



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

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:
um movimento poético com o barro cozido

Salvador
2009

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:

um movimento poético com o barro cozido

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

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

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

Salvador
2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S 729 Souza, Maria da Conceição Andrade.
Terra-terra: um movimento com barro cozido/ Maria da Conceição Andrade
– 2009.
150 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Gordilho Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas
Artes. 2009.

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

CDU – 738
CDD –

MARIA DA CONCEIÇÃO ANDRADE SOUZA

terra-Terra:

um movimento poético com o barro cozido

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

Salvador,

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

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

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



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

Agradecimentos

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

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

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

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

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

A Capes pela concessão de bolsa por um ano.

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

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

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

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

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

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

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



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

Gaston Bachelard

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

Reflexão da autora

Resumo

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

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

Abstract

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

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

Sumário

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

Introdução

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



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

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

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

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

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

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

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

3 Consultar Apêndice B — Documentação da pesquisa de campo.

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

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

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

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

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

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

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

8 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 82-83.

9 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

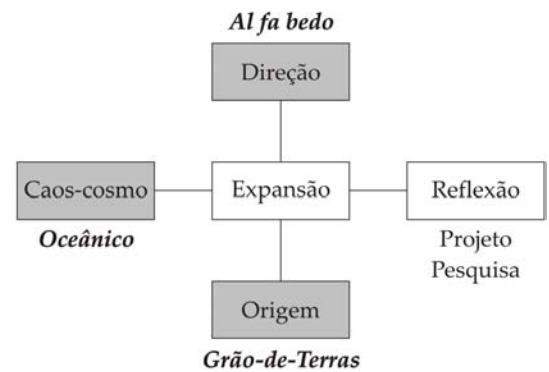


fig. 02. Percurso artístico analisado e diagramado em 2006.

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

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

14 VigaGordilho, também Artista Visual e orientadora desta pesquisa.

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

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

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

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

16 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

17 Consultar Apêndice A — Dados biográficos.

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

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

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

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

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

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

20 Consultar Apêndice C — Procedimentos cerâmicos.

21 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 40.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



1

Traçando constelações
contexto histórico e percurso artístico

1 Traçando constelações

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

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



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



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

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

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

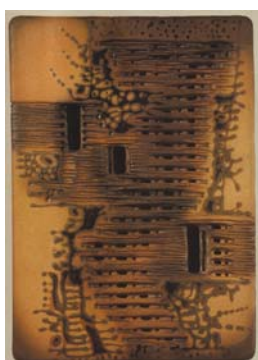


fig. 05. Antoni Cumella. “Painel”, 1980, grès. (GAUTHIER, 1982, p. 167)



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



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

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

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



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



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

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



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



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

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

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

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



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

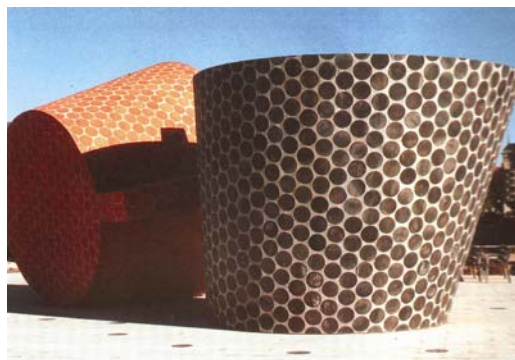


fig. 13. Angel Garraza. "Sítios e lugares", 2000. Parque de Abandoibarra (Bilbao, Espanha). (FRIGOLA, 2006, p. 16)

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

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

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



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



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



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

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



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



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

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



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



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



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

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



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

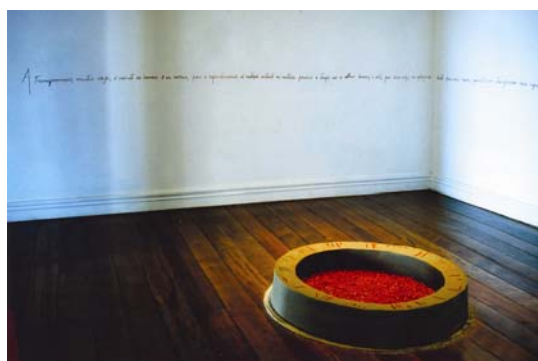


fig. 23. Eriel Araújo. “ContrAÇÃO”, 2001,
argila e fragmentos de terracota. (Imagem
cedida pelo artista)

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

26 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 40.

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

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

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

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

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

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

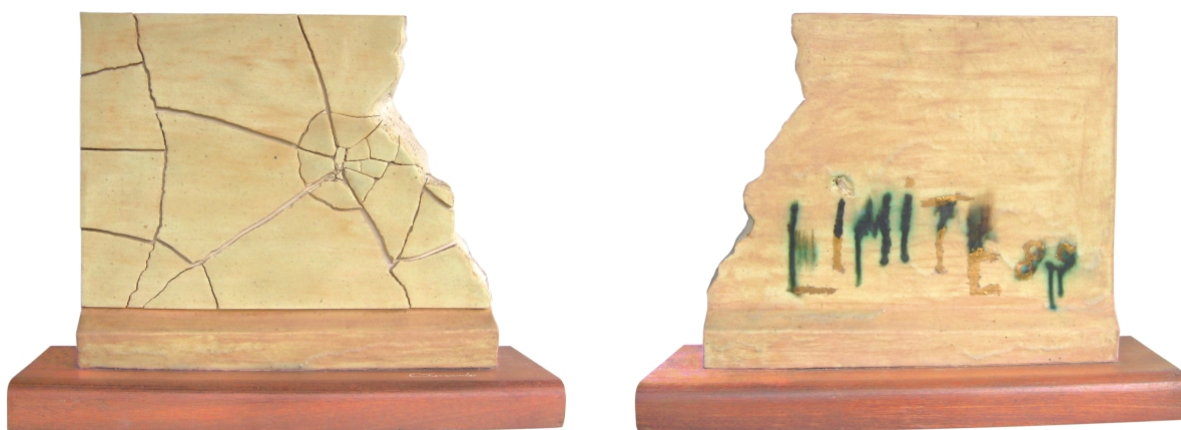


fig. 24. *Limite*, 1989.

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

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

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

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



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

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

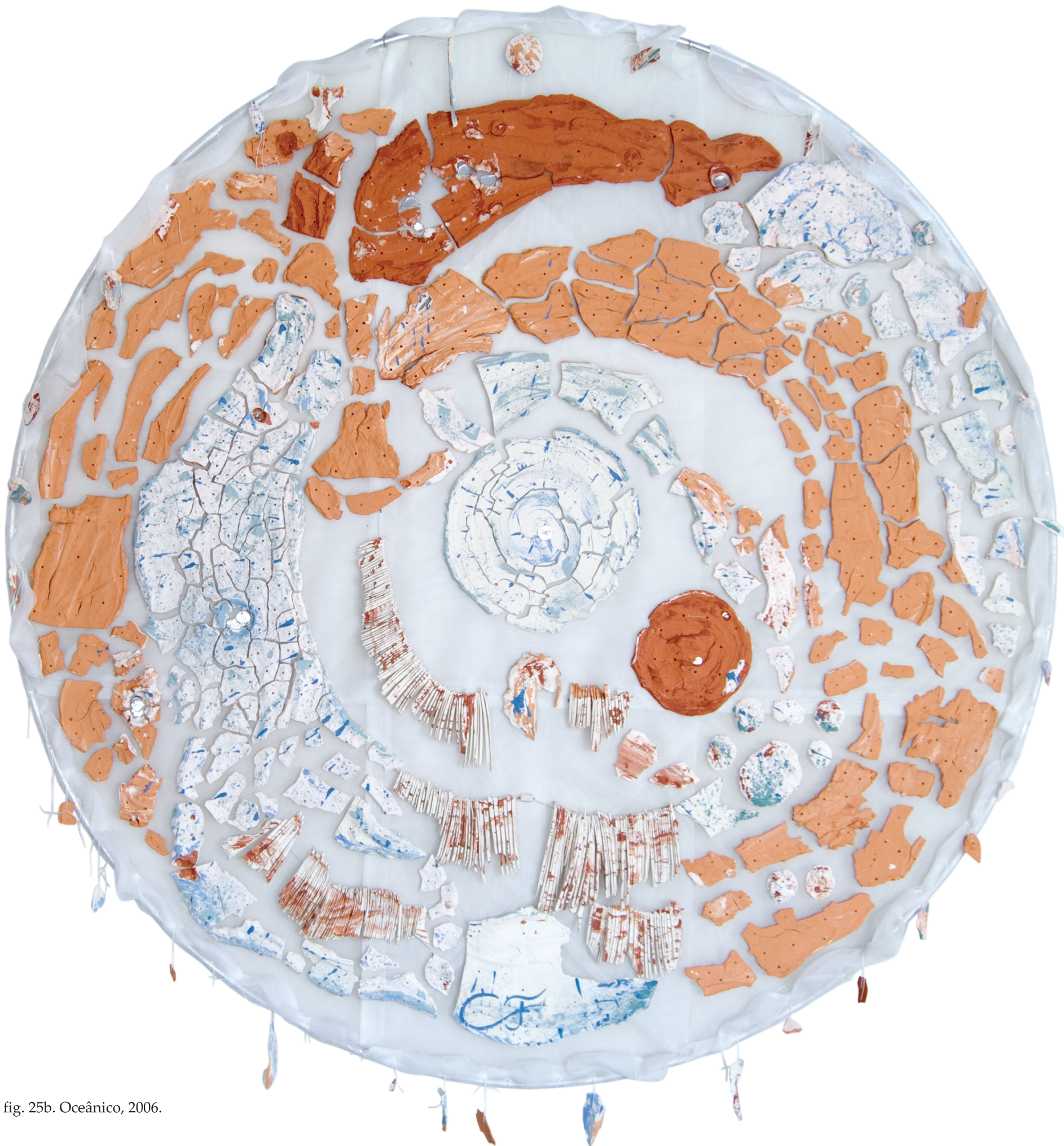


fig. 25b. Oceânico, 2006.



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

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

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



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

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

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

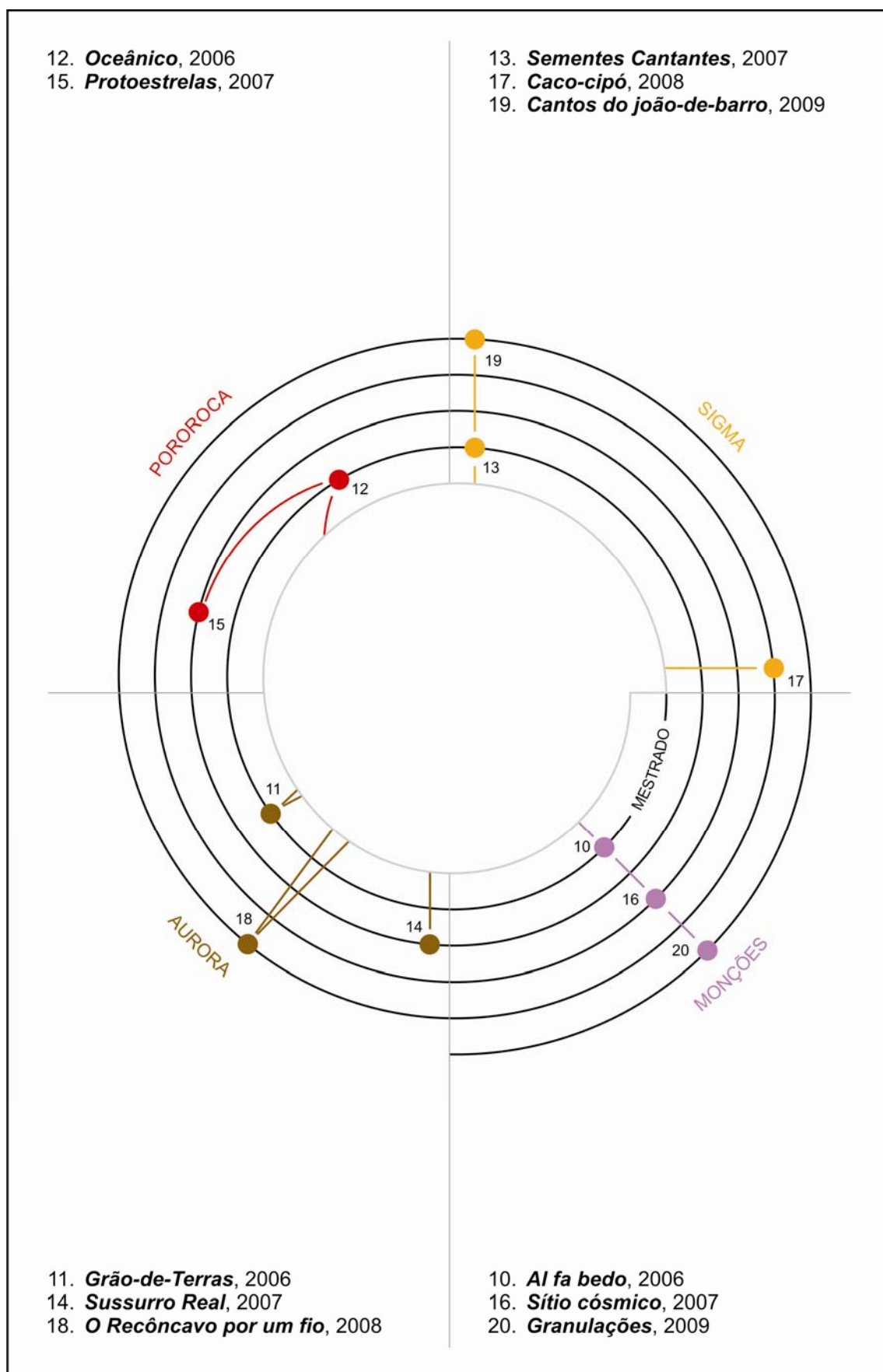


fig. 27a. Síntese visual do percurso artístico durante a pesquisa do mestrado.



