produzidos com cerâmica que possibilitaram reflexões sobre os Princípios recorrentes nos trabalhos executados: Equilíbrio, Instabilidade, Fragilidade, Desconforto, Precariedade, Repetição e Interdição.

1.2.2 Repetição de diferentes – os acumulados

Sempre foi para mim um desafio tornar grande o pequeno, seja repetindo e repetindo até conquistar um espaço, seja fragmentando a memória de uma imagem do imenso
Celeida Tostes

A Repetição, *modus operandi* da minha produção artística, que confecciona pequenas *coisas,* já foi objeto de investigação do artista Richard Serra em alguns de seus trabalhos. Um deles está no filme produzido em 1969, chamado *Hand Catching Lead,* filmagem de uma ação repetitiva onde mostra uma só mão que abre e fecha em ritmo sequencial, na tentativa, às vezes sem sucesso, de agarrar tiras de chumbo.

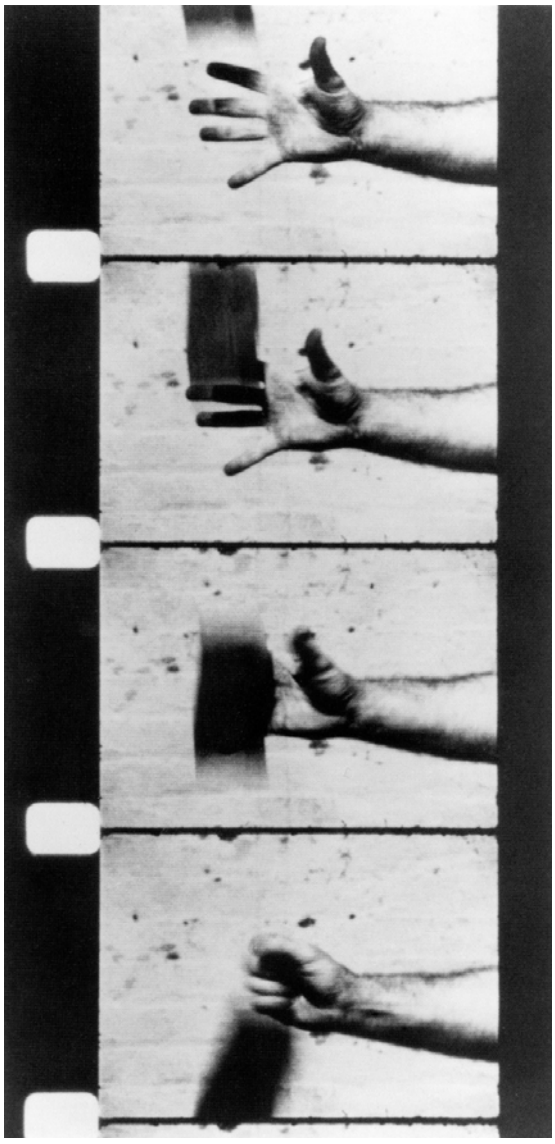

Figura 31
Hand Catching Lead, 1968
Richard Serra
Vídeo, PAL
Duração: 3 minutos
Coleção: Museu Ludwig, Colonia, Alemanha
Fonte: http://www.historyofourworld.wordpress.com/2010/03/17/the-matter-of-time-richard-serra/

Sobre isso, Rosalind Krauss (2007, p.291), ao exemplificar as diversas direções apontadas pela escultura contemporânea, nos fala deste trabalho, por sua atitude persistente e incansável do abrir e fechar da mão em constante repetição, considerada pela autora como uma forma de compor. Ela trata de outro artista, Donald Judd, pelo fato de ele tornar claro este modelo compositivo como escultura. “A ordem não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra”. Este sentido repetitivo de um depois outro, do mesmo, foi avaliado por Judd como uma estratégia composicional para permitir que as feições do mundo fossem descobertas (JUDD *apud* Krauss, *Ibidem*, p.292 e 297). A partir desta ordenação sequencial, penso a exequibilidade de minha obra artística e, deste modo, apresento alguns trabalhos executados com esta particularidade.

1.2.2.1 *Incomodo*

Além da Repetição, a temática do corpo ausente e a fragmentação aparecem mais uma vez neste trabalho, um vestido constituído de pequenas espirais de cerâmica, que formam uma serialidade de diferentes entre si. Seu título, sem acentuação, faz referência dual entre o verbo, ação de inquietar alguém, e o substantivo, que remonta à sensação de desconforto provocada quando imaginamos estar vestidos com ele.

A fragilidade das espirais, muito finas, e por isso, precárias, é acentuada pelos fios de linha que as unem para formar o tecido. Este trabalho criado inicialmente para ser usado num desfile de moda[9], conduziu-me, com o tempo, a enxergar a existência dos Princípios recorrentes em minha produção e a indagar sobre qual o motivo de executar uma obra de precária confecção e difícil de vestir. Seu desmanche era iminente. A qualquer passo da modelo, a qualquer momento durante o desfile eu esperava pelo completo esfacelamento da ‘roupa’. De um lado havia o

[9] Desfile Vista Arte, realizado na Escola de Belas Artes da UFBA, como fruto do curso de extensão Estilismo e Produção de Moda, ministrado pela estilista Ana Luiza Mattos e coordenado pela professora Elizabete Actis.

atrito das espirais de cerâmica com a linha de nylon e algodão que aos poucos, sofria alterações em sua estrutura e, de outro lado existia a possibilidade de quebra das próprias espirais através de seu choque mútuo e contínuo durante o caminhar. Sabia que o vestido não corresponderia às necessidades de uma 'roupa de verdade'.

Nestas reflexões deparei-me com algumas questões: qual seria o sentido deste experimento? E, não haveria nesta peça uma interdição de uso? Esta pergunta prossegue com a dúvida se seria essa a minha intenção primeira. Ainda não possuo respostas, mas percebo a necessidade de me aproximar da precariedade das coisas, visto que a técnica que escolhi traduz essa fragilidade. Então, penso no risco promovido pela instabilidade das coisas que se apresenta cotidianamente em minha vida, condicionada pelo equilíbrio precário da minha locomoção. Posteriormente, o apresentei como objeto na exposição Tecido do Corpo Social[10], realizada no Museu do Traje e Têxtil[11].

A sequência de imagens das Figuras 32 mostra o processo de modelagem das espirais, originadas de finas placas de cerâmica abertas com rolo. Suas larguras são variáveis, pois o trabalho de corte é manual e, portanto, único. As placas de cerâmicas eram abertas sobre um tecido e este, durante a realização do trabalho, ficou marcado com os vestígios da ação de cortar as tiras para as espirais, Houve então uma impressão da gestualidade e de desenhos em argila. Estes tecidos possuem um conteúdo expressivo e foram guardados no meu *Quintal* para uso futuro.

---

[10] Esta exposição coletiva fez parte do Prêmio SACATAR, oferecido pela Fundação SACATAR (Instituição sediada num casarão que pertenceu à família Martins Catharino, localizada na ilha de Itaparica, e dirige um programa internacional de intercâmbio e residência de artistas. http://www.sacatar.org.) e teve como recorte o universo feminino unido às vivências de quatro artistas na ilha. Era composta de trajes-escultura processuais que dialogavam com as peças do museu, criados pelos artistas VigaGordilho (Brasil), Gema Frontera (Espanha), Célia de Viliers (África do Sul) e Sophie Laconte (França). Fui convidada para integrar o projeto junto com outras artistas baianas que tinham algum vínculo com a EBA/UFBA: Tinna Pimentel, Ana Maria Fraga e Mili Genestretti.

[11] Integra, juntamente com o Museu Henriqueta Catharino, a Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB). A sua sede foi outrora residência de uma importante personalidade da sociedade baiana e leva o seu nome. Posteriormente transformou-se num respeitável centro educacional. Hoje, como museu, possui um acervo particular de móveis, indumentária e objetos que reflete a cultura brasileira e baiana, especialmente dos séculos XIX e XX.

Figura 32
Modelagem das espirais, 2003
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

A prática artesanal da cerâmica foi trazida por alguns artistas brasileiros para a produção contemporânea e é pontuada por Tadeu Chiarelli no texto que escreveu para a exposição *Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea*, realizada no MAM-SP. Citando os artistas, ele fala:

> [...] Jac Leirner, Mônica Nador, Leda Catunda, José Leonilson...vão ligando um módulo ao outro, vão tramando, amarrando, costurando [...]. Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram. Suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal nãoerudita existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontínuo. [...] Paes Leme, Derdyk, Maiolino, Nador, Leirner e os outros, quando constroem seus objetos, pinturas ou esculturas, obedecem a padrões e à inteligência interna de certas técnicas

> preexistentes como a tecelagem, a cestaria, a pintura ornamental e outros procedimentos imemoriais. Apenas em um país como o Brasil, onde a industrialização não rompeu com o modo de produção que em outras nações a antecedeu, seria pertinente encontrar artistas que, ao operar com materiais industrializados e/ou naturais (não importa), resgatam com tanta intensidade e com tamanha propriedade práticas artesanais antiquíssimas. (CHIARELLI, 1996)

Assim, unindo as espirais com fios de nylon e algodão, de forma bastante cuidadosa, o tecido cerâmico foi construído. Todo o seu preparo, desde a primeira espiral até a formação completa da obra, bem como seu transporte, foi seguido de tensões e cautelas, por causa da fragilidade e delicadeza das peças. Neste processo, percebi que estas características presentes em cada espiral eram atenuadas pela força da união das centenas de espirais que formavam o tecido e, consequentemente, as perdas eram menores. (Figuras 33 e 34)

Todas as quebras resultantes do transporte e montagens em locais diferentes foram coletadas e guardadas. Vejo nestes pedaços constituintes de meu *Quintal* uma expressividade instigante.