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

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

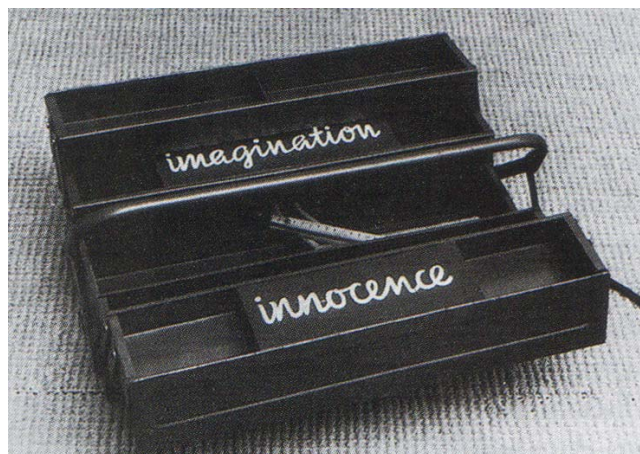


fig 29. Robert Filliou. “Caixa de Ferramenta em Criação Permanente”, 1969, Caixa de ferramentas, néon, paus de madeira. (WALTHER, 2005, p. 522)

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

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

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

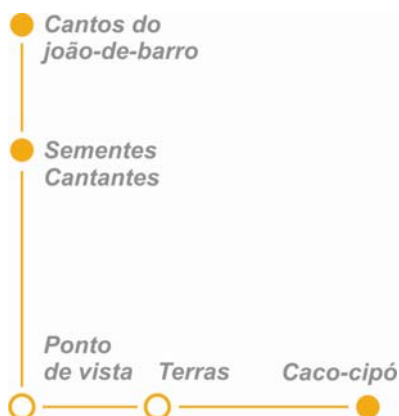
32 Integrante do grupo *Fluxus* que traduzia uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia etc. Evidenciavam a criatividade do cotidiano, que envolvia atividades como fazer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

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



À constelação **Pororoca** pertencem quatro estrelas, duas das quais se formaram antes do início do mestrado: *Limite*, 1989 e *Histórias de cada dia*, 2002 (fig. 27b). Essas obras me levaram a quebrar limites, sem me ater às conseqüências, e tentar aprender a jogar com novas possibilidades a cada dia, mesmo

que tivesse que me arrebentar como um macaréu em *Oceânico*, 2006, terceira obra-estrela³⁴, para depois, então, amortecer em direção ao rio, expandir a consciência e capacidade de integração e ação. Esse processo de romper com o estabelecido e se deixar levar intuitivamente pelo manusear e cozinhar o barro, dentro de um diálogo orientado pelo que se quer modelar e o que a natureza do material impõe, penso ser o exercício do **caos-cosmo** do gesto criativo.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



fig. 30. *Sementes cantantes*, 2007.

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

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

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

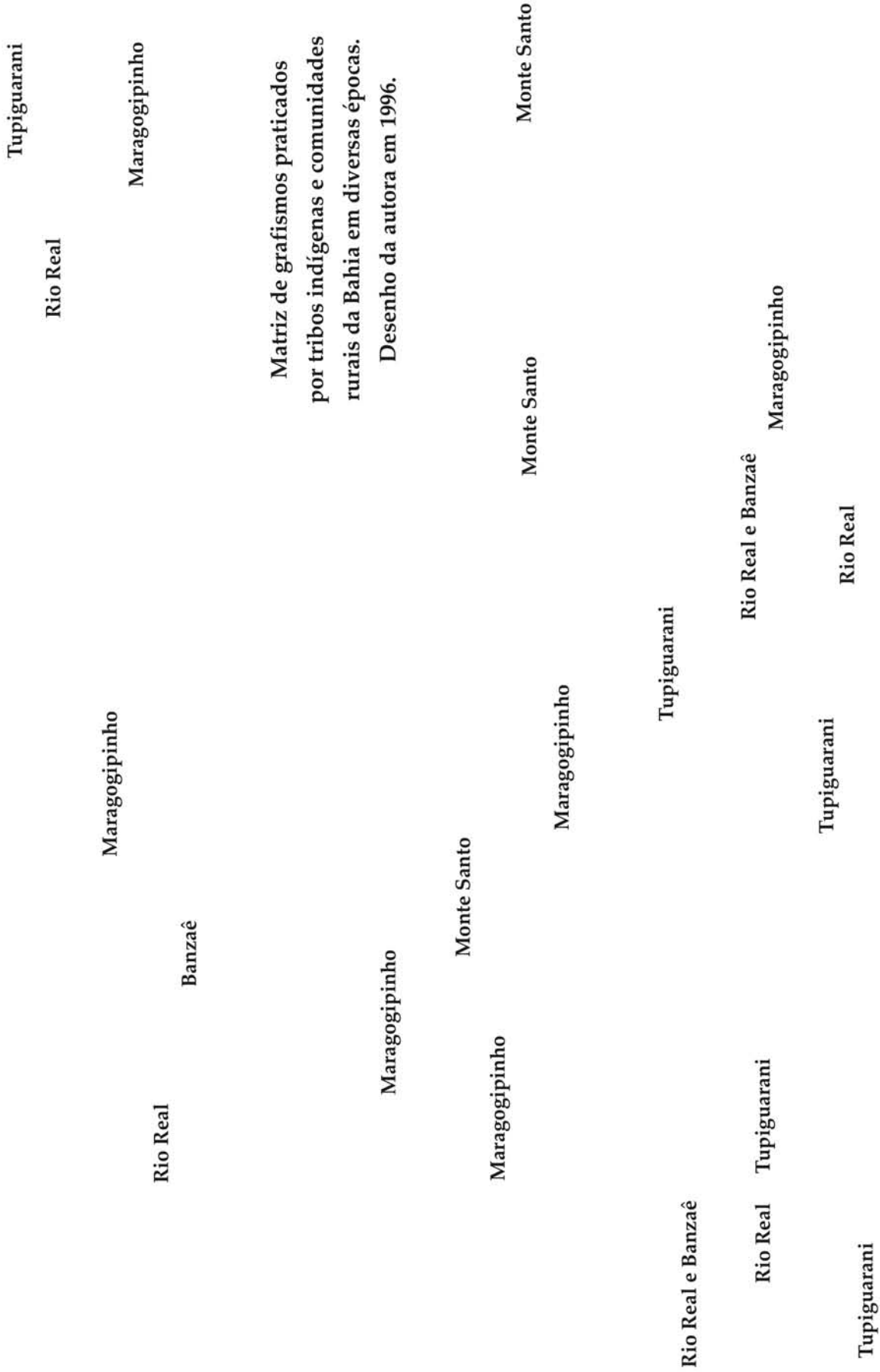
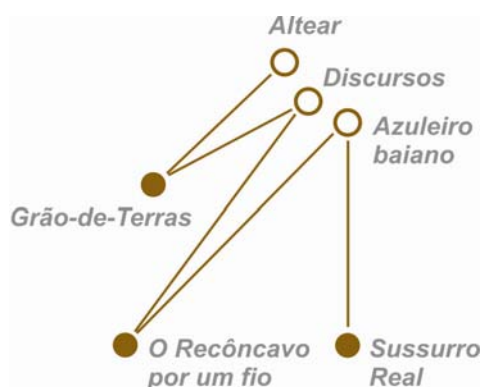




fig. 31. Matriz de grafismos praticados na Bahia, 1996.



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

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

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

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

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

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

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



fig. 31. *Sussurro Real*, 2007.

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

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



ordenar, refazer, como nos diz Ostrower⁴³, da nossa condição de *homo faber*, de nossa necessidade cotidiana da prática artística, já prenunciada no estudo de mural *O homem e o universo*, em 1991 (fig. 27b), que sinaliza a direção do experimentar para conhecer, como os homens que se dedicam às ciências,

do conhecer para sair do lugar, navegar, voar, conquistar. Por isso a **direção** é para fora, para a Via Láctea em naves espaciais como no citado mural, planando e voando com os *Albedos*, 2001 (fig. 27b), e projetando-se para cima em *Al fa bedo*, 2006 (fig. 33).

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

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

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

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

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



fig. 33. *Alfa bedo*, 2006.

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

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

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

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



2

terra – Terra

do sonhador que modela ao que contempla

2 terra – Terra

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

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

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

Assim tem sido, assim é...

Tum pa, pa xi...

Reflexão poética da autora

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

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

48 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 40.

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

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

49 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 55.

50 Idem. *Ibidem*. p. 7.

2.1 Aurora

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

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

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

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

52 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.80-81.

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

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



fig. 34. *Grão-de-Terras*, 2006.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

2.2 Pororoca

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

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

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

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

65 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 20.

66 Idem. *Ibidem*. p. 25.



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



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

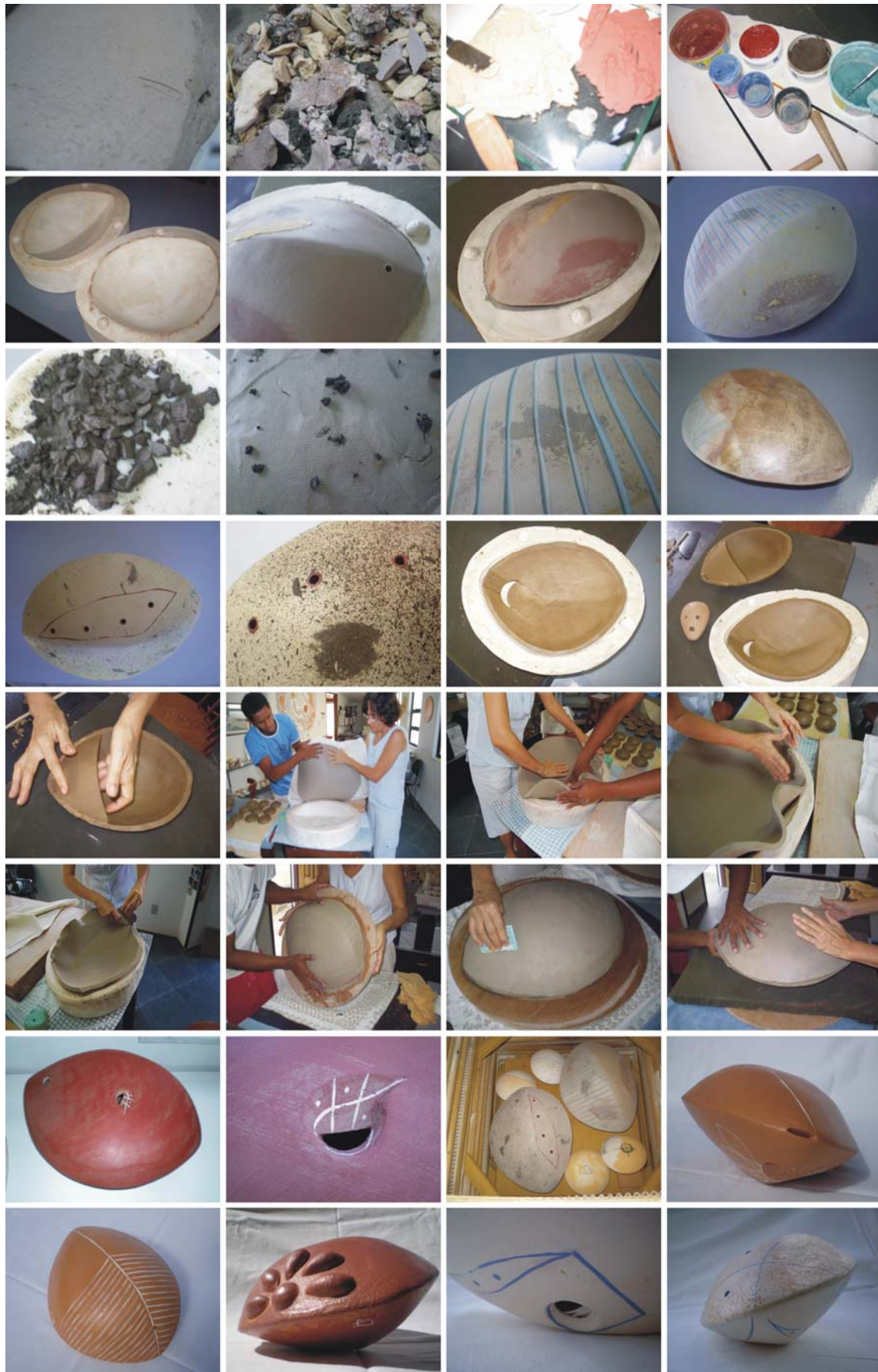


fig. 38. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Proto-estrelas*, 2007. Consultar Apêndice C — Procedimentos cerâmicos.

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

objetos e linguagens do cotidiano, interligados a espelhos, a elementos sonoros e a móveis em aço inox, que fazem a ponte entre a realidade cotidiana e sua dimensão enigmática.

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

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

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

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

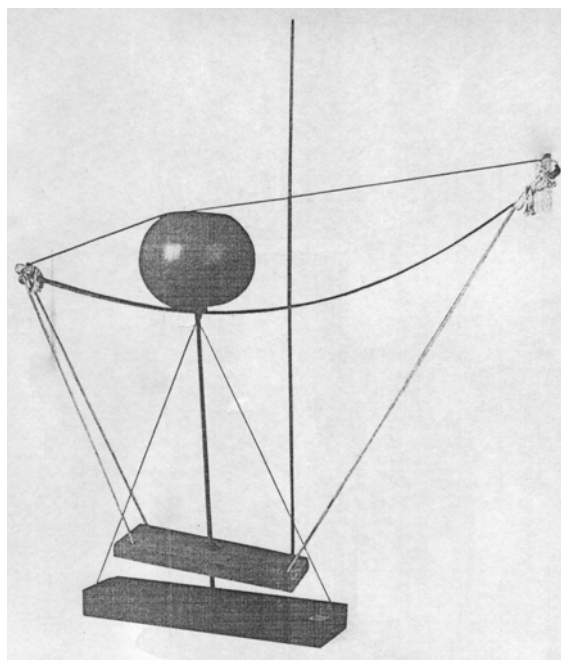


fig. 41. Walter Smetak, “Amem”, altura 103 cm, data desconhecida. (PLÁSTICAS SONORAS, 1988)

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

2.3 Monções

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

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

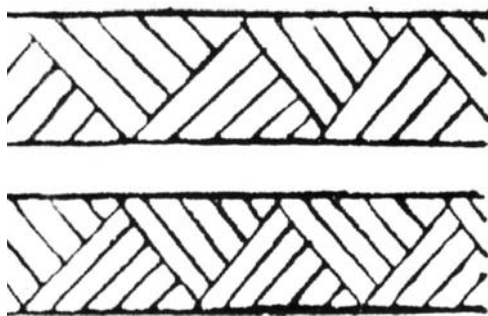


fig. 43. “Grafismo indígena tupiguarani”.



fig. 44. *Quase-cítara*, 2007.

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

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



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

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

Quando um operário vence uma matéria, é capaz de transformá-la, é a natureza inteira que é vencida e é a humanidade inteira que é vencedora na batalha de um dia. Então, uma meditação da oficina amplia-se até chegar a uma meditação do universo”⁷⁸.

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

78 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 49.

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



fig. 46. *Sítio Cósmico*, 2007.

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

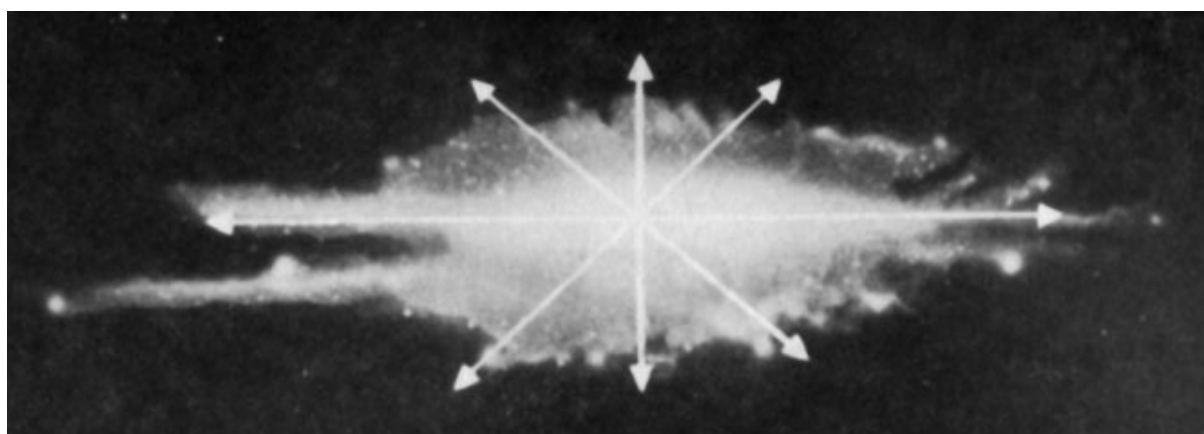


fig. 47. Primeiro mapeamento da Via-Láctea por Herschel, séc. XVIII. (FERRIS, 1990, p. 117)

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

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

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

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

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

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

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

82 Conferir p. 70.

83 Conferir p. 81.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

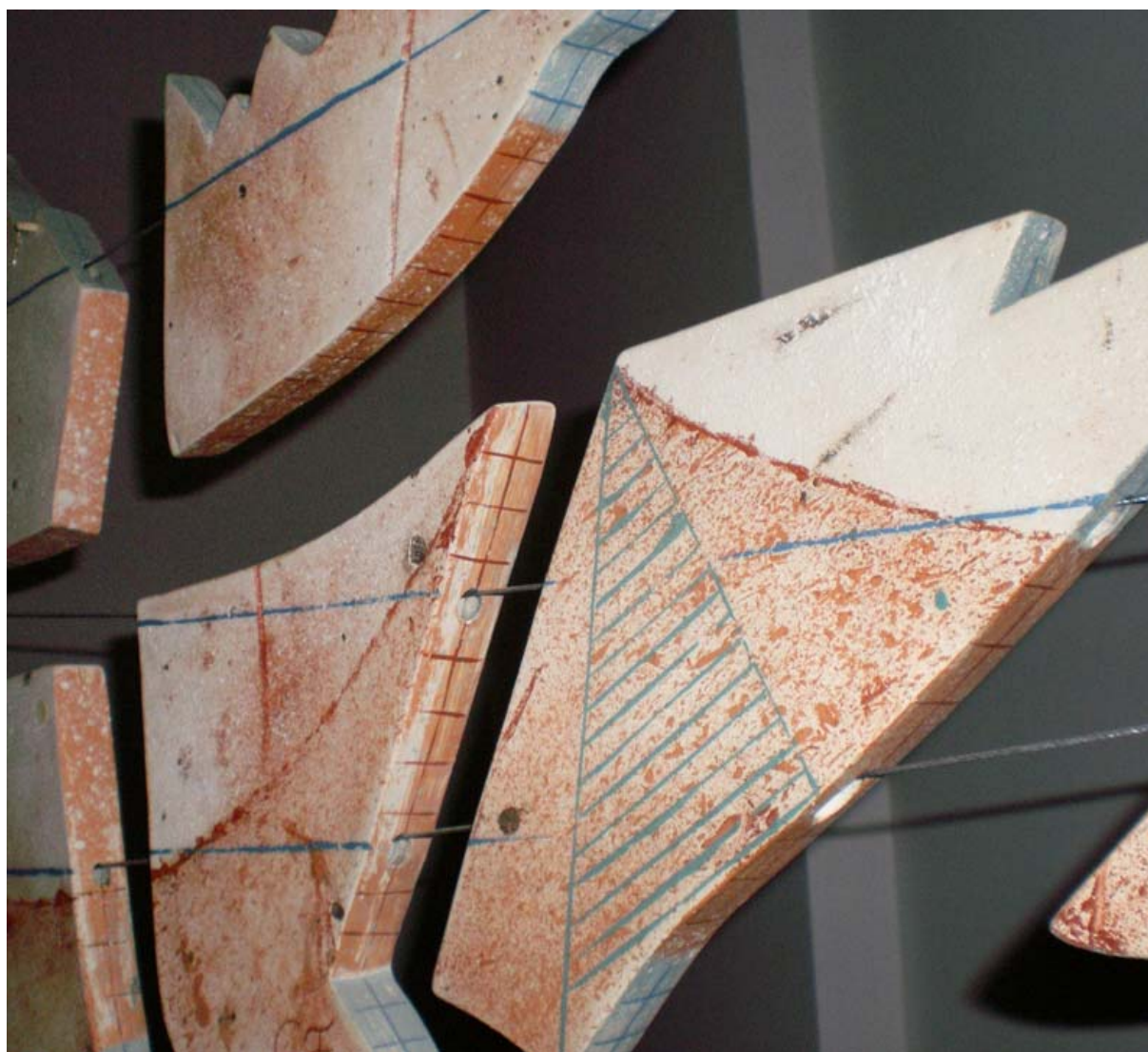


fig. 49. *Sítio cósmico*, detalhe.

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

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

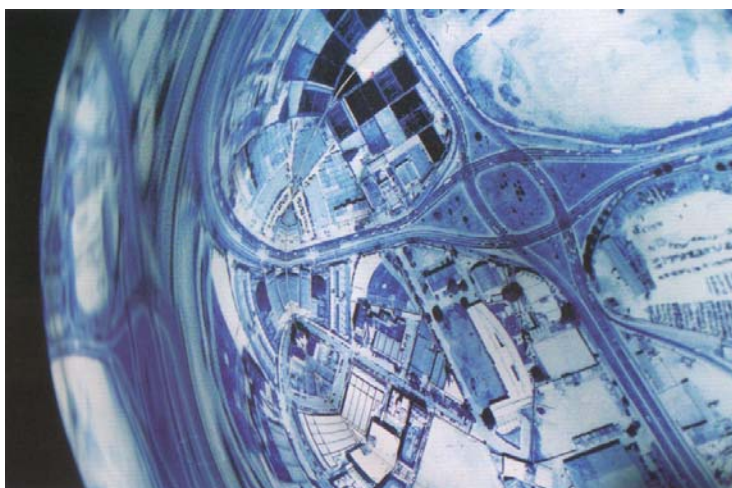


fig. 50. Márcia Xavier “Neurônio Venoso”, alumínio e imagem em backlight, 30 x 45 cm Ø, 2004, detalhe. (LIMA, 2005, p. 269)

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

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

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

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

direções: para fora e para dentro. Penso, então, que seria esse movimento nas duas direções que motiva também os mestres oleiros nas comunidades rurais, como a todos os homens que praticam a imaginação ativa. Pois nos diz Bachelard:

De fato, pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese ambivalente que une dialeticamente o “contra” e o “dentro”, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão ... a imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas.⁹¹

Portanto, cada um, à sua maneira, dentro de sua visão de mundo, pode se ver nas imagens que produz com terra e imaginação no procedimento do barro cozido.

91 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 2003, p. 2.

2.4 Sigma

“As imagens, uma vez criadas, são eternas.” – *Herbert Read*

Uma vez criado o *Sítio cósmico*, ele passou a ser espaço conquistado, conhecimento técnico e intelectual adquirido, a cada leitura, a cada reflexão que pode gerar, passando a ser também ponto de partida para outras imagens poéticas. Isto digo parafraseando Herbert Read, que sustenta a teoria de que as imagens, fruto do imaginário humano, precedem sempre a idéia no desenvolvimento da consciência do homem.