Figura 33
Incomodo, 2004
*C*erâmica
Dimensões: 2,00x0,40x0,30m
Exposição Tecido do Corpo Social, Museu do Traje e Textil
Fonte: Própria
Fotografia: Marisa Vianna

Figura 34
Detalhe da obra *Incomodo*, 2004
Cerâmica, linha de nylon e algodão
Dimensões: 2,00x0,40,0,30m
Fonte: Própria
Fotografia: Marisa Viana

Este vestido também se aproxima dos trabalhos sedutores da artista Nazareth Pacheco como o apresentado na figura abaixo. Um vestido feito de canutilhos, miçangas e contas de cristais, que traz o risco aliado à sedução. Forma um conjunto delicado, que à primeira vista desperta a curiosidade do olhar e induz a nos aproximarmos para perceber, entre o brilho dos materiais femininos, lâminas de barbear que pode ferir a quem o tocar. Este objeto e o vestido de cerâmica evocam sentimentos de repulsa/atração, pois as espirais seduzem o fruidor ao mesmo tempo em que o afastam por sua aspereza ao toque. Nossas particularidades já foram discutidas anteriormente na página 22 quando relacionei trabalhos dela a outros meus.

Figura 35
Sem titulo, 1997
Nazareth Pacheco
Cristal, lâmina de barbear e miçanga
Acervo Museu de Arte Moderno de São Paulo
Fonte: http://alerib.wordpress.com/tag/nazareth-pacheco/

1.2.2.2 *Em Suspensão*

Outra percepção acerca de meus objetos é a sua potencialidade em promover novas formas de concepção e apresentação, que os direcionam para caminhos diversos. O conjunto das peças pode ser organizado e disposto de inúmeras maneiras: enfileirados, amontoados, sequenciados, empilhados, etc., ou até mesmo

apresentadas isoladamente; desse modo, ao suspender no teto ou assentar em uma base fixa o conjunto de objetos ou as peças únicas, é possível potencializar sua expressividade e verificar se tal disposição corresponde à minha intenção artística. A organização dos objetos é facilitada em função da escala das peças, sempre pequenas e sua modificação é descrita por Salles (2006, p.37) ao discorrer sobre o inacabamento da obra: “devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento... Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra”.

Na desconstrução do *Incomodo*, ao desprender as maleáveis tiras de espirais, senti um desejo interno por usar tais tiras suspensas no teto. Assim, realizei a ligação entre diversos fios de espirais, prolongando-os em dimensões de 1,50m a 5,50m que formaram grandes linhas. Feito isso, uni essas extensas linhas por uma das pontas em um gancho posicionado no teto. Quando o vi instalado, numa primeira experiência, percebi nele a forma de um pêndulo e realizei uma analogia: tal qual o movimento pendular, meu trabalho apresentava uma posição de equilíbrio.

Em Suspensão (Figuras 36 a 38) é uma *escultura* que se configura a partir de várias linhas que formam um fio suspenso no teto, sem início nem fim, formado por espirais de cerâmica amarradas entre si, num exercício de emenda, de reconstrução, de montagem, tal qual descrito por Louise Bourgeois. A forma como apresentei o trabalho proporcionou-me imaginar cada espiral da instalação como uma partícula, uma partícula em suspensão. Associo a ideia de partícula ao que diz Calvino (1998, p.20) sobre a obra poética de Lucrécio: “que o conhecimento do mundo se transforma na dissolução da compacidade do mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve”.

Esta obra vista de certa distância, aparenta uma estrutura pênsil e dura que pende ao chão pelo peso de seu material. Contudo, ao nos aproximarmos esta aparência se dissolve e revela-se a leveza oriunda das finas, frágeis e vazadas espirais que subtraem o peso da matéria. Do mesmo modo, sentimo-la leve em função de sua maleabilidade. Este conjunto de opostos pulveriza a materialidade das coisas e permite-nos ver através das espirais quando ultrapassamos seus vazios.

Figura 36
Em suspensão, 2007
Cerâmica
Dimensões aproximadas: 3,5mx1m
Salão Regional de Artes Visuais de Feira de Santana (BA), Centro Cultural Amélio Amorim
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 37
Em suspensão (detalhe 01)
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 38
Em suspensão (detalhe 02)
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Para *formar* a instalação, foram necessárias ações de agrupar, sobrepor, extrair, incluir, deslocar, juntar, suspender, prender, unir, atar, que dão suporte à instauração da obra. Estas ações reportam a uma lista de verbos escritos por Richard Serra em suas anotações e que se referem às ações realizadas sobre a matéria, designadas “atitudes comportamentais”, com finalidade de conformar obras de arte (Krauss, 2007. p.330). Paralelamente, Louise Bourgeois (2000, p.76) também possui seus verbos de ação e nos diz que

> todos estes estados de perceber, e fazer são expressos em processos que nos são familiares e que tem a ver com o tratamento dos materiais, derramar, fluir, gotejar, escorrer, fixar, endurecer, coagular, derreter, expandir, contrair, e com os aspectos voluntários, como deslizar, se aproximar, se reunir, se deixar.

Então, que pensamentos e sensações produzem estas espirais, ao mesmo tempo ásperas, leves, frágeis, maleáveis, sonoras? Deixo para o fruidor responder.

1.2.2.3 *Varal*

Outra instalação, chamada *Varal,* que fez parte da exposição *espiAÇÃO*, realizada no Forte Nossa Senhora de Monte Serrat, contou com a participação de seis artistas, mesmo número de espiais existentes na edificação. Cada artista ocupou um espia e, a partir do espaço, definiu seu trabalho (ver Figuras 39 e 40, abaixo). A espia possui um formato circular e abobadado. Estas configurações, área com 2m de diâmetro e menos de 2,50m de altura, levaram-me a vê-la como um lugar para pendurar minhas placas cerâmicas. Este espaço, antes destinado à defesa militar do território, funcionava como campo de observação através de suas seteiras estreitas, atualmente abriga o Memorial Milton Santos e se destina a produções culturais e visitação turística.

Figura 39
Vista lateral do Forte de Nossa Senhora de Monte Serrat
Fonte: http://viverabahia.blogspot.com/2009/11/forte-de-nossa-senhora-do-mont-serrat.html

Figura 40
Vista da espia do Forte de Nossa Senhora de Monte Serrat
Fonte: http://viverabahia.blogspot.com/2009/11/forte-de-nossa-senhora-do-mont-serrat.html

O trabalho era formado por peças com altura máxima de 20 cm, abertas em placas tão finas quanto possível, sobre as quais inscrevi desenhos livres, realizei misturas de argilas diferentes, de texturas e inúmeros outros experimentos. Por causa da altura interna da espia, as placas foram expostas penduradas em um varal de cabo de aço, que permitiu ao observador manipular as peças e vê-las com bastante proximidade. Tornou possível ao espectador sair de uma atitude passiva, para satisfazer sua curiosidade em ver as inscrições, texturas e efeitos de cada placa (Figuras. 41 a 45). O processo de criação destas placas decorreu durante a feitura das espirais. No momento de abrir as placas já mostradas, aproveitei algumas para fazer estes experimentos e foram guardados para outra oportunidade.

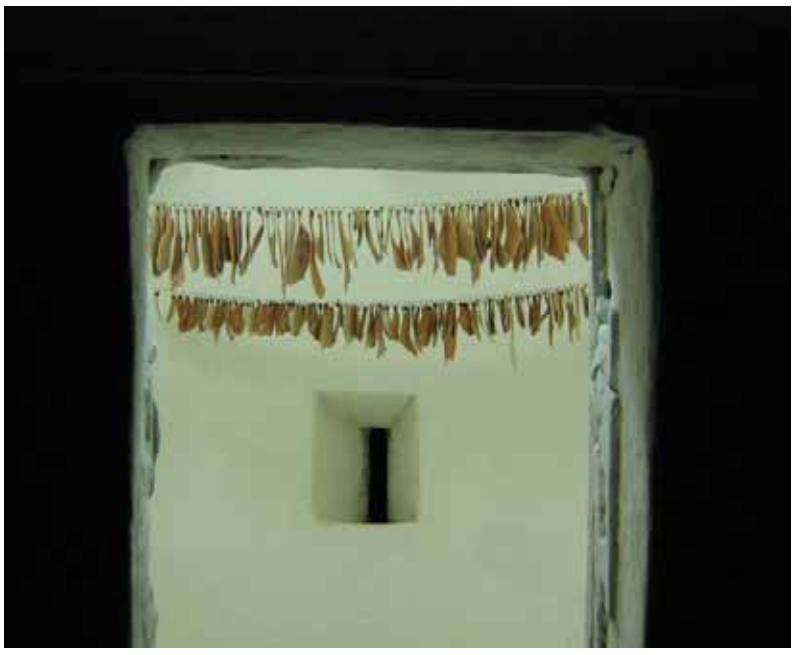

Figura 41
Varal , 2007
Vista externa, antes entrar na espia
Cerâmica, cabo de aço e presilhas
Dimensões aproximadas: 5m²
Exposição espiAÇÃO
Forte N. Sra. Monte Serrat
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 42
Varal , vista interna 01
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 43
Varal , vista inferior
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 44
Varal, detalhe das peças 01
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 45
Varal , detalhe das peças 02
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Mais uma vez, o peso da cerâmica é percebido e “cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, [...] preciso mudar de ponto de observação,

[...] preciso considerar o mundo sob uma nova ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle" (CALVINO, 1998. p.19).