Nesta constelação, **Sigma**, imagino que as estrelas-obras cintilam agregação de conhecimento e este me conduziu a *Caco-cipó*, 2008 (fig. 51), como referência para estudo da construção do pensamento visual com o procedimento cerâmico. Caco e cipó são partes integrantes dessa construção que, em minhas reflexões, resgata o mito de Aôho, transcrito por Claude-Lévi Strauss:

[...] o sol e a lua, então humanos, viviam na terra, e dividiam uma só casa e a mesma mulher, Aôho. Esta gostava que o sol quente a abraçasse, mas receava o contato com a lua, cujo corpo era frio. Sol resolveu fazer ironia com esta diferença. Lua sentiu-se vexada e subiu ao céu trepando por um cipó; ao mesmo tempo, soprou o sol e eclipsou-o. Com os dois maridos ausentes, Aôho julgou-se abandonada. Subiu ao céu levando consigo um cesto cheio de argila. Lua, para livrar-se dela definitivamente, cortou o cipó que unia os dois mundos. A mulher caiu com o cesto, a argila espalhou-se na terra onde agora é apanhada aqui e acolá.⁹²

Apanhar a argila aqui na Bahia ou em outro lugar qualquer do planeta, para com ela dialogar poeticamente, dar forma, estruturá-la e dar-lhe resistência, é um gesto diário que, muitas vezes, aproxima-se daquele do modelador de que Bachelard nos fala:

92 STRAUSS, Claude Lévi. *A oleira ciumenta*. Trad. José A. B. F. Dias. Lisboa : Edições 70, 1987, p. 21.

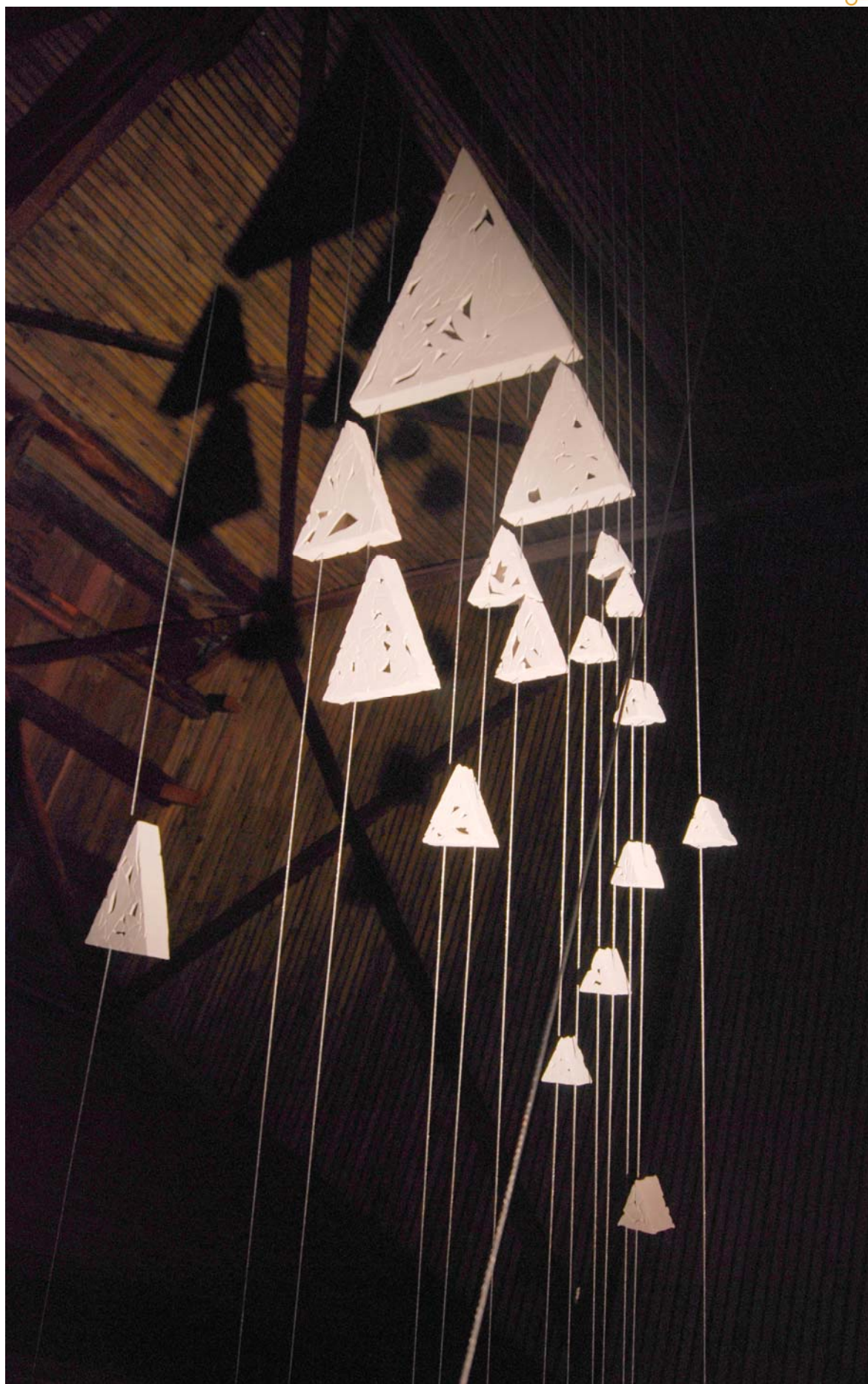


fig. 51. *Caco-cipó*, 2008.

“O modelador, quando o seguimos em seu próprio sonho, dá a impressão de haver ultrapassado a região dos signos para abraçar uma vontade de significar. Não reproduz, no sentido imitativo do termo: produz. Manifesta um poder criador.”⁹³ Assim penso que o “sonhador que modela” reúne cacos, dá forma ao fracionado, conferindo-lhe durante o processo resistência, expressão própria e bagagem histórica para alçar vôo em movimento de expansão.

Por isso *Caco-cipó* tomou uma forma modular, feita de pedaços, cacos estruturados, imaginados a partir de diagrama gerado pela geometria fractal – o triângulo de Sierpinsky⁹⁴. Relacionei esta ferramenta do conhecimento científico, que gera imagens digitais de forma recursiva, com uma imagem viva do momento contemporâneo: fragmentado, complexo, tecnológico, interativo, global, com a qual pude atualizar o mito de Aôho e direcionar o olhar para tentar compreender o barro cozido como linguagem hoje.

E como o triângulo de Sierpinsky gera módulos triangulares e as formas triangulares são aptas a voar, o *Caco-cipó* estruturou-se em espaço aéreo, em cabos de aço. Foi um grande desafio técnico (fig. 52) dar forma e posicionar os diversos módulos em sua exatidão. Para isso, lancei mão de ferramentas que o computador oferece: softwares vetoriais, como o CorelDRAW e o AutoCAD, para ter formas e medidas precisas (fig. 53) no desenvolvimento das matrizes que geraram as formas de gesso e também para planejar as furações de passagem e fixação dos cabos.

93 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 82-83.

94 O triângulo de Waclaw **Sierpinski** (1882-1969) foi criado em 1916, embora o termo Fractal, do latim *fractus*, quebrado, fracionado, só tenha sido criado em 1975, por Benoit Mandelbrot, para descrever a geometria com que buscava representar as reais formas da natureza. As principais propriedades dos fractais são: **auto-semelhança** – identificada quando uma porção de uma figura pode ser vista como uma réplica do todo, numa escala menor; **complexidade infinita** – o processo de geração de uma figura fractal é recursivo; e **dimensão** – trabalha com quantidades fracionárias. *Revista Brasileira de Ensino de Física*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-11172008000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 nov. 2008.



fig. 52. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Caco-cipó*, 2008.
Consultar Apêndice C — Procedimentos cerâmicos.

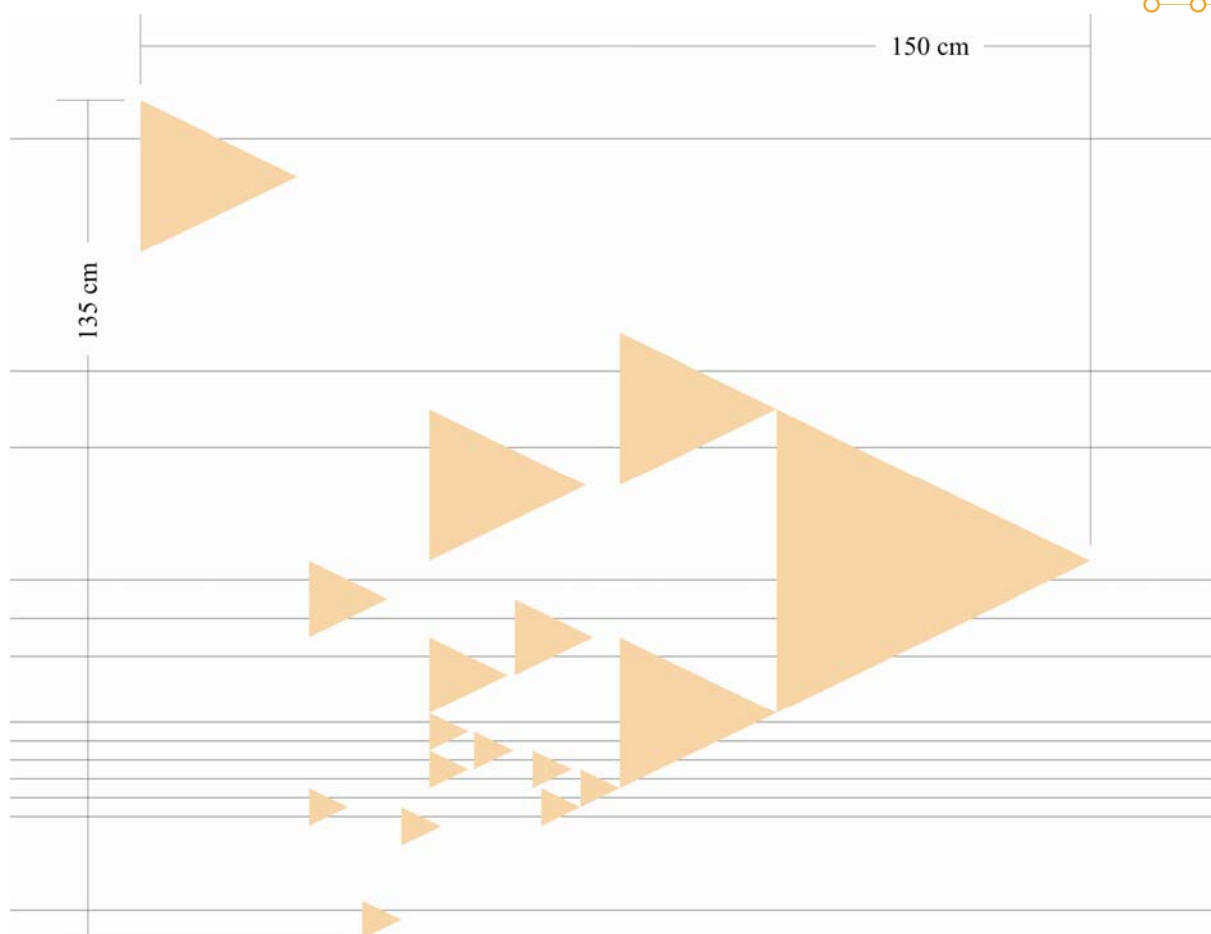


fig. 53. *Caco-cipó*, estudo de medidas do projeto.

As formas de gesso tiveram a função de facilitar a produção de peças no mesmo formato em quatro tamanhos diferentes, mas mantendo a mesma proporção entre os lados, e permitiram, com o uso de massa bem plástica e de granulometria finíssima, obter-se módulos leves e resistentes. Lembro aqui a bela obra de Norma Grinberg desenvolvida a partir de um módulo durante alguns anos, uma extensa criação lúdica, produzida com barbotina em formas de gesso. A reprodução não foi utilizada, em nenhum dos casos, para uma simples repetição, mas para a multiplicação de peças com as quais pode-se expandir a criatividade. Contudo, a técnica construtiva escolhida por mim, não foi a produção com barbotina, mas a de agregação de pedaços de massa para levar até o fim a idéia de cacos que se juntam para ganhar força e se firmar em espaço aéreo, justamente nos cipós, como conta o mito, de onde Aôho caiu e espalhou a argila.

Ainda como prática de pesquisa que parte do fazer no atelier e em paralelo busca o diálogo com obras de outros artistas, selecionei o trabalho de Gabriel Orozco como ponto de reflexão para ampliação do conceito desta constelação, **Sigma**, lugar e momento de expansão da consciência. E como nos diz Bachelard que o modelador quer significar, penso que para isso ele constrói um pensamento visual. Disso também nos fala Gabriel Orozco a partir de sua experimentação com o procedimento cerâmico. Na fig. 54, vê-se uma referência visual do trabalho que ele mostrou na XI Documenta, em 2002, e que também registrou em vídeo *"Clay works by Gabriel Orozco"* (trabalhos de Gabriel Orozco com argila), e sobre o qual também disponibilizou entrevista na internet⁹⁵ *"Thinking with Clay"* (Pensando com a argila).



fig. 54. Gabriel Orozco em processo criativo. (OROZCO, 2009)

Em sua longa entrevista ele nos explica o objetivo do trabalho feito – a manipulação de uma certa quantidade de argila específica, porosa, e a relação dela com seu próprio corpo, com uma mesa e algumas esferas num local carregado de conceitos. Com isso ele trouxe questões de ritmo de ação, de lógica de uma atividade, de forma final determinada pelas ações do processo construtivo, ou seja, do movimento que determina a forma dos objetos, da ativação do pensamento e da memória, das

95 OROZCO, Gabriel. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/orozco/index.html#>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

sensações e reflexões da mente desencadeadas pela ação do processo, além de nos falar de complexidade e universalidade dos vasos produzidos por várias civilizações.