A montagem deste trabalho foi acompanhada de tensões físicas e emocionais correspondentes aos limites que a própria instalação impôs: posição incômoda, riscos de quebras, de quedas, rompimentos e ao mesmo tempo foi necessária uma ação metódica de incluir peça por peça com suas particularidades de empenas, fissuras, fragilidades e peso. Nesse espaço, os cabos foram tensionados no seu limite e, ao sustentarem as placas, cederam ao seu peso, convergindo-se em direção ao chão da espia, para atingir sua posição de equilíbrio.

1.2.2.4 *Trerlera para Ieda Oliveira*

Percebi que as placas de cerâmica expostas no *Varal* tinham características que possibilitavam outras formas de configuração e, assim, explorei colocá-las no chão, enfileiradas. Desta experiência, tive vontade de executar uma grande instalação com estas peças, trocando o ar pela terra. Concomitante a este experimento, surgiu a oportunidade de participar de uma exposição no Centro Cultural Dannemann, em São Felix - BA. É um importante ponto de cultura desta cidade, onde se promovem encontros de manifestações populares e a Bienal do Recôncavo.

O tema da exposição foi *plantAÇÃO* o qual me permitiu utilizá-las como um pequeno campo de cultivo de cerâmica, formado por três leiras (Figuras 46 a 49). A instalação foi montada no chão, em grande escala, com as peças fincadas em fileiras na terra. Enquanto na espia o espaço reduzido espremia obra e espectador, aqui a dimensão do Centro Cultural Dannemann possibilitou expansão e fluidez entre o observador e o trabalho. Isso conduziu o espectador a uma postura diferente em relação ao *Varal*, onde as peças expostas estavam na altura dos olhos.

João Wesley (2002) situa bem a relação espectador/obra: "A interação entre o corpo e a obra abre espaço para novas relações que tensionam o universo das sensações [...], propiciando, deste modo, o surgimento de noções renovadas, que se

fundamentam na experiência". É esta fundamentação pela experiência que procuro explorar com as diferentes montagens de meu trabalho. Acredito que, ao modificar o modo de apresentação de uma obra, modifico também a própria significação daquilo que produzo artisticamente.

Do mesmo modo, a artista Fernanda Junqueira (1996, p.552), em sua pesquisa, discorre sobre a instalação e reforça que "a potência da obra confirma sua constituição relacional [...]. Relação espacial indissolúvel – obra e espaço – tornam-se um todo constituinte, que inclui o sujeito que ali possa estar", pois era preciso que o observador caminhasse por entre as leiras com seus seis metros de comprimento.

Figura 46
Trerlera para Ieda Oliveira (Vista geral), 2007
Dimensões de 6mx0,50mx0,40m
Exposição plantAÇÃO
Centro Cultural Dannemann
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Em instalações como essa, nas quais é necessário se deslocar, o tempo de apreensão se amplia e, neste caso, as inscrições de cada placa cerâmica, o ritmo sequencial da disposição das placas e a extensão da obra, multiplicavam seu tempo interior. O tempo "flui sem outro intento que o de deixar as ideias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera" quando o percurso é experimentado (CALVINO, 1999. p. 66).

No mesmo sentido, o artista Anthony Caro, falando a respeito da escultura, sustenta que:

> Existe nas obras de arte um momento de entendimento, um objetivo de apreensão para o qual concorrem todas as relações existentes no trabalho, no instante único de clareza em que se tem uma fusão entre os elementos e seu significado. É essa condição que coloca o objeto de arte à margem do mundo da duração, uma condição "de existir – e, na verdade, de segregar ou constituir – num contínuo e perpétuo presente". (CARO *apud* Krauss, 2007, p. 238)

Verifico neste trabalho a ampliação deste tempo porque entre cada leira existia um espaço de deslocamento, de caminhar, ou seja, de fruição. Ainda que houvesse estes vãos, noto que a obra se constituiu como um conjunto perceptivo único.

Figura 47
Vista superior de uma das leiras
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 48
Detalhe da instalação
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 49
Detalhe das peças enterradas
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

1.2.2.5 *Equilibrinhos*

Equilibrinhos é uma instalação de peças de pequeno formato em cerâmica, sustentadas por dois pontos de apoio, em equilíbrio. Foi apresentada na exposição coletiva *Matéria Presente*, realizada na Galeria Cañizares, fruto da disciplina Laboratório de Investigação Tridimensional, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA, ministrada pelos professores Juarez Paraíso e Alberto Olivieri. A obra foi concebida intencionalmente em uma sala que possuía um vão de acesso para que, desse modo, eu pudesse instalar uma prateleira revestida de espelho, nas duas paredes seccionadas por ele. As aproximadamente trinta pequenas esculturas foram apoiadas nesta prateleira (Figuras 50 a 53). Este trabalho me desperta para algumas questões: Qual o motivo da escolha deste espaço? Qual o significado da intencionalidade de seccionar a obra? Seria para facilitar o acesso e permitir às pessoas penetrarem nela? Ou para realizar uma alusão a diferença entre os apoios de cada peça, visto que 'as duas' prateleiras possuíam, também, tamanhos diferentes?

Figura 50
Equilibrinhos, 2007
Cerâmica
Exposição Matéria Presente
Galeria Cañizares
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Estas esculturas tiveram origem nas sensações que vivencio pela dificuldade de manter meu corpo constantemente em equilíbrio, um equilíbrio dinâmico, a partir de dois pontos de apoio desiguais, tal qual a interrupção da prateleira. Então peguei pedacinhos de argila quase secos que foram 'rasgados' e unidos dois a dois.

Durante a exposição, ouvi relatos de que as peças tinham aparência rupestre e que estavam relacionadas à arquitetura vernacular[12]. Entretanto, estas descrições e aproximações realizadas pelos espectadores não correspondem ao que penso, pois para mim, apresentam o equilíbrio de um corpo que tenta manter-se estável, apesar das condições adversas.

Figura 51
Detalhes dos *Equilibrinhos*
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

A ação principal deste trabalho foi 'rasgar' a argila mais endurecida sem modificar a sua forma original. As peças de pequenos formatos e diferentes entre si, muitas vezes se parecem e, ao colocá-las sobre o espelho, duplico intencional e simetricamente sua aparência, prolongando sua realidade física através da virtualização de seu reflexo. Neste sentido, confundi os limites da forma real e dei visibilidade a partes ocultas. O espelho também permitiu sombras projetadas na parede em que se encontravam.

[12] Denomina-se arquitetura vernacular a todo o tipo de arquitetura em que se empregam materiais e recursos do próprio ambiente em que a edificação é construída. Desse modo, ela apresenta carácter local ou regional. Fonte: http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/163/imprime63526.asp

Figura 52
Simetria dos *equilibrinhos*
Fonte: Própria

Estas esculturas tiveram origem no espanto causado a mim por uma escultura em gesso de Carlito Carvalhosa que está na capa de seu catálogo conforme vê-se na Figura 53. A partir de então, comecei a prestar mais atenção aos objetos que crio, buscando seu sentido, que muitas vezes foge à minha reflexão.

Figura 53
Sem título, 2000
Capa do catálogo de
Carlito Carvalhosa
Fonte: Catálogo editado pela
Cosac e Naify

Figura 54
Sem título, 2006
Carlito Carvalhosa
MAM Rio de Janeiro
Fonte:
http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000975.html

1.2.2.6 *Colonia*

Este trabalho, com a mesma dinâmica de repetição instintiva e acúmulo, foi um desdobramento dos *Equilibrinhos.* Durante a sua confecção, percebi a forma

expressiva de um dos seus apoios. Por isso, resolvi ampliá-lo. Para essa ampliação necessitei colocar sobre as placas abertas um pouco de jornal amassado para enrolá-las de modo que não se rasgassem nem murchassem. Assim, ao enrolar o jornal com as placas busquei formar um cone, imagem correspondente ao ponto de apoio dos *Equilibrinhos*. Ao repetir a ação, tocar a massa mole da argila, minhas mãos não queriam parar de amassá-la. Os objetos rejeitavam uma forma rígida e solicitavam sua amassadura.

Nesta reciprocidade de desejos – que ocorre durante a montagem dos trabalhos – havia objetos cujas formas variavam do cone à trouxa, necessitando, após a queima, acomodarem-se por encaixe e amontoamento, uns sobre os outros, na busca por se esconderem, se protegerem ou mesmo procriarem-se. Podem ser cones, casulos, conchas, trouxas, seres... Por serem objetos ocos e sustentarem-se por uma delicada 'casca', agrupam-se por questões de sobrevivência (quanto mais juntos menos se quebram). Daí apresentar este conjunto orgânico como um amontoado de 'seres' cerâmicos reunidos em colônia, palavra que significa "conjunto de organismos da mesma espécie e que vivem juntos" (HOLANDA, 1986). Este termo deu origem ao título da obra, *Colonia*, sem acento, porque se trata de um agrupamento em arte.

A primeira versão desta instalação foi montada na 9ª Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Danneman. Era um agrupamento de base circular que, ao receber seus 'seres' uns sobre os outros, aproximava-se da forma de um cone. As peças foram dispostas sobre um quadrado de terra no chão, seguindo a ideia da exposição *plantAÇÃO*. Aqui o objetivo não era plantar, mas similarmente a uma plantação, reunir suas espécies num grupo determinado. Seres cerâmicos queimados sobre um colchão feito de sua matéria originária. (Figuras 55 e 56).

Figura 55
Colonia, 2008
9ª Bienal do Recôncavo
Centro Cultural Dannemann
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 56
Colonia vista frontal
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Posteriormente, ao ser convidada para integrar a Exposição Keramike no Museu Udo Knoff (Figuras 55 e 56), montei esta instalação de forma diferente, porquanto ao revisitar o espaço expositivo do Centro Cultural Dannemann e depois ver os registros fotográficos do trabalho, percebi que a intensidade e força das peças se anulou por causa do espaço e das dimensões da instalação. Desse modo, procurei explorar a potencialidade de cada trouxa, cone, concha, etc. por meio de uma nova constituição, até refazê-la completamente, no sentido restaurador e reparador do qual nos falou Louise Bourgeois. Contudo, retirei os objetos do chão e da terra e mudei a configuração circular do amontoado. Coloquei-os em fileira sobre uma bancada branca retangular, expostos a uma altura que permitia maior proximidade entre os objetos e os espectadores. Nos dois casos o conjunto se acomoda à forma e à extensão de suas bases, desde que permaneçam unidos. Continuaram agrupados e protegidos e hoje fazem parte do acervo do Museu Udo Knoff.

Figura 55
Colonia, 2008 I Exposição Keramike, Museu Udo Knoff, Salvador – BA
Fonte: Própria I Fotografia: Airton Calazans

Figura 56
Detalhe de *Colonia*
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Observo, após estas reflexões sobre este circuito cerâmico, uma sequencialidade na mudança de montagem, aproveitamento de retalhos, sobras, pedaços e experimentações contínuas com a matéria, através da dinâmica da *formatividade*. As mesmas espirais que foram expostas unidas, formando um tecido, se apresentaram em seguida suspensas. As placas abertas, que serviram para cortar as tiras das espirais, levaram aos experimentos sobre suas superfícies e formaram o *Varal* e as *Trerlera para Ieda Oliveira*. Os *Equilibrinhos,* idealizados no momento em que confeccionava outros trabalhos, ao tentar amolecer pedaços de argila endurecidos, para reutilizá-los. Quando formados, os *Equilibrinhos* sugeriram a feitura da *Colonia*.

O conjunto das percepções descritas neste texto dissertativo até agora foi substancial para o desenvolvimento de novas ideias e, consequentemente, novas pesquisas, conforme narrarei a seguir.

2. PASSOS

2.1 Em direção à atividade da forma

Para existir, é necessário que esta [a obra de arte] se distancie,
que renuncie ao pensamento, que penetre na dimensão,
é preciso que a forma dimensione e qualifique o espaço.

Focillon

Nesta parte abordarei um projeto artístico pensado inicialmente como proposta para a exposição final desta pesquisa. Para tanto, apropriei-me de algumas tigelinhas, feitas a partir da mesma matriz, despretensiosamente. Elas integravam e, ainda integram meu *Quintal* – um dos desvios já descritos, comuns ao processo criativo, que não tem utilidade aparente –, e lá estão guardadas à espera por diálogos vindouros.

O estímulo dado à criação deste trabalho foi o uso de um objeto utilitário, fosse este comprado pronto, de cerâmica artesanal, ou modelado em barro a partir de uma fôrma, intencionando uma serialidade e a retirada de sua função usual. Inicialmente, considerava limitado o trabalho de modelar em fôrma, sem possibilidades de ruptura, de transgressão, de explorar mais a matéria, interesses que me movem. Então, fiz um conjunto de tigelinhas, cujo modelo foi uma tigela comum, as quais foram queimadas em forno. Inquietava-me fazê-lo por meio da técnica tradicional de construir um objeto sólido e resistente. Eu queria algo mais.

Experimentei, portanto, cobrir a fôrma com pequenos pedaços delgados de placas de argila, para formar uma pele cheia de emendas até a completa cobertura de sua superfície e, em outros casos, usei a barbotina[1] para construir as tigelinhas com o objetivo de obter uma superfície ainda mais fina. Minha intenção era atingir o limite de resistência do material, sem prever o resultado, movida pelo *presságio da descoberta*. A cerâmica tem este segredo, sua imprevisibilidade nos causa curiosidade e expectativa perante o resultado da fornada. No caso das tigelinhas, o resultado foi melhor do que o esperado, além de que, a sua resistência mostrou-se bastante elevada. A superfície delas ficou com aspecto de pele descascada, aparentemente frágil e precária. Em meus exercícios de montagem das peças, pus as tigelas umas em cima das outras, formando uma coluna instável, conforme se vê na figura abaixo.

[1] Nome dado à pasta de argila com consistência mole.

Figuras 57 e 58
Experimentos com tigelas de cerâmica, 2008
Dimensões:15x15x10cm
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Observando-as na quietude do atelier e focada nos Princípios norteadores do ato criativo, percebi que meu corpo contém em suas articulações estas mesmas formas côncavas, dentre as quais chamou minha atenção o joelho. Visto sua importância na manutenção do equilíbrio corporal e no deslocamento, consequentemente, com a incidência da poliomielite foi estabelecido um novo nó no circuito de meu corpo. A articulação femoro-tíbiopatelar possui duas características: possibilitar amplitude de movimento e sustentar grande parte do peso corporal.

A atrofia dos músculos da perna prejudica a estabilidade da articulação, comprometendo as habilidades locomotoras. Daí a escolha por esta curva do meu corpo e da modelagem dos joelhos das duas pernas, em quatro posições: estendido - 0º; semiestendido - 45°; ângulo reto - 90° e fletido - 155°.

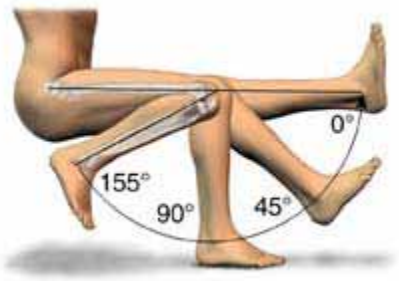

Figura 59
Angulações de flexão do joelho
Fonte: http://cfnorte.com/2010/10/23/mitos-do-treino-de-perna-expostos/

Com estes moldes, fiz as formas em gesso para posterior reprodução, como está ilustrado nas figuras 83 a 85. Utilizei para isso a argila em terracota, que possui coloração alaranjada, em função de uma maior concentração de ferro em sua composição. Após a feitura das formas de gesso, iniciei o processo de fabricação das peças, que foram modeladas da mesma maneira que as tijelinhas, com placas

delgadas abertas no seu limite, nas quais a resistência seria dada pela temperatura alta do forno. As peças ficaram com aparência de conchas ou casca de ovo aberta, sem tampa que fechasse sua forma.

Figura 60
Tirando moldes do joelho, 2009
Fonte: Própria I Fotografia: Airton Calazans

Figura 61
Execução dos moldes, 2009
Fonte: Própria

Figura 62
Formas em argila – antes da queima, 2009
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 63
Articulação direita e esquerda, 2009
Fonte: Própria

Figura 64
Forma sem fundo (aberto), 2009
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Após esta primeira tiragem de objetos, resolvi experimentar a porcelana, material de moleza igual à cerâmica, mas de coloração branca. Sua massa, que é menos plástica em relação à argila, me levou a confeccionar um número menor de peças, o suficiente para conhecer suas características. Constatei então, que a porcelana reúne em si duas propriedades, se não idênticas, muito próximas às da argila e do gesso, materiais já conhecidos e usados em trabalhos anteriores. Respectivamente, as propriedades são: a plasticidade e a cor.

Executei um exemplar para cada angulação dos joelhos, desta vez com a forma fechada e côncava, diferentemente da maneira anterior, destinadas inicialmente a serem penduradas na parede (ver figura 66). Decidi deixá-las sem brilho, porquanto elas mostram mais claramente seu inacabamento deixado pela mão que trabalha e por outros acidentes da técnica.

Figura 65
Par de joelhos feitos em porcelana, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Airton Calazans

Figura 66
Teste em argila (forma fechada), antes da queima, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Nestas repetições do Corpocircuito, usei meu próprio corpo como molde, no intuito de reconhecer minhas reações no enfrentamento com o mundo, tendo em vista a vulnerabilidade constante com que experimento viver no espaço social a mim fornecido. Considerando estes aspectos, aproximo este trabalho da obra da artista cubana Ana Mendieta, pois sua proposta está calcada em imprimir sua presença no mundo, suas experiências, deixar sua marca, o indício de sua existência e, principalmente, instaurar um espaço, se possível, harmonioso, para si própria.

Em alguns trabalhos a artista imprime seu corpo na terra, usa das matérias fornecidas pela própria natureza em seus locais originários, para realizar suas performances, atestando sua presença através da ausência. Aqui, pelo uso da matéria terra, encontro mais uma ressonância em comum ao meu trabalho. Apesar destes elementos aproximativos (uso da terra e enfrentamento do corpo com o mundo) meu trabalho se afasta do dela no instante em que modelo meu corpo uma única vez para dele extrair uma matriz; já ela utiliza sua estrutura corpórea integralmente como matriz contínua e em transformação.

Em uma declaração realizada em Cuba, em 1981, e compilada no artigo de Lucilla Saccá (2006), Ana Mendieta diz que seu interesse é sua terra natal, de onde foi retirada:

> desde 1970 minha manifestação artística consiste num diálogo com o natural. É o meio que achei de tornar concretas as minhas raízes emocionais com a minha terra e também de conceitualizar minha cultura. Quando meus pais me enviaram para fora de Cuba em 1961, eu me senti arrancada do seio da minha pátria. Minha arte celebra a interconexão do mundo humano e material no plano da corporeidade, o renascer de anseios antiquíssimos como a promessa de um futuro melhor.