Com isso penso que, para compreender a importância do procedimento cerâmico para o homem, considerar essa contribuição de Orozco é tão importante quanto observar o fazer diário da cerâmica como trabalho expressivo de um determinado grupo, como o da comunidade rural de Maragogipinho ou Rio Real na Bahia por mais de dois séculos, ou estudar a obra impactante produzida por Celeida Tostes no Rio de Janeiro, a partir dos finais da década de 1970, ou ainda voltarmos no tempo e avaliarmos a quebra do fazer repetitivo da cerâmica por Pablo Picasso no atelier de Suzanne Ramié (Madoura) tornando esse procedimento como linguagem possível dentro do amplo campo de expressão da arte contemporânea. De forma mais ou menos consciente, não estaríamos todos nós em nosso tempo / espaço em um mesmo movimento? Um movimento oscilante entre ação do corpo e da mente.

Nesse caso, revendo o processo criativo no atelier, percebi que em primeira instância quebrei em cacos, para investigar o procedimento cerâmico, aqueles caxixis com que brinquei na infância. Desse modo queria também poder resgatar o verdadeiro devaneio, e, na percepção saudosa da inocência que mais facilmente nos conduz a imaginação, tentava restaurar através do conhecimento, na montagem cuidadosa da técnica de agregação, o que se quebrava em meu entorno sem minha intenção e também pedaços do que não se abala, que resiste. Para isso usei em contrapartida o que cede, a massa mais amolecida, a barbotina, que é fluida e agregante, e que justamente por sua natureza plástica une, estabelece vínculos, cola.

Experimentei assim, mais uma vez, o que cada mestre-artesão, artista ou homem tem feito – coletar o fracionado, agregar cada parte pacientemente, verificar sua integridade e sintetizar tudo numa forma coesa, que revela ou não abertamente sua história. Então torno a lembrar Bachelard que nos revela que “o homem que trabalha com tal paciên-

cia é sustentado, ao mesmo tempo, por uma recordação e uma esperança, e é nas potências afetivas que se deve buscar o segredo de seu devaneio.”⁹⁶ E fui lembrando e revisando aquilo que por vezes me parecia mais claro, e agregando e apertando com aquilo que não compreendia, como se o fizesse pela primeira vez, ou definitivamente, mas o que venho repetindo em cada peça cerâmica por mais de vinte anos.

E percebia a matéria em minha mão – a terra, que dá nome a nosso planeta – Terra, e via o céu, e ligava os dois e os separava. Via a Terra azulada e o céu avermelhado, via a Terra celeste. E fui misturando as sensações e percepções pessoais às referências do conhecimento humano, como nos explica Cecília Salles nas relações das redes de criação, quando nos diz: “A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro.”⁹⁷

O modo então como os elementos foram interligados, descrevo-o assim: como uma colagem matérica de sensações, percepções e idéias. Estas foram interligadas enquanto agregava os cacos: as sensações, com o repetir do trabalho milenar de recolher o fracionado para restaurar-se no desfazer, refazer; as percepções ao relacionar, transformar tudo isso na obra-estrela *Caco-cipó*; as idéias ao sintetizar o seu conceito. E ainda buscando a contribuição de Fayga Ostrower⁹⁸ recolhi esse trecho:

“Alcançando áreas recônditas de nosso inconsciente, articulando e trazendo-as ao consciente (intuição), a percepção mobiliza todo nosso ser sensível, associativo, inteligente (razão), imaginativo e criativo... Assim, em nosso perceber formam-se continuamente partes e totalidades e novas partes e novas totalidades”.

96 BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008, p. 48.

97 SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo : Horizonte. 2006, p. 35.

98 OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 9. ed. Rio de Janeiro : Elsevier, 1998. p. 73-77. Nesta citação as palavras (intuição) e (razão) são sinalizações da autora.



fig. 55. *Caco-cipó*, 2008, detalhe.

E foi assim que liguei os nós em rede, colando sensações, percepções e idéias, formando partes e totalidades e visualizando o pensamento em imagens no procedimento cerâmico. Depois da obra pronta percebi mais claramente a dualidade de visões das faces interna e externa da obra numa revelação do inteiro (fig. 55).

Com essas reflexões, ampliaram-se então aqui neste capítulo as quatro constelações – **Aurora, Pororoca, Monções e Sigma** – que não apenas têm iluminado o fazer poético na escuridão, mas trouxeram questões geradas e percebidas no processo criativo das estrelas-obras *Grão-de-Terras, Proto-estrelas, Sítio cósmico* e *Caco-cipó*. Assim, o fazer poético com o procedimento cerâmico foi dividido em quatro momentos para análise: o trabalho com a terra em **Aurora**; a dispersão-ordenação da criação, relacionada a sonoridade, em **Pororoca**; a imaginação, interligada a musicalidade visual e a lendas e mitos sobre a origem da cerâmica, em **Monções** e a construção do pensamento visual em **Sigma**. Mesmo se distinguindo em partes, são as quatro constelações componentes de um só processo: o fazer poético do barro-cozido, que repercute em nossas vidas e aprofunda nossa existência com forma, som e luz.



3

A linha imaginária

3 Uma linha imaginária

“Se uma pessoa não conseguir imaginar coisas, não as consegue fazer, e qualquer coisa que se imagine é real.” – Alexander Calder

Uma linha imaginária como as que definem constelações percorre o caminho da terra à Terra; torna-se eixo de ligação entre a matéria primordial, o mais íntimo ser e nosso planeta, o espaço externo que ocupamos. Da mesma forma, esta linha reconhece-se na imaginação como motor da criação poética e continua seu percurso ligando mitos a suas atualizações, visibilidade a sonoridade e ações a pensamentos visuais no procedimento do barro cozido.

Refletindo então sobre o que nos diz Alexander Calder, tomo como ponto de observação a talisca de pindoba seca com uns fiozinhos de algodão – o “insope” que Dona Nitinha me deu em Rio Real⁹⁹ – e acredito estar diante de um pincel. Mas não é um pincel qualquer, é a mais precisa ferramenta com que se fazem os grafismos em tabatinga, na comunidade de Carro Quebrado, que trazem memórias anteriores à chegada do homem português. Com a ajuda desse pincel (fig. 56), devaneios tornam-se os expressivos “bordados” da louça de Rio Real.



fig. 56. Insope.

Vejo na confecção deste objeto primitivo a linha que tracei poeticamente tornada real como ferramenta facilitadora para a criação e recriação de padrões gráficos milenares. É a própria imaginação materializada, como eixo que aponta para a extroversão e a introversão em direções opostas, em alcance infinito.

⁹⁹ Consultar Apêndice B — Documentação da pesquisa de campo.

3.1 O eixo da imaginação

“Quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação.” – *Baudelaire*

Acredita-se que não há nada mais positivo e sólido que a terra – a argila que se amacia com água. Para o sonhador que modela o gesto criativo é intenso, apaixonado. E, como inovar envolve dialogar com o irreal, num movimento oscilante que retoma o real, buscando-se o devir dessa oscilação que distancia e une, recorro a observações de VigaGordilho sobre o Recôncavo Baiano. Ela nos chama a atenção para a pluralidade além da unidade em cada par de contrários que surgem das histórias dessa nossa região: “Histórias de grandeza e de miséria, que explicita seu campo de convergência através de bipolaridades: mente-matéria, saciedade-fome, fantasia-realidade.”¹⁰⁰

Ao visitar as comunidades rurais de produção cerâmica na Bahia, essas contradições também me chamaram a atenção. As peças vermelho-alaranjadas que se instalam nas feiras com suas cores vibrantes de vida, de sangue e de terra, encerram histórias de fome e dificuldades. Dei-me conta de que esses artesãos se alimentam muito mais de suas fantasias do que de pão e que a imaginação é o eixo que os mantém de pé.

Então tomo aqui para investigação a estrela-obra *O Recôncavo por um fio*, 2008 (fig. 57a), que passou a integrar a constelação **Aurora** por seu tema relacionado ao fazer cerâmico de nossas origens culturais, desde quando a prática indígena tupiguarani misturou-se a tradições européias aqui impostas.

100 GORDILHO, Viga. *Cantos Contos Contas*. Salvador : P55 Edições, 2004, p. 71.



fig. 57a. *O Recôncavo por um fio*, 2008.

O Recôncavo por um fio, que traz a força criativa, a qual por séculos foi responsável por manifestações verdadeiramente expressivas e dignas de sustentar um grupo coeso, pode ser visto também por um outro ponto de vista. A ambigüidade da língua portuguesa nos aponta uma outra versão: o que está por um fio está quase desaparecendo, morrendo, o que também é verdade e precisa ser revisto – se não se valoriza, desaparece.

Essas reflexões conceituais somaram-se à técnica de bater blocos de terra, como a descrita para a confecção de *Grão-de-Terra*, 2006 (fig. 34), no segundo capítulo dessa dissertação. Mas, como a pesquisa caminha e a inquietação pelo novo vai apontando outros caminhos, comecei a bater os blocos contra superfícies côncavas para criar formas bojudas além das achatadas. Assim desenvolvi blocos de formas diferentes, escavei-os por dentro e os furei para a passagem do cabo de aço – o fio do imaginário do Recôncavo, ou ainda, a linha que também conduz minha poética.



fig. 57b. *O Recôncavo por um fio*, 2008.

Nenhum grafismo foi acrescentado, quis deixar a matéria dialogar com formas, cores e um pouco da luz que o estanho pode nos oferecer sugerindo pluralidades, possibilidades visuais-sonoras na linha distendida. À meia altura do cabo de aço, instalei um exemplar antigo, usado até furar, de uma moringa vinda de Maragogipinho, como mais um elemento provocador de reflexão, com toda sua história ali concentrada, ainda sinalizando a possibilidade de moringas da produção popular conterem e refrescarem a água com que se pode matar a sede na contemporaneidade.

Integrando, em 2008, a 9ª Bienal do Recôncavo em São Félix, BA, no Centro Cultural Danneman, *O Recôncavo por um fio* teve suas extremidades fixadas em pontos dissimulados (fig. 58): a inferior, dentro do poço – cavidade funda, sem luz, para atingir um lençol aquífero – na praça central do referido centro cultural; a outra ponta, junto à estrutura em que se apóia o telhado no segundo piso, ponto mais alto possível. Assim sendo, a linha de aço e terra percorreu uma trajetória oblíqua em relação ao quadrado da praça, ligou água com ar, escuro com luz, e teve o céu como fundo (fig. 57b), na visão de baixo para cima.

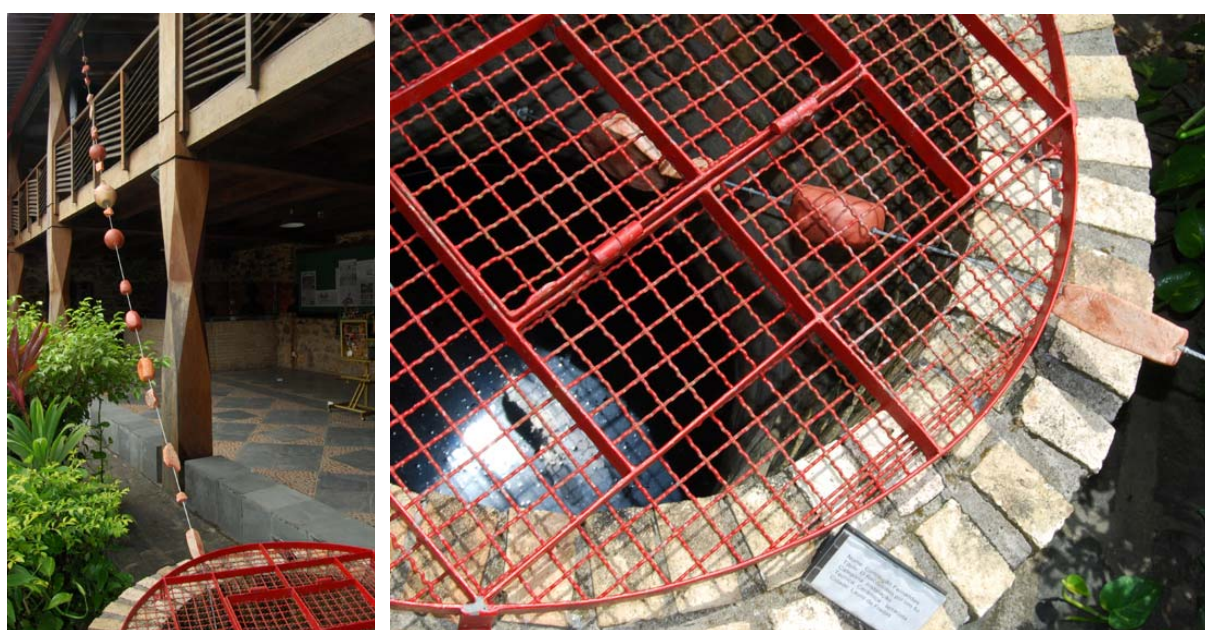


fig. 58. Trajetória de *O Recôncavo por um fio* no Centro Cultural Danneman.

Mais uma vez pode-se contemplar terra e céu, introversão e extroversão ligados pela ação do “sonhador que modela”, pois nos explica Bachelard¹⁰¹ que “animado por beleza prometidas” – a vontade, o homem é “convidado a agir sobre a matéria”, para a ação extrovertida – o trabalho, que, em contra-ação, o leva a uma introversão, ao repouso. “Afim das imagens se desenvolvem entre os dois polos, vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade”, ele conclui.

E foi com esse movimento então de dentro para fora, de fora para dentro, da terra para o céu, do céu para a terra, da visibilidade para a sonoridade que nos traz de volta a visibilidade, com a pesquisa em andamento, que, ao visitar a Exposição *Poética da Percepção*, de curadoria de Paulo Herkenhoff, no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, selecionei a obra “Gambiarra”, 1969 (fig. 59), de Amélia Toledo para pontuar uma reflexão junto a obra-estrela *O Recôncavo por um fio*.



fig. 59. Amélia Toledo. “Gambiarra”, 1969, fio de nylon e conchas.
(EXPOSIÇÃO POÉTICA DA PERCEPÇÃO, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2008, Foto: Laís Andrade)

101 BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 6-7.

Gambiarra é rampa de luzes e refletores no teatro, é linha de lâmpadas muito usada em festas populares aqui na Bahia. De forma então inesperada para mim, a obra “Gambiarra”, 1969, também conhecida por “Ostras sonoras” é semelhante a um varal de fio de nylon que tem penduradas as partes abertas das conchas, que ao serem tocadas produzem um agradável som. Portanto a artista usou a arquitetura das conchas para formar um instrumento musical natural.

O fato dessa obra de Amélia Toledo provocar simultaneamente a audição e visão do espectador é um ponto de aproximação com *O Recôncavo por um fio*. Contudo, a musicalidade desta última só pode ser percebida poeticamente, o que se constitui então em ponto de distanciamento, embora algumas peças cerâmicas enfiadas ao cabo de aço contenham elementos provocadores de som. Mas também o uso popular da gambiarra e a produção popular da cerâmica voltam a se encontrar no movimento do eixo da imaginação e a se distanciar nos elementos que a natureza oferece: as conchas e o barro. Somente este último passa pelo processo de modelagem e queima.

Portanto a ambivalência das imagens poéticas e do processo criativo para gerá-las provocam o movimento do qual estamos falando nesta pesquisa, o movimento que só a imaginação e a vontade reunidas no “onirismo ativo” nos habilita a realizar, a todos nós, mestres-artesãos e artistas, assim acredito.

3.2 Os mitos ameríndios

“Diante de certas peças da cerâmica da Bahia, tão elegantes de perfil e tão ricas de decoração, pensa-se nos suntuosos modelos mexicanos e peruanos, e tem-se a impressão de que a alta cerâmica do Pacífico estendeu até o Atlântico os derradeiros filamentos de suas raízes.” – *Cecília Meireles*

E foi assim que, pesquisando a cerâmica popular de comunidades rurais baianas, voltei-me para os mitos ameríndios que, em diversas versões, nos falam da origem da cerâmica e de suas peculiaridades.

Fui também direcionada para a leitura dessa mitologia ao ver projetada na parede do Forte de Santa Maria do Monte Serrat a estrela-obra *Sussurro Real*, 2007 (fig. 31). Fragmentos de terra cozida em queima baixa que dispersei sobre o disco circular de acrílico, com o intuito de sugerir a cerâmica de Rio Real fragmentada, partida, em risco de extinção, espalharam-se sob o foco de luz como o delicado bordado em tabatinga sobre tauá, característico desse local. Relacionei a leitura dessa projeção com a leitura que se faz de constelações no céu, em mais um momento de expansão associativa¹⁰². Entendi que o homem escreve suas histórias e cosmovisões em imagens poéticas e mitológicas, assim como projeta seus signos no céu. A esse respeito nos diz Aracy Lopes da Silva, que

[...] símbolos, sentimentos, concepções e matérias se encontram e se mesclam no universo do mito e da cosmologia, permeando vida e pensamento, sociedade e natureza, dando sentido à experiência humana no mundo.¹⁰³

Então encontrei nos mitos que estreitam terra e céu forças subterrâneas e celestes, serpentes e pássaros as concepções da cerâmica. Essa pressupõe passar pelo processo de queima, pela transformação do fogo, com todos os seus riscos, pois a posse do fogo resultou de combates cósmicos. O oleiro ou oleira, nos diz Claude Lévi-

102 SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo : Horizonte. 2006, p. 122.

103 In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). *Catálogo Índios no Brasil*. Brasília : Ministério da Educação e do Desporto, 1994, p.76.

Strauss¹⁰⁴, tem um papel de mediador entre as forças terrestres e celestes não apenas na mitologia americana.

A partir daí, então, nova obra surgiu – uma série de quatro módulos, em formato referente às *Proto-estrelas*, sementes seculares das tradições tupiguarani e européia que aqui foram hibridizadas. Esses módulos foram cortados em placas de poliestireno cristal, pois a transparência sugere e, em contrapartida, ameniza a forma. A intenção foi ressaltar e fortalecer os grafismos da tradição cerâmica baiana que tracei com a solidez dos fragmentos de terra cozida. Assim, esta obra, *Cantos do João-de-barro*, 2009 (fig. 60a-b), foi instalada com o auxílio de fios de nylon e cabo de aço em espaço aéreo dos nichos laterais do sótão do Palacete das Artes Rodin Bahia. Com ela projetei no chão do sótão as constelações alusivas aos referidos grafismos com o auxílio de projetores de luz quente. Além disso, preenchi todo o ambiente com as constelaSONS, sons dos grafismos gravados em áudio a partir de uma manipulação das *Proto-estrelas*.

Seus cantos, portanto, foram sons cerâmicos produzidos por percussão e sopro, além de desenhos pontuados por fragmentos de terra cozida: a **Palma** e a **Voluta**, (fig. 60a) relacionados à tradição européia, e outros dois a que chamei de **Tum pa** e **Caminho de estrelas**, (fig. 60b) que fazem menção às tradições indígenas baianas.

Cheguei ao João-de-barro através dos registros de Claude Lévi-Strauss, que se referencia a ele como o pássaro que ensinou o homem a ser oleiro. Dessa forma, esta obra-estrela foi agregar-se à constelação **Sigma** por suas características de expansão de conhecimento. Ela é resultado de pesquisa feita a partir da projeção dos fragmentos do *Sussurro Real*, que também relacionei a pedacinhos de barro que o pássaro prepara, com sua saliva – enzimas que ligam e dão força ao barro, para fazer sua casa.

104 STRAUSS, Claude Lévi. *A oleira ciumenta*. Trad. José Antônio B. F. Dias. Lisboa : Edições 70, 1987, p. 19.

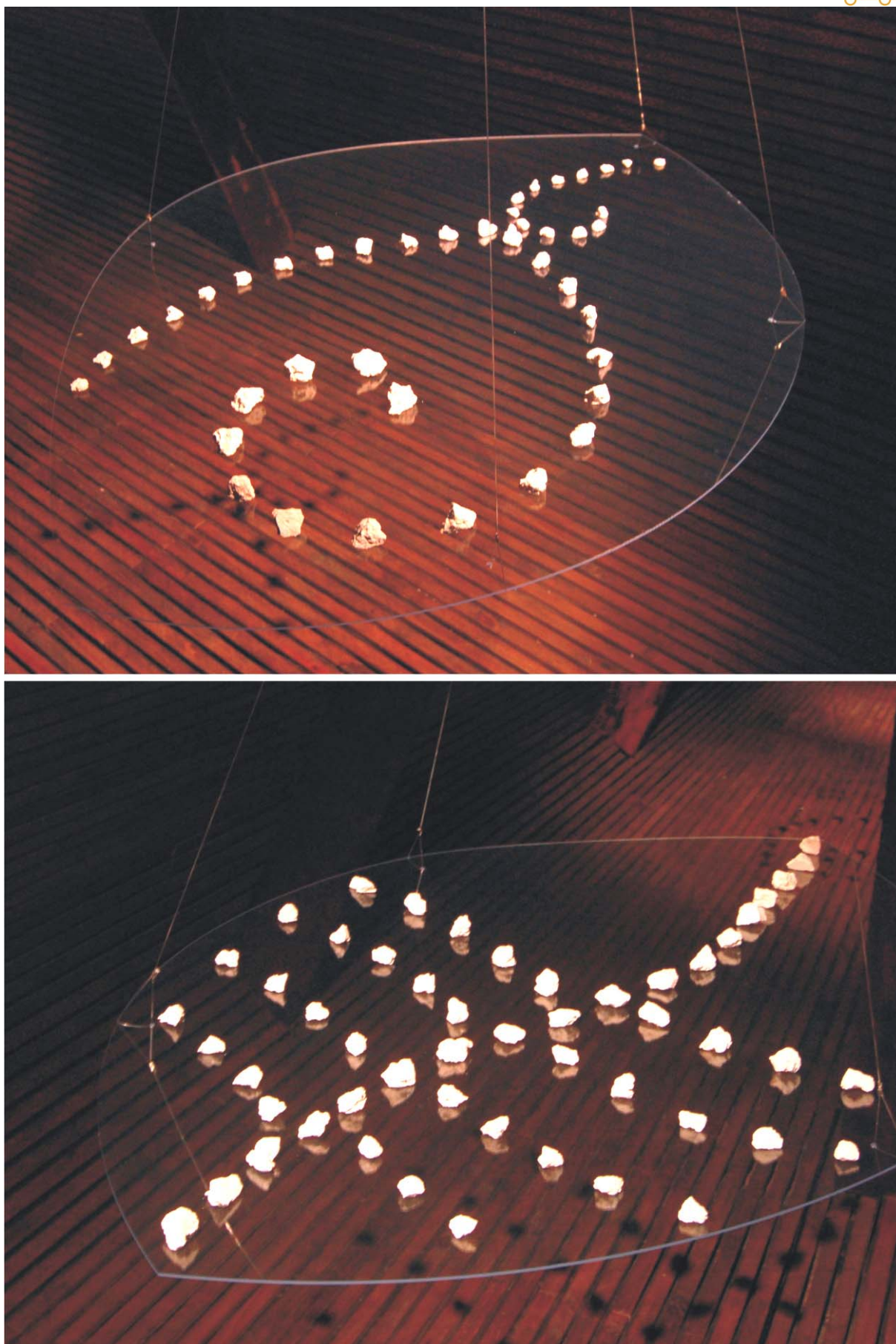


fig. 60a. *Cantos do João-de-Barro – Voluta* (superior) e *Palma* (inferior), 2009.