Figura 67
Silueta Series, 1973-78
Ana Mendieta
Cibachrome
Dimensões: 49,21x67,47cm
Coelção de Fotografia do Museum of Contemporary Art, Los Angeles
Fonte: http://www.moca.org

Figura 68
Silueta Series (Iowa), 1977
Ana Mendieta
Cibachrome
Dimensões: 50,8x33,7cm
Coleção de Fotografia do Boston Museum of Fine Arts
Fonte: http://www.mfa.org

Figura 69
Silueta Siries (Iowa), 1978
Ana Mendieta
Cicachrome
Dimensões: 33,7x50,8cm
Coleção de Fotografia do Boston Museum of Fine Arts
Fonte: http://www.mfa.org

Em seguida, em conjunto ao fabrico destas pequenas peças, às quais denominei *Concavexos*, iniciei o projeto da primeira proposta de exposição como resposta a esta pesquisa. Para isso, escolhi a Galeria Cañizares que, por sua

configuração espacial, poderia proporcionar a realização das quatro instalações por mim idealizadas.

2.2 A invenção final: processo em forma e ação

A Galeria Cañizares dispõe de quatro salas, por mim enumeradas conforme figura abaixo, e seu principal acesso é feito pela sala 1. A sala 3 funciona como passagem entre todas as outras salas. A numeração das salas ocorreu de modo a priorizar o circuito das obras, iniciado pela entrada principal e ordenado em sentido anti-horário. Seu prédio, construído no século XIX, possui forro de madeira pintada de branco e assoalho formado de tábuas de madeira clara e escura, alternadamente. Este assoalho, com seu desenho marcante, constituiu-se desde o início como obstáculo para pensar a execução das instalações, em função de suas características.

Figura 70
Planta baixa do pavimento térreo da Galeria Cañizares
Fonte: Galeria Cañizares

Sendo assim, pensei em ocupá-la com quatro instalações, onde os objetos seriam dispostos em diversas sequências de acumulação: sobrepostas, alinhadas, amontoadas, apresentados no pré-projeto abaixo. Entretanto, sabia de antemão que, apesar de idealizar a disposição dos trabalhos na ordem vista na figura 71 abaixo, a definição de onde e como cada obra seria instaurada ocorreria somente no momento da montagem da exposição.

Figura 71
Pré-projeto da exposição final
Fonte: Própria

Na sala 1, os *Concavexos* seriam dispostos de modo a formar um tapete cerâmico no centro da sala, construindo em suas laterais corredores de passagem para o fluxo de pessoas, no sentido de proporcionar o arrodeamento do trabalho, ou seja, um circuito. Na sala 2 pensei em usar as peças de porcelana, para as quais não possuía, ainda, nenhuma organização definida. As formas, isto é, as matrizes de feitura das peças, seriam alocadas na sala 3 com a intenção de explicitar a *formatividade* desta produção. Na sala de número 4, estariam os *Concavexos* empilhados, formando colunas instáveis.

Após a execução deste pré-projeto comecei a me perguntar sobre o sentido deste circuito, realizado primeiramente em sentido anti-horário, porquanto a Galeria apresenta outra entrada pela sala 4. Notei que criei um circuito específico, desejando que os espectadores entrassem no espaço expositivo por um único acesso, mas percebi que isso era impraticável. Assim, deparei-me com um problema cuja solução viria a pensar posteriormente, pois minhas preocupações neste instante estavam focadas no modo como apresentar estas obras.

Então, baseada na dificuldade apresentada pelo assoalho do prédio, testei todas as peças sobre o piso da galeria. Era necessário perceber no local como a obra reagiria ao assoalho e como este responderia àquela, visto suas duas cores e sua geometrização. Apesar das dificuldades, compreendi ao ler Bachelard (1991), que a madeira e a argila possuem uma proximidade matérica, vindas da intimidade de suas substâncias, por serem originárias da terra. Neste sentido, vejo que suas imagens se identificam com a figura dos *devaneios da vontade* e dos *devaneios do repouso* bachelardiano, pois com a madeira tem-se uma ação precisa, uma necessidade de força para agir sobre e com ela devido à sua dureza. Já na argila possuímos um trabalho de amassadura em função de sua moleza. Para Bachelard (*ibidem*, p.16) “a dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de vidas dinâmicas bem diferentes”. A expressividade da cerâmica, as formas dos objetos e sua quantidade não foram comprometidas na sua interação com o assoalho.

Seguindo com os testes, queria confirmar a quantidade de peças necessárias para formar a instalação. Contudo, ao dispô-las no chão tive o desejo de caminhar por entre elas, provocando um movimento de deslocamento diferente. Senti medo que as peças se quebrassem. Achava que sua resistência seria ínfima e que não

aguentariam se chocar, mesmo que levemente, umas com as outras. Para minha surpresa, as peças permaneceram intactas e, deste momento em diante, resolvi trocar a ideia de expor um tapete cerâmico, para ocupar a sala 1 inteira com os *Concavexos* espalhados por todo o chão. Ao mudar a instalação, mudou-se também a quantidade de objetos requeridos e, neste momento, para esta *formatividade* específica, me era imprescindível produzir os *Concavexos* em abundância, num sem fim do fazer. Este fazer tornou-se compulsivo e, consequentemente, multiplicador.

Figura 72
Teste com os *concavexos* no chão, 2010
Fonte: Própria

Figura 73
Concavexos sobre o chão, 2010
Fonte: Própria

Figura 74
Deslocando-se entre *os concavexos*, 2010
Fonte: Própria

Desta compulsão descobri novas maneiras de produzir o trabalho usando as mesmas formas; contudo, não mais correspondiam aos *Concavexos,* já se mutaram para outras formas, umas mais emendadas, outras vazadas, retalhadas. Foi sempre através do fazer que experimentei novos horizontes artísticos. O preenchimento das formas se distanciou do seu referente construtivo, o joelho, e então ocorreu um desprendimento da matriz do objeto moldado. De sua conexão com meu corpo mergulhei na imaginação.

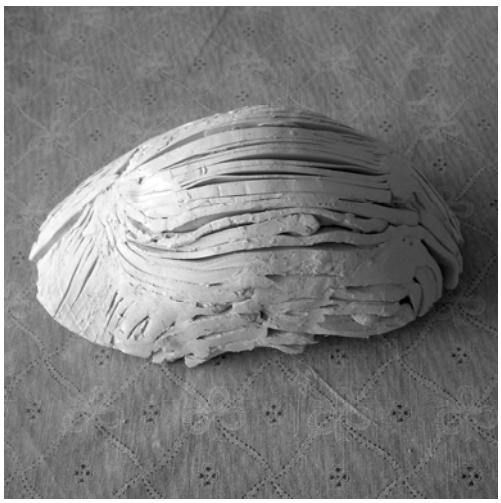

Figura 75
Outro trabalho, desdobramento dos joelhos, 2010
Fonte: Própria

2.3 Entre o tijolo e a tigela ou da tigela ao tijolo

Enquanto pensava na montagem da exposição, decidi retomar a experiência de apropriação de objetos produzidos industrialmente, conforme havia utilizado no trabalho *Engessando o cotidiano* (Figuras 06 e 07, p.25), configurando um novo desafio. Desta vez me propus a usar um artefato destinado à construção civil, o tijolo cerâmico, por tratar-se de um produto confeccionado com barro com farta existência no mercado. Esta facilidade de aquisição era cara a mim, pois a feitura dos *Concavexos* ou quaisquer outras peças tiradas das formas dos joelhos tomavam muito tempo, pela sua artesanalidade. Ou seja, a decisão de escolher os tijolos pode ser imediata pela sua fácil aquisição e por isso difere do trabalho dos joelhos, que necessitam de um tempo maior para sua *formação*, precisam ser confeccionados antecipadamente, por serem únicos e manufaturados.

Tijolos foram utilizados por artistas entre as décadas de 1960 e 1980, como por exemplo, pelo minimalista Carl Andre, que os colocou diretamente sobre o chão, pois para ele “a escultura deve definir ao invés de simplesmente ocupar espaço” (RIES, 1991). Na análise de Rosalind Krauss (2007, p.300) estes objetos não manufaturados possuem uma “obscuridade natural” que dissocia a forma da matéria. Além disso, a autora diz que o tijolo, por ser um elemento repetitivo de formas e tamanhos iguais, impede o caráter hierárquico entre eles, pois são todos do mesmo, sem comparações, compatíveis com a dinâmica da ordenação casual juddiana do “um depois do outro” que citei na página 40, própria dos minimalistas.

Para mim, o tijolo cerâmico, diferentemente da consideração de Krauss, contem os componentes já citados anteriormente, no desenvolvimento deste texto dissertativo, relacionados à matéria, que é composta de forças biológicas internas, chamadas por Bachelard (1991, p.06) de ‘atrativos ocultos’, na quais também acreditam Focillon e Pareyson. Isto porque não dissocio a forma da matéria, elas são uma única coisa.

Figura 76
Equivalent VIII, 1966
Carl Andre
Firebricks
Dimensões: 0,127x0,686x2,292m
Coleção da Tate Gallery, London
Fonte: http://www.tate.org.uk

Por que a escolha do tijolo, me pergunto. A razão pode estar em sua forma, tamanho, textura, função, mas especialmente por se tratar de um objeto cerâmico. Destarte, a escolha do tijolo foi intuitiva e, depois, percebi que provinha de um ambiente familiar, a arquitetura, minha primeira formação acadêmica. O tijolo, em sua ambivalência de *devaneio terrestre,* pode tanto participar da construção de barreiras quanto de sua anulação, como por exemplo, a figura das escadas que me impedem de chegar ao outro lado e, a passarela que, quando plana, possibilita minha passagem, conectando-me às outras entradas e/ou saídas.