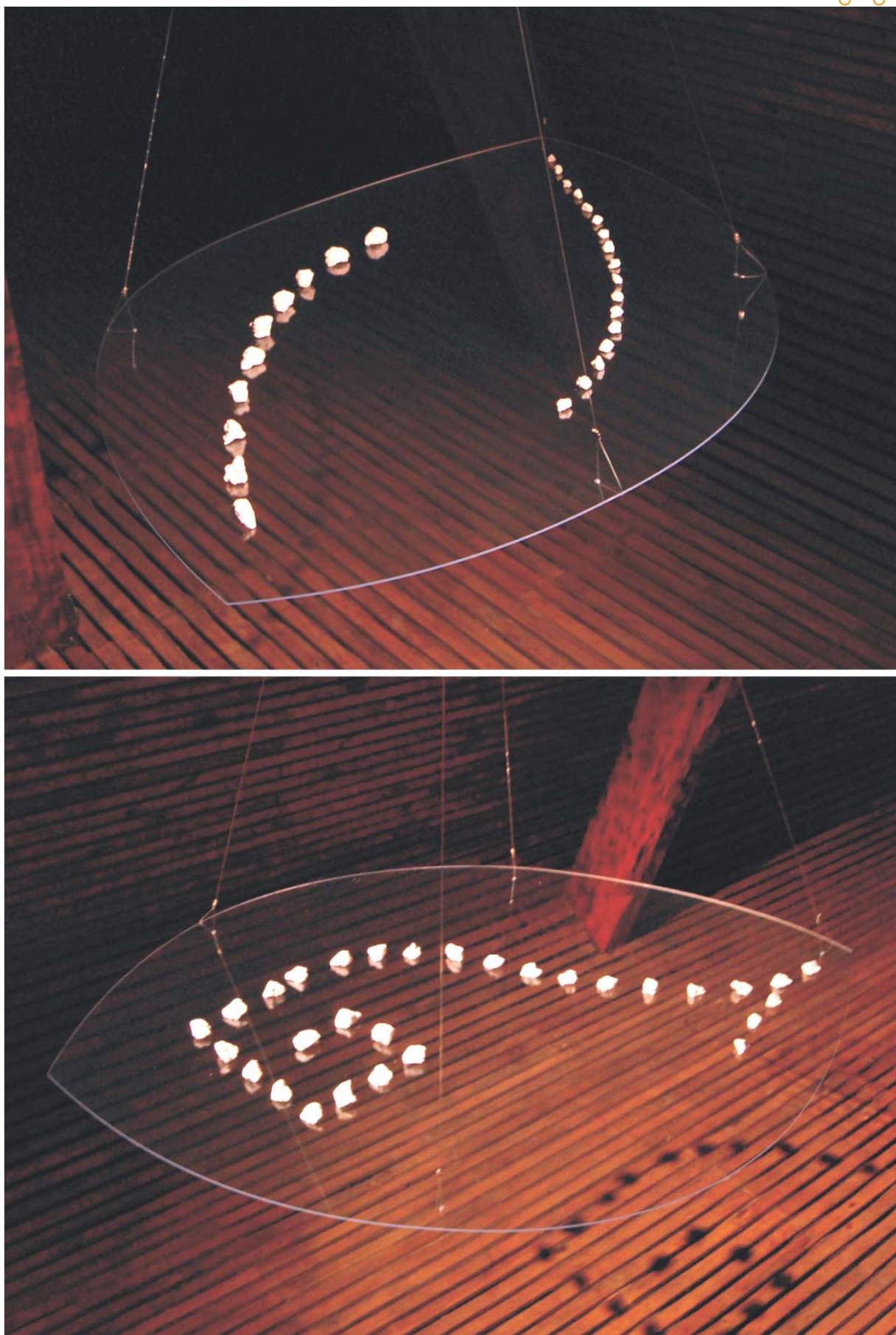


fig. 60b. *Cantos do João-de-Barro* – Caminho de estrelas (superior) e Tum pa (inferior), 2009.

Ainda segundo Lévi-Strauss, os mitos ameríndios que se relacionam com o fazer da cerâmica estabelecem um laço entre olaria e ciúme¹⁰⁵. A passagem que me inspirou o *Caco-cipó* é uma história de ciúme entre Sol, Lua e Aôho, que tem como consequência o fracionamento da argila por todo o planeta. Depois ele ressalta que a ave Noitibó é ciumenta e que a ave Forneiro, o João-de-barro, é mestre oleiro.

Tudo isso ele conclui através de deduções empíricas – interpretações antropomórficas de anatomia e hábitos destas aves. E como o Noitibó está, nos mitos, relacionado à origem da olaria em sentido figurado, Strauss, com suas observações, inferências empíricas, julgamentos analíticos e sintéticos, raciocínios explícitos e implícitos, transforma a presença metafórica em presença de sentido próprio quando conclui que, desaparecendo fisicamente o Noitibó, reconhece no Forneiro o “Noitibó invertido”¹⁰⁶. O noitibó então deixa a argila, a matéria prima da olaria, aos humanos, que só o seu contrário, o João-de-barro, é capaz de trabalhar.

Aqui também temos os opostos, o noitibó e o João-de-barro, em espelho, como a extroversão e a introversão, o real e o irreal, o mito e a atualização, tudo em movimento no exercício da imaginação.

105 STRAUSS, Claude Lévi. *A oleira ciumenta*. Trad. José Antônio B. F. Dias. Lisboa : Edições 70, 1987, p. 36.

106 Os hábitos do Forneiro estão em oposição diametral aos do Noitibó: o noitibó só dá os seus pios durante alguns meses do ano, à noite, sobretudo quando há lua, enquanto o forneiro é prodigiosamente loquaz; o noitibó não constrói ninho, põe os ovos diretamente no solo ou sobre uma pedra, já o forneiro, ao contrário, constrói um ninho de barro, notável pelo tamanho e a execução, sobre um ramo de árvore; o noitibó nos mitos está associado ao ciúme conjugal, a casal desunido, porém quanto ao forneiro, marido e mulher colaboram na construção do ninho. STRAUSS, Claude Lévi. *A oleira ciumenta*. Trad. José Antônio B. F. Dias. Lisboa : Edições 70, 1987, p. 20-64.

Com imaginação e estabelecendo também conexões em rede no processo criativo, Celeida Tostes montou, em três edições, a instalação “Aldeia *Funarius Rufus*”, grupo de casas de João-de-barro, arrumadas em forma de espiral, fazendo referência à disposição das habitações nas aldeias dos índios Xavantes (fig. 61). A pesquisa da referida artista envolveu: o estudo químico da liga do barro da casa do pássaro; a organização do trabalho que macho e fêmea, juntos, realizam para construir sua moradia e procriar e o confronto entre “os dois ceramistas: o João-de-barro com sua tecnologia genética e ela com sua tecnologia conquistada”¹⁰⁷.



fig. 61. Celeida Tostes. “Aldeia *Funarius Rufus*”, 1983, cerâmica. (ENCICLOPÉDIA, 2009)

A reflexão sobre o trabalho do João-de-barro é um ponto de aproximação entre “Aldeia *Funarius Rufus*”, 1981, e *Cantos do João-de-barro*, 2009. Contudo, meu foco de atenção recaiu poeticamente para seu canto, o diálogo que macho e fêmea estabelecem ao construir seu ninho, além de instalar a obra em espaço aéreo, como os pássaros o fazem, em pontos muito altos de árvores (fig. 62).

107 Edições da “Aldeia *Funarius Rufus*”: Em 1981, participando do Projeto Arco-Íris, do INAP-FUNARTE, mostra que itinerou por Brasília, Cuiabá, Manaus e ainda outras cidades, com os trabalhos premiados no IV Salão Nacional de Artes Plásticas; em 1983, foi exposta no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, numa versão compacta da exposição coletiva internacional ‘Arquitetura de Terra’, vinda do Centro George Pompidou, na França; e em 1984, nas montagens da exposição ‘Arquitetura de Terra’, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e de São Paulo (MAM-SP). SILVA, Raquel Martins. *O relicário de Celeida Tostes*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 45-46.



fig. 62. Casa do João-de-Barro, bem no alto de uma árvore, num horto em Lauro de Freitas, BA. (Foto: Osvaldo Andrade)

Então, o mito ameríndio sinalizou-me buscar conhecer o oleiro que canta ao renovar-se. Com cantos cerâmicos renovei-me, ao também contemplar os grafismos projetados no chão do sótão. Vê-los assim foi como ver as estrelas do céu na terra. E, em direção oposta, tê-los sólidos em matéria terrosa suspensos em espaço aéreo foi como ver a Terra no céu, que sintetizo no movimento terra-Terra, terra terrestre e Terra celeste, percepções do “sonhador que modela e contempla”.

3.3 Atualizações

“Somente quando as relações se modificam a ponto de criar um abismo intransponível entre a situação exterior e as formas de representações antigas é que se levanta o problema geral acerca da cosmovisão de princípio: como as formas de representação, que deveriam segurar o fluxo da energia instintiva, devem se orientar e se adaptar de forma nova.” – Carl G. Jung

As atualizações então fazem-se por *insight*? Racionalmente isso não se dá, é o que nos explica Jung¹⁰⁸, pois é justamente o fato do homem moderno só se reconhecer conscientemente que o faz sentir-se separado de sua natureza instintiva.

Bachelard nos aconselha a ação do “bem sonhar”, “de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos enraizados no inconsciente humano,”¹⁰⁹ para melhor compreendermos o caráter primitivo psiquicamente fundamental da imaginação criadora, que tem funções diferentes da reprodutora. Segundo ele, cabe àquela, a criadora, a função do irreal, psiquicamente tão importante quanto a função do real.

Trago então aqui para reflexão um *insight* tornado imagem, um *site*, um sítio cósmico, um espaço alargado por “realismo mágico”, como explica Patrício Vidal Walton ¹¹⁰. Esse *insight* então se concretizou no sótão do Palacete das Artes Rodin Bahia (fig. 63), piso superior da mansão da família de Bernardo Martins Catharino¹¹¹, em Salvador,

108 JUNG, C. G. *Presente e Futuro*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 4. ed. Petrópolis : Vozes, 1999, p. 32-33. (Obras Completas de C. G. Jung, v. X/1.).

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

110 VALPARAÍSO, Patrimonio de la Humanidad. Disponível em: <<http://www.idiomayoleporte.com/valparaiso.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2007. Conferir essa abordagem nas p. 75-76 desta dissertação.

111 Esta residência particular do início do século XX, 1912, projeto de Rossi Baptista, arquiteto italiano que se radicou na cidade do Salvador foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia – IPAC. Foi selecionada para abrigar o Museu Rodin Bahia também pelo fato de guardar uma relativa semelhança com o Hotel Biron, local onde está instalado o Museu Rodin Paris (edificação do século XVII). O estilo Eclético do casarão baiano guarda fortes referências arquitetônicas francesas e o projeto arquitetônico para a adaptação do palacete às suas novas funções como museu foi feito pelos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fannucci, discípulos de Lina Bo Bardi. JORNAL DA MÍDIA. Palacete histórico pronto para receber o Museu Rodin Bahia. Disponível em: <http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/18/Bahia/Palacete_historico_pronto_para_re.shtml>. Acesso em: 16 mar. 2009.

enquanto abrigou a Exposição *terra-Terra*, em abril de 2009. Este espaço pode ser percebido como um lugar tomado por uma atmosfera cósmica, com alternância de espaços vazios em penumbra e corpos cerâmicos semi-iluminados pendentes de estruturas aéreas. Integraram esta exposição as seguintes obras: *Granulações*, *Proto-estrelas*, *Cantos do João-de-barro*, *Caco-cipó* e *Sítio cósmico*.

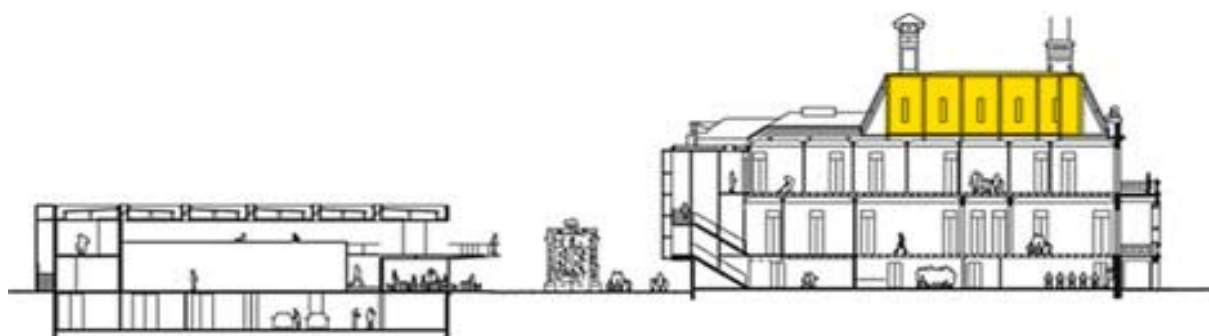


fig. 63. Sótão sinalizado na cor amarela, na vista lateral da Mansão Martins Catarino, interligada à Sala de Arte Contemporânea, complexo onde funciona o Palacete das Artes Rodin Bahia. (PROJETO INSTITUCIONAL, 2007)

Com essa atmosfera cósmica, observei que a obra produzida em 2007, *Sítio cósmico*, tensionado entre dois pilares logo à entrada, à esquerda, com sua bagagem conceitual e formal – referência à forma do primeiro mapeamento da Via Láctea – sintetizava em sua ambivalência este sítio no sótão, este lugar sustentado pela imaginação, em cujo eixo movimentam-se fatos e sonhos, sons e impressões visuais, mitos e suas atualizações, ações extrovertidas e percepções introvertidas, terra e Terra. Neste sítio penso que habita o homem que interage com a terra: o “sonhador que modela”.

Dessa forma, ainda com Bachelard como norteador do fundamento teórico da pesquisa, trago de sua obra *A Poética do Espaço* uma alusão sua a Erich Neumann:

[...] que todo ser intensamente terrestre – e a casa é um ser intensamente terrestre – registra apesar disso os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste. A casa bem enraizada gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem... A casa conquista sua parcela de céu. Tem todo o céu como terraço.¹¹²

112 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1993, p. 67-68.