Figura 77
Tijolos sendo levados para a Galeria, 2010
Fonte Propria

Figura 78
Tijolos montagem sobre o piso da Galeria, 2010
Fonte Propria

Vejo que a eleição do tijolo como objeto para a construção do trabalho está ligada ao processo artístico e este, por ser processo, não apresenta, se define a cada passo. Para Sturm (2001, p.74), o processo criativo "busca o germe da dúvida, da desestabilização, da inquietude, da imprevisibilidade, do mistério [...] onde está sempre presente o existencial." Assim sendo, esta instabilidade da pesquisa corresponde aos Princípios presentes no próprio trabalho em si.

O tijolo, como a cerâmica, possui propriedades antitéticas: é forte e frágil. A cerâmica despertou em mim a atração perceptiva que me fez enxergar os tijolos empilhados nas calçadas em frente às construções. Reparava na sua precariedade, sua variação cromática, sua forma de paralelepípedo com interior vazado, que lhes confere certa fragilidade e leveza, ao tempo em que cumpre sua função construtiva de servir de caminho e abrigo para os tubos, fiações e circuitos. A fragilidade, oriunda de seus vazios, é percebida quando caminhamos sobre os tijolos puros, sem massa, sem concreto, pois se quebram e demonstram ser necessário ter mais cuidado, ser mais cauteloso no caminhar.

Em conjunção a estas questões, havia planejado um trabalho para a disciplina de Teoria e Técnica de Processo Artísticos do Programa de Pós-Graduação, cuja motivação era o elemento pedra. Optei pela pedra portuguesa, também conhecida como *petit-pavé*, revestimento comumente usado nas calçadas das ruas. Sua má aplicação e falta de manutenção, falando de Salvador, desestabiliza meu caminhar quando preciso percorrer tais espaços. Portanto, imaginei uma instalação na qual o chão seria forrado com estas pequenas pedras, colocadas sobre algum tipo de mecanismo que desestabilizasse a quem caminhasse por elas. Primeiramente, me veio a ideia de colocar pedras sobre molas.

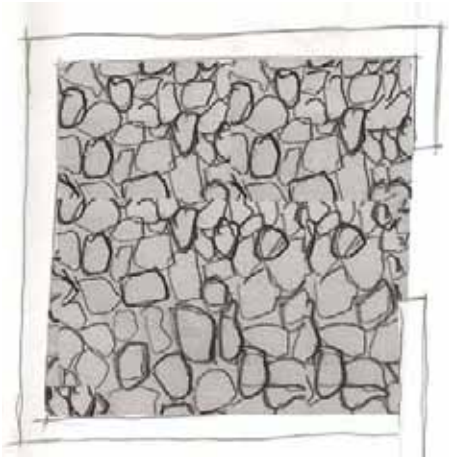

Figura 79
Croqui da instalação com o piso forrado de pedras, 2009
Fonte: Própria

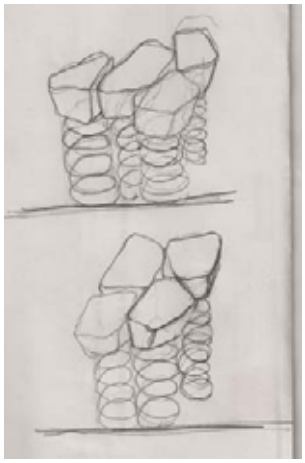

Figura 80
Esquema do mecanismo de funcionamento das pedras, 2009
Fonte: Própria

Entretanto, usar molas não pareceu viável, primeiro por causa das dimensões das pedras e segundo porque sua montagem, como peças individuais, não atenderia à intenção de produzir um piso contínuo, capaz de realizar um movimento de retorno ao local de origem, depois de pisadas. Por estas inviabilidades desisti desta ideia.

Este foi o primeiro ensaio para o qual foram pensadas questões sobre a instabilidade num corpo em deslocamento. Destas pedras, retirei a ideia em fazer tal trabalho com o bloco cerâmico, de superfície maior, substituindo aquelas por este. Pensei num modo de desestabilizar os tijolos quando estivessem dispostos no chão. Neste momento, idealizei colocá-los sobre pedrinhas, mas ao mesmo tempo notei sua inexequibilidade porque tais pedrinhas danificariam o assoalho da Galeria. Ao decidir então forrar o piso com espuma, descobri que a própria espuma seria o recurso mais adequado para atingir meus objetivos, pois protegeria o piso de riscos e outros danos e também causaria a instabilidade necessária no caminhar dos visitantes.

Temas sobre a instabilidade e o equilíbrio foram trazidos por Richard Serra em seus trabalhos, ao expressar-se como minimalista, obedecendo à dinâmica do “uma coisa atrás da outra”. Ele provoca o equilíbrio no trabalho *Steaks Steels Slabs* (abaixo) onde as peças são colocadas umas em cima das outras, empilhadas até o limite máximo de causar o desabamento do trabalho, justamente por obedecer a uma lógica do material, seguindo o que o material lhe dava como característica física, seus limites e possibilidades. Este trabalho oferece um perigo iminente provocado pela precariedade do seu equilíbrio.

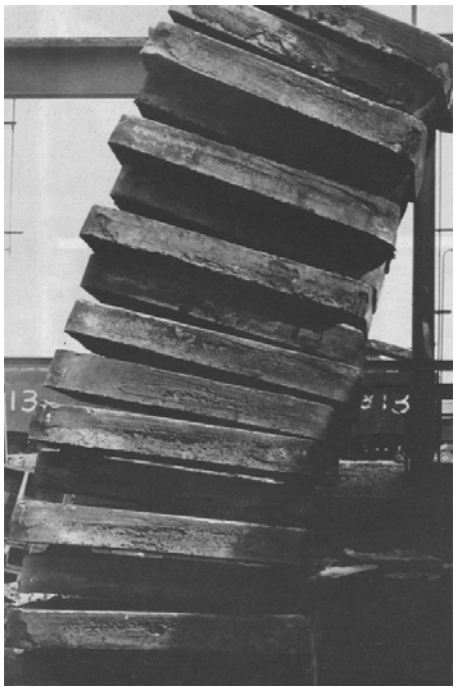

Figura 81
Stacked Steels Slabs (Skullcracker Series), 1969
Richard Serra
Aço laminado a quente
Dimensões: 20x8x10’
Instalado no Kaiser Steel, Fontana, Califórnia
Fonte http://bombsite.com/issues/42/articles/1605

Outro exemplo é essa escultura em que o espectador é instigado a circular por entre suas placas dispostas na sala expositiva, que é o próprio campo escultórico. São placas de aço curvadas ao mínimo, de modo que seu apoio ocorra exclusivamente em si mesmo, sem auxílio externo, desestabilizando seu equilíbrio. Seu significado pode ser perscrutado pelo espectador numa itinerância por entre as placas. Essas obras são carregadas de tensão, onde a aparente instabilidade dos elementos produz uma atmosfera conflituosa entre o medo do colapso da peça e a compreensão das leis da física. (CROSS e BASHKOFF, 2007).

Figura 82
Between the Torus and Sphere, 2003-05
Richard Serra
Oito placas de aço enferrujado
Dimensões: 4,27x15,24x16,44m
Museu Guggenheim, Bilbao
Fonte: http://www.guggenheim-bilbao.es /sec ciones/la_ coleccion/nombre_obra_versionim primible.php?idioma=en&id_obra=117

Nesta aventura perseguida pelo *método* restava testar as espessuras disponíveis da espuma sob o tijolo, para visualizar seus efeitos sobre o corpo caminhando. Desejava, desde o início, uma instabilidade sutil, conseguida com o uso de uma espuma mais fina. Esta solução só foi possível mediante a participação de outra pessoa. Ela foi solicitada a andar sobre um pequeno trecho de tijolos enfileirados para que eu pudesse, como autora, medir o grau de desequilíbrio e instabilidade almejados. A necessidade do outro se deu em função de meu caminhar já ser desequilibrado e, se fosse andar sobre os tijolos durante a experiência sofreria um desequilíbrio duplicado.

Ao apurar a exequibilidade do trabalho, decidi por sua inserção no circuito final da exposição. Esta instalação ocuparia a primeira sala da Galeria. Calculei que seriam necessários seiscentos tijolos para forrar completamente o piso. Tinha ciência que a metragem (30m²) da sala 1 era proporcional às dimensões dos blocos

cerâmicos e, por isso, eles não precisariam ser cortados, seriam alocados por inteiro.

Figura 83
Experimento com os tijolos sobre a espuma, 2010
Fonte: Própria

O tijolo tornou-se objeto de uma experiência sensível e perceptiva, entre o corpo, o caminhar e o seu entorno, subordinado ao movimento. Esta obra só se completaria após a ação do fruidor. Ao exigir a participação do outro, proponho que a contemplação se converta em ação direta e, devemos considerar que

> a mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se à sua significação... A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação... A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes. E essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela o seu tempo. (GULLAR, 1959)

Esta etapa resolvida, principiei os estudos para a terceira instalação, cuja ideia deveria ligar-se às interdições de uso e acesso que vivenciamos. Para tal feito, aspirava chegar a um objeto do uso cotidiano com o qual pudesse trabalhar de modo a torná-lo inacessível. Dentre uma vasta gama de possibilidades, selecionei uma cadeira fabricada em madeira, com formas simples, pois não propunha realizar um enaltecimento do objeto, mas sim impedir seu uso prático. Com isso, foi necessário pensar também qual seria a disposição deste objeto, ou seja, como ele seria apresentado. Na busca por permanecer nos elementos terrestres e suas qualidades, optei por usar tijolos para criar quatro pequenas colunas com 1,10m de altura, o que proporciona um limite mínimo de inacessibilidade, além de permitir o alcance das mãos e a proximidade da cadeira com o corpo do espectador. Além disso, a coluna sendo de tijolo, não teria características de um pedestal e, portanto, não conferiria ao trabalho uma louvação à cadeira, apenas a tornaria algo interditado.

Figura 84
Testando a cadeira sobre os tijolos, 2010
Fonte: Própria

Após estes resultados, resolvi pensar na quarta e ultima instalação no momento da montagem final da exposição. Isto porque, além de terem ocorrido várias ideias, esta atitude viria a confirmar o pensamento pareysoniano do *fazer formando* e atuaria como uma força importante para a resolução de toda a estrutura final de apresentação dos trabalhos. A presença de meu corpo e das obras no espaço expositivo iria definir o caminho imaginado para o Corpocircuito.

2.4 Uma exposição do movimento e do repouso

A exposição Corpocircuito foi montada na Galeria Cañizares, ocupando todas as salas, intencionando formar um circuito para o corpo. Instalei, aproximadamente, 800 peças de cerâmica, os *Concavexos*, por todo o chão da sala 3, que dá passagem às outras. Isto para obrigar o espectador a andar em meio às peças e chegar aos outros espaços. Era sabido que fornecer tais peças, tão delicadas, a uma sala de conexão, as faria quebrar com a ação dos fruidores. Para eles, seria um exercício de permanecer em equilíbrio durante o deslocamento cuidadoso, arrastando os *Concavexos* com os pés firmes ao chão, diferentemente da instalação dos tijolos. Os passos formariam caminhos a serem trilhados acompanhados do som da cerâmica ao ser arrastada.

Figura 85
Teste com os *Concavexos* amontoados, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Lica Moniz

Figura 86
Teste com os *Concavexos* dispostos no chão, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Lica Moniz

Logo após, distribuí os tijolos sobre espuma na sala 1. À medida que o trabalho ocupava o espaço todo da sala, crescia com ele o impacto que causaria. A construção de uma parede deitada inverteu a usual aplicação dos tijolos e conferiu a este objeto, ao ser repetido e acumulado, outra dimensão. Sentia que a instalação expandia-se para além de suas medidas reais, era como se ela pulsasse do chão ao teto avolumando sua permanência e força. Apesar de disposta como um grande tapete, a sensação era completamente diferente da proporcionada pelos *Concavexos.* Enquanto estes direcionavam o fruidor a ação de patinar ou esquiar, sem tirar os pés do chão, os tijolos solicitavam que o espectador saísse do chão, subisse neles e deles fizesse sua nova plataforma de caminhar, na qual cada passo era somado à instabilidade, à insegurança, à iminente queda do corpo e quebra dos objetos.

Figura 87
Montagem dos tijolos na Galeria, 2010
Fonte: Própria

Ao agir sobre os tijolos, estes, aliados à espuma, devolviam a mesma força contra o corpo do fruidor. A instalação *Sem título*, tem um sentido diferente quando conhecida exclusivamente por meio do registro fotográfico, precisa ser experienciada pelo outro para ser completa. Ela é tijolo, é piso, é cerâmica, é serialidade, é ritmo, mas principalmente, é sensação.

Ao observá-la, imponente, instalada na sala 1, anterior à dos *Concavexos*, percebi que ambos os trabalhos, situados em salas próximas, se enfrentavam e suas potencialidades eram anuladas. A força de um era sucumbida à ação do outro e vice-versa. Por isso, tentei remanejar os *Concavexos* da sala 3 à sala 2, mas isso foi em vão. Continuavam os dois trabalhos a se afrontar. Além disso, as duas instalações foram pensadas para o espaço do chão, uma com acúmulo ordenado e outra aleatório, e destinadas ao deslocamento do corpo, ainda que de forma diferente. Por seu número de peças, cores, mesma matéria cerâmica e potência; julguei inadequado apresentá-las numa mesma exposição, principalmente por se tratar de um espaço galerístico pequeno frente à dimensão de tais trabalhos.

Neste exercício de *tentativas* inerentes ao *formar* pareysoniano, onde se cria e executa simultaneamente e, portanto, está-se aberto às transformações mais surpreendentes, mantive a instalação dos blocos cerâmicos e a aumentei, invadindo a sala 3, anteriormente destinada aos *Concavexos*. A experiência que esta instalação proporcionava requeria maior extensão da área a ser percorrida, porque seria uma vivência do corpo ao se deslocar. Ao estender o trabalho, ampliei também a atenção do fruidor, pois seu percurso seria maior e sua passagem sobre os tijolos, inevitável. Esta decisão foi tomada, mesmo ao considerar todo o trabalho e tempo dedicado à produção das peças manufaturadas, pois isso é *formatividade*. A sensação que a experiência sobre os tijolos gerava, integrava-se mais à intenção deflagrada por esta pesquisa.

Figura 88
Sem título, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 89
Sem título, vista sala 03, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 90
Fruidores caminhando sobre o circuito, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

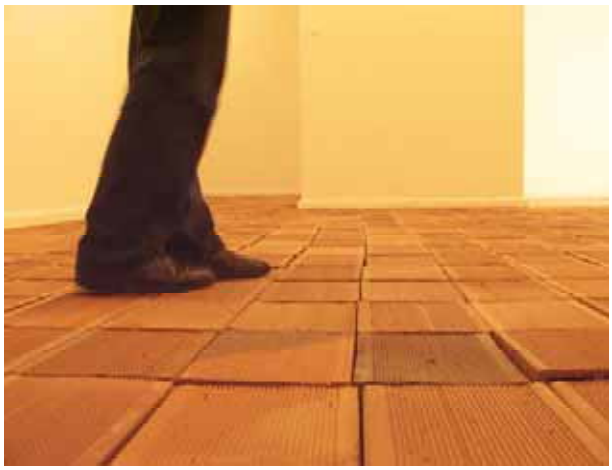

Figura 91
Detalhe com espectador sobre os tijolos, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Na sala quatro continuou a cadeira sobre as colunas de tijolos, mas agora se trocou os tijolos comuns por refratários, cujas características e aplicações são completamente diferenciadas dos outros. Eles são menores, amarelados, muito mais pesados e sólidos. Foi instalada no centro da sala, onde se convergem as linhas desenhadas pelo piso de madeira, com sua frente voltada para as salas dois e três. O acesso à galeria pode ser feito também por esta sala, onde consta uma porta de vidro, que optei por deixá-la aberta, deixando para o fruidor a decisão de acessar o circuito participando da ação de caminhar instavelmente, ou apenas ser um espectador de obras contemplativas, que seriam as das salas dois e quatro. Havia um risco intencionado dos tijolos e a cadeira caírem porque estavam soltos, presos pelo próprio peso.

Figura 92
Sem Título, vista 01, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 93
Sem título, vista frontal, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Ao solucionar as duas obras para as salas 1, 3 e 4, refleti sobre qual trabalho iria executar para a sala 2. Dentre algumas possibilidades, preferi montar sobre a parede da sala, oito formas em porcelana feitas a partir dos moldes dos joelhos. As oito formas correspondem às angulações com as quais moldei o meu corpo, sendo quatro para o joelho direito e quatro para o joelho esquerdo. Estas protuberâncias, porquanto eram brancas como a parede, eram ocas, tinham seu fundo fechado e foram pregadas à parede formando uma linha horizontal. A parede em que fora colocada ficava de frente para a “cadeira” e, assim, cada trabalho observa o outro, em seu silêncio.

Figura 94
Sem título, vista frontal, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 95
Detalhe 01, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 96
Detalhe 02, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

Figura 97
Vista geral da exposição, 2010
Fonte: Própria
Fotografia: Fábio Gatti

3. PASSOS FINAIS

As palavras de um artista devem ser entendidas sempre com cuidado... O artista que discute o suposto "significado" de seu trabalho está, normalmente, descrevendo a faceta literária de seu tema. O âmago de seu impulso original deve ser encontrado, caso exista, em seu próprio trabalho.

Louise Bourgeois

Concluo este texto dissertativo, mas deixo em aberto as possibilidades criativas vindouras para execução de outros trabalhos, pois ao olhar a pesquisa como um todo (processo de criação e texto dissertativo), surgem novas perspectivas de trabalho. Tentei confirmar, se é que isto é possível, algumas ideias antes especuladas a respeito do ato criador. A exposição Corpocircuito como *forma formada* em instalações foi apresentada depois de passar por um processo de criação artística inserido na *formatividade pura,* como no dizer de Pareyson. Para isso, vivenciei antes a *forma formante*, onde eu como artista avaliei e operei, guiada por intuições que levaram a questionamentos e presságios de êxito, tais processos criativos.

Esta exposição, resultado de uma produção e reflexão sobre a experiência sensível, mostrou um caminho físico e sensorial a ser percorrido nos espaços de compartilhamento entre mim e as outras pessoas, as pessoas e as obras e, por fim, as obras e eu. Isto se deu após um processo poético o qual envolveu tentativas e invenções, culminando em muitos projetos que ainda serão criativamente explorados por mim para além deste mestrado.

A exposição final contemplou duas possibilidades de fruição: a participação ativa e a participação contemplativa. Na primeira, o espectador torna-se atuante e é convidado a ativar a obra pela sua participação, ao percorrer um caminho de tijolos que, segundo alguns relatos, apresentou características tão ambivalentes como as encontradas na cerâmica, pois era difícil e inseguro para alguns participantes e fácil e prazeroso para outros. Na segunda, a participação é passiva, mas como nos disse Ferreira Gullar, à contemplação está intrínseca uma ação e, por meio desta, que ocorre no espírito, o espectador embebeda-se da obra e confere a ela elementos pessoais, penetrando no espaço da Galeria por outro viés da arte.

Desta forma, ao considerar as três instalações, noto que elas formam um só corpo orgânico e poético. Reconheço que, mesmo guiada pela intuição, cheguei a um lugar escorregadio, próprio da aventura criativa, onde após um processo de crescimento e amadurecimento, enxergo mais dúvidas do que certezas. Dentre as certezas, confirmo a existência de todos os Princípios estudados. Encontro a Repetição, no conjunto de peças fabricadas e nos procedimentos utilizados, por meio de minha maneira particular de formar; deparo-me com o Equilíbrio Precário diante da Instabilidade; vejo a Fragilidade das peças confrontar-se com a sua

resistência, ambivalência inerente à cerâmica; percebo o Desconforto na sensação iminente de Desequilíbrio.

Durante a pesquisa, descobri mais um princípio, a Interdição, a qual se mostrou recorrente quando visitei trabalhos anteriores, e se presentifica no objeto cadeira, pelo impedimento de sua função. Ao discutir tais Princípios, atinjo e relaciono todos eles ao comum das pessoas, ao inseri-las nos trabalhos e, desse modo, acredito ampliar a ação do trabalho e revelar novos horizontes através da partilha de mim com o outro.

No Corpocircuito, a acumulação se acomodou ao se transformar em suporte da experiência corporal, contrariamente à dinâmica que costumava se apresentar, na minha compulsão pelo fazer. Destarte, a ordenação do excesso contribuiu para uma atmosfera de silêncio e limpidez.

O caminho inicial da pesquisa precipitado pela matéria como impulsionadora de minha criação artística, indutora da corrente e compulsiva manipulação, apareceu como frágil argumento diante do que foi realizado. Ainda que este estudo pudesse levar a múltiplas direções, nenhuma era peremptória. Contudo, optei pela Apropriação como elemento criativo para atingir a *intenção formativa* desejada. No processo dinâmico da inseparabilidade de experiência e reflexão, a pesquisa escrita precisou ser refeita, pois tal como a obra, ela também é mutante e considera a interação e as conexões dos trabalhos instalados.

A pesquisa, primeiramente motivada por três instâncias da produção artística que me acompanham: o encantamento pela manipulação da matéria, a investigação e consequente implicação dos Princípios recorrentes encontrados em minha atuação como artista e a instigante multiplicidade das pequenas peças que produzo, me fez reconhecer a engenhosidade do ato criativo que, ao operar na matéria, transforma nossas experiências em formas estéticas e define o *modus operandi* do artista. Os variados caminhos do ato criativo, ao se ramificarem, alargam os horizontes da criação, proporcionando o desenvolvimento de infinitas redes de relações.

Referências Bibliográficas

ARCHER , Michael. *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade.* Ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAHIA, Ana Beatriz. *Bordaduras na Arte Contemporânea Brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson*. 1999. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/anab eatriz.doc. Acesso: 05 mai. 2008.

BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2ª ed. Salvador: Edufba, 1996

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*: *destruição do pai, construção do pai.* Trad. de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BANKOFF, A. D. P. *Postura corporal: fatores biológicos da postura ereta: causas e conseqüências.* Brasília: Ministério da Saúde: Ministério da Educação e do Desporto, 1996. Disponível em http://www.efdeportes.com/efd142/sindrome-de-down-e-a-importancia-da-hidroterapia.htm. Acesso: em 06 mai. 2010.

OLIVEIRA, Cândido de. Dicionário gramatical. Ed. FTD. São Paulo. 1967.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CANAL CONTEMPORÂNEO. http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculaçao/archives/000975.html. Acesso: 26 jul. 2010

CAUQUELIN, Anne – *Arte contemporânea: uma introdução.* Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. *Freqüentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea.* Trad.: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2008

CHIARELLI, Tadeu. *15 Artistas Brasileiros Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea.* São Paulo, 1996. Catálogo de exposição promovida por Itaú Cultural no MAM-SP. Disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1& cod_Depoimento=37. Acesso: em 20 nov. 2009.

CROSS, Susan; BASHKOFF, Tracey. *Richard Serra. Master of the tectonic nature of sculpture*. 31/12/2007. Disponível em: http://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=100. Acesso em : 01 mar. 2011.

GATES, Jeff. *Package 1961 by Christo*. 2010. Disponível em http://eyelevel.si.edu/2010/08/package-1961-by-christo-.html. Acesso em 02 de mar. 2011.

GULLAR, Ferreira. *Diálogo sobre o não-objeto***,** Gullar por ele mesmo. Disponível em: http://literal.terra.com.br/ferreiragullar/porelemesmo/dialogo_sobre_o_nao_objeto.shtml. Acesso: 12 mai. 2011

HOUAISS. A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas*: seguido de Elogio da Mão. Trad. Ruy Oliveira. Ed 70, Ltda. Lisboa: 1943.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

INSTITUTO SACATAR. http://www.sacatar.org. Acesso: 21 jul. 2010.

JORNAL DA ABCA. Nov. 2009. *Celeida Tostes e os valores da própria existência.*

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 14, set.1996.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado.* Trad. Elizabeth C. Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna.* Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007

MAC USP. Acervo: Roteiros de visita. 2004. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/15.pdf. Acesso em 02 mar. 2011

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita. Repensar a reforma, reformar o pensamento.* Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2008.

MULTIPLICITY: CONTEMPORARY CERAMIC SCULPTURE. 2006, Texas. *Catálogo da exposição*. Texas: Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts. Disponível em: <http://works.bepress.com/anne_giangiulio/32>. Acesso em 23 dez. 2010.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artistica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990

_____. *Sensibilidade do Intelecto. Visões Paralelas de Espaço e Tempo na Arte e na Ciência. A Beleza essencial*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998.

PERCIA. Vicente de. *Celeida Tostes e os valores da própria existência.* Disponível em: http://www.abca.art.br/arquivos/jornal nov09.pdf. Acesso em: 01 mar. 2011

PAREYSON. Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

RANGEL, Sonia L. *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*. *In:* RABETTI, Maria de Lourdes (Org). Anais do IV Congresso Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. *Olho Desarmado.* Salvador: Solisluna Editora, 2009.

REVISTA ARQUITEURA E URBANISMO. http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/163/imprime63526.asp. Acesso: 26 jul. 2010.

REVISTA OHUN. http://www.revistaohun.ufba.br/html/projeto_tecido_do_corpo_social.html. Acesso: 21 jul. 2010.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In*: BRITES, B; TESSLER, E. (Org). O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre, Ed. UFRES, 2002.

RICKEY, George. *Construtivismo. Origens e evolução*. Trad. Regina B. Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

RIES, Martin. Carl Andre. Disponível em http://www.martinries.com/article1991CA.htm. Martin Ries. Acesso: 01/03/2011

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Isabel C. Silva. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

SÁ, Rubens Pillegi*. Um breve toque sobre o corpo (na arte) I e II.* 09/10/2003. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000089.html. Acesso em 20 fev. 2011.

SACCÁ, Lucilla. *Corpo como experiência*. Disponível em: http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/23/port/26-Corpocomoexperiencia.htm. Acesso em 06 jan. 2011.

SACCO, Isabel de C. Neves e TANAKA, Clarice. *Cinesiologia e Biomecanica dos Complexos Articulares.* Fisioterapia: Teoria e prática clínica. Ed. Da Série: Celso R.F. Carvalho e Clarice Tanaka. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 2008.

SALLES, Cecília A. *Redes da Criação – Construção da Obra de Arte* – Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. *O gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SILVA, Rui Alberto. *Equilíbrio e seus corolários*. Disponível em: http://br.monografias.com /trabalhos3/definicao-equilibrio-seus-corolarios/definicao-equilibrio-seus-corolarios2.shtml. Acesso em 15 out. 2009.

SILVA, Raquel Martins. *O relicário de Celeida Tostes*. 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

STURM, Elyeser. *A disciplina da pregnância*. Artes Visuais pesquisa hoje. *In:* WANNER, Maria Celeste de Almeida (Org). Anais do II Encontro da ANPPGAV – UFBA. Salvador, 2001.

TEDESCO, Eliane. *Instalação: campo de relações*. Monografia realizada no curso de Especialização em Ensino da Arte, no Centro Universitário Feevale, 2004. Disponível em: http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf. Acesso em 25 jul. 2009.

TESSLER, Elida. *Instalação.* Disponível em: www.elidatessler.com.br/textospdf/textos_artista/instalação.pdf. Acesso em 20 mai. 2009.

WANNER, Maria Celeste de A. *O Perfil do Artista Pesquisador em Artes Visuais*. Artes Visuais pesquisa hoje. WANNER, Maria Celeste de Almeida (Org). Anais do II Encontro da ANPPGAV – UFBA. Salvador, 2001.

WESLEY, João. *Niterói arte hoje*. 2002. Disponível em http://www.niteroiartes.com.br/expovirtuais/expomac-home/cur_front_menu.html. Acesso em 16 abr. 2009.