Sob esta citação, explico a escolha do espaço expositivo para a apresentação do resultado plástico desta pesquisa – um lugar alto, em busca do mundo celeste, para, portanto, em *site specific*, instaurar um sítio que é cósmico. Esse sótão de espaço amplo – cerca de 180m² – tem revestimento em madeira e telhado mansarda abrigando nichos. Em seus pilares de sustentação as obras foram fixadas e, na área central do sótão, às vigas, foi amarrada uma estrutura espiralada (fig. 64) de onde penderam grãos cerâmicos em cabos de aço, as *Granulações*, 2009 (fig. 65), uma instalação que ocupou o volume de 78m³. Esta estrela-obra veio ampliar a diagramação da constelação **Monções**, que exprime **direção** da minha poética e desta pesquisa, orientada por movimento oscilante de ventos. Com esta obra, que esteve localizada no centro da exposição *terra-Terra* (fig. 66), deslocou-se o mundo aéreo para mais perto de nós, como uma impressão captada poeticamente por lente fotográfica zoom.

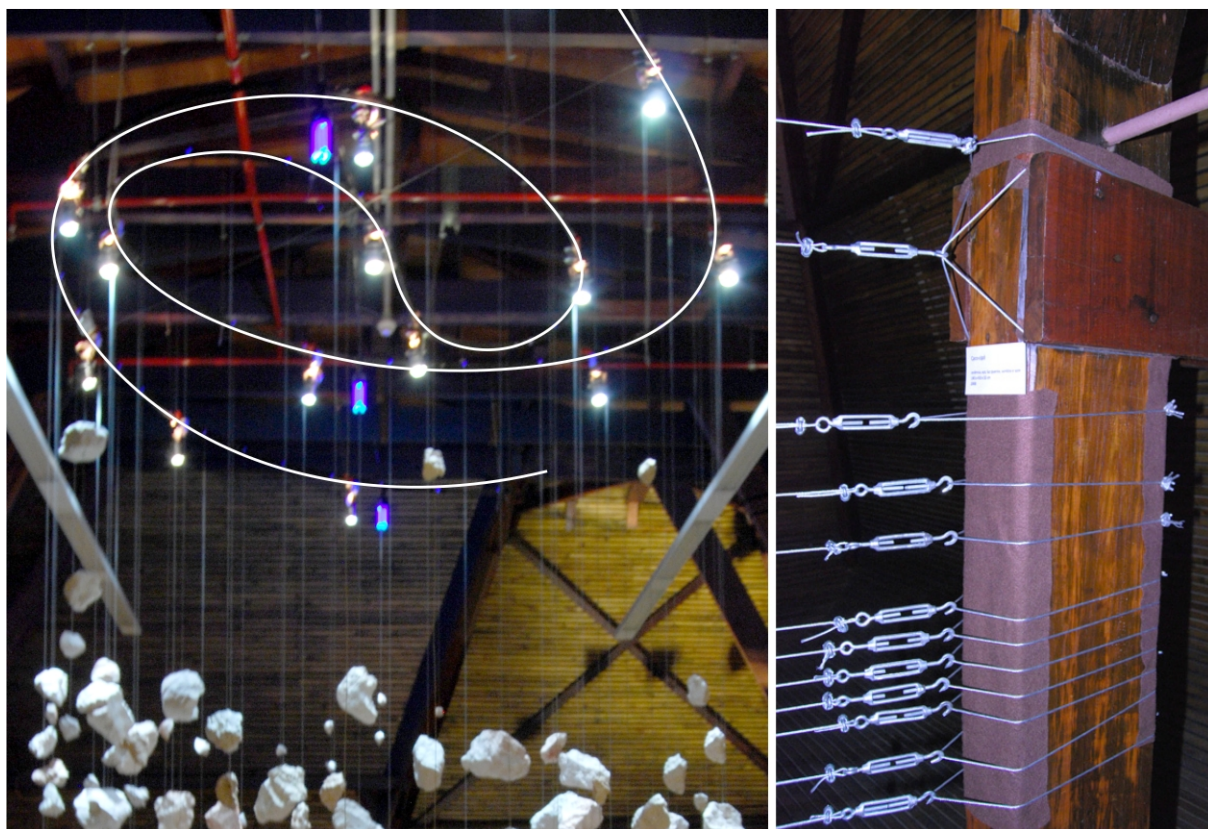


fig. 64. Estrutura espiralada em barra chata de aço – 1 ½" x 3/16" – presa às vigas (destaque com linha branca) e fixações dos cabos de *Caco-cipó* em pilar.



fig. 65. *Granulações*, 2009.

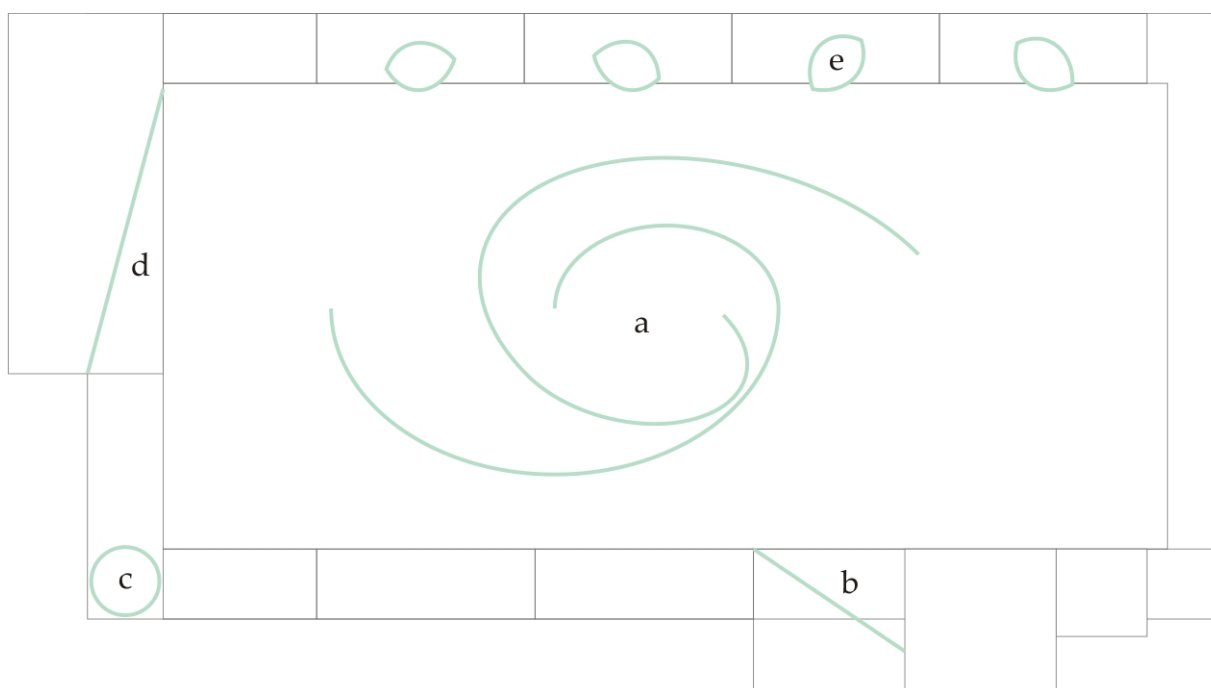


fig. 66. Expografia: a - *Granulações*
 b - *Sítio cósmico*
 c - *Proto-estrelas*
 d - *Caco-cipó*
 e - *Cantos do João-de-barro*

As *Granulações*, então envolvendo o observador por inteiro, que podia caminhar entre seus grãos, seguindo o percurso dos dois braços da grande espiral pensada a partir de imagens captadas pelo telescópio espacial *Hubble*, pode nos fazer refletir sobre um movimento ainda maior e sempre crescente, além dos que venho falando nesta dissertação: o do pesado para o leve. Pois esses grãos foram modelados em *paper clay* (fig. 67), massa cerâmica constituída de argila e papel, em formas de gesso que tiveram como matrizes torrões de barro como são extraídos dos barreiros. Na queima, os fragmentos de papel desaparecem, obtendo-se assim peças porosas e consequentemente mais leves. Além disso, a distribuição das peças no espaço foi de grande abrangência, mas, em contrapartida, os fios com os grãos cerâmicos foram dispostos num ritmo que mostrava leveza.

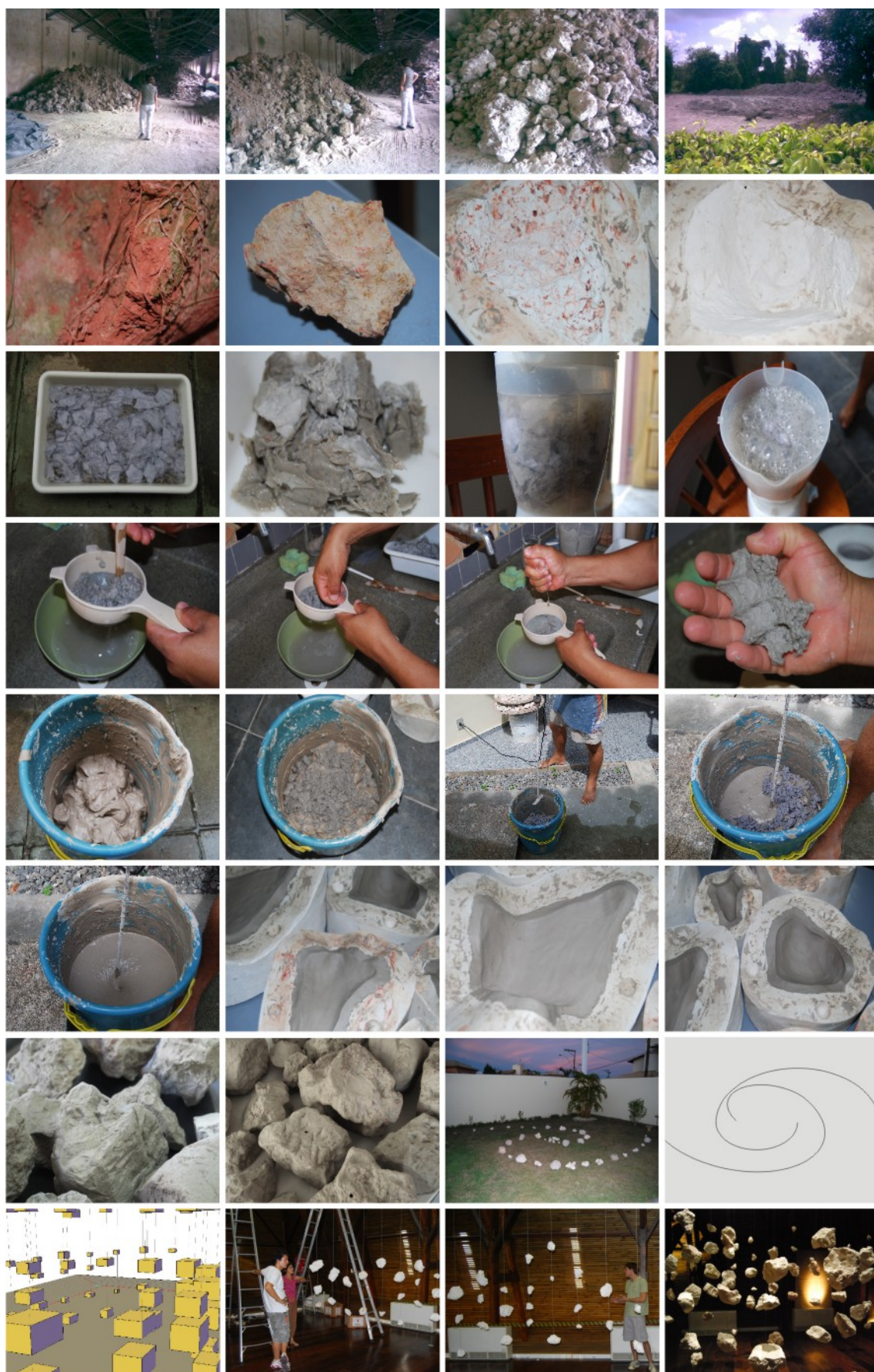


fig. 67. Recorte de imagens do processo criativo na elaboração da obra *Granulações*, 2009.
Consultar Apêndice C — Procedimentos cerâmicos.

Para construir esta obra, fiz cerca de cento e vinte torrões de terra, em oito tamanhos diferentes, que foram enfiados e fixados em cabos de aço fino em alturas diversas, estudadas virtualmente nos softwares corelDRAW e AutoCAD. Esse projeto espacial levou em conta as dimensões do espaço expositivo – largura, profundidade e pé-direito do sótão – e o fluxo de circulação do observador. As medidas das alturas de cada fio de grãos foram reajustadas à medida que o AutoCAD nos permitia visualizar o projeto de disposição da obra de diversos pontos de vista (fig. 68). No entanto, a visão completa da obra pronta só aconteceu na montagem da exposição.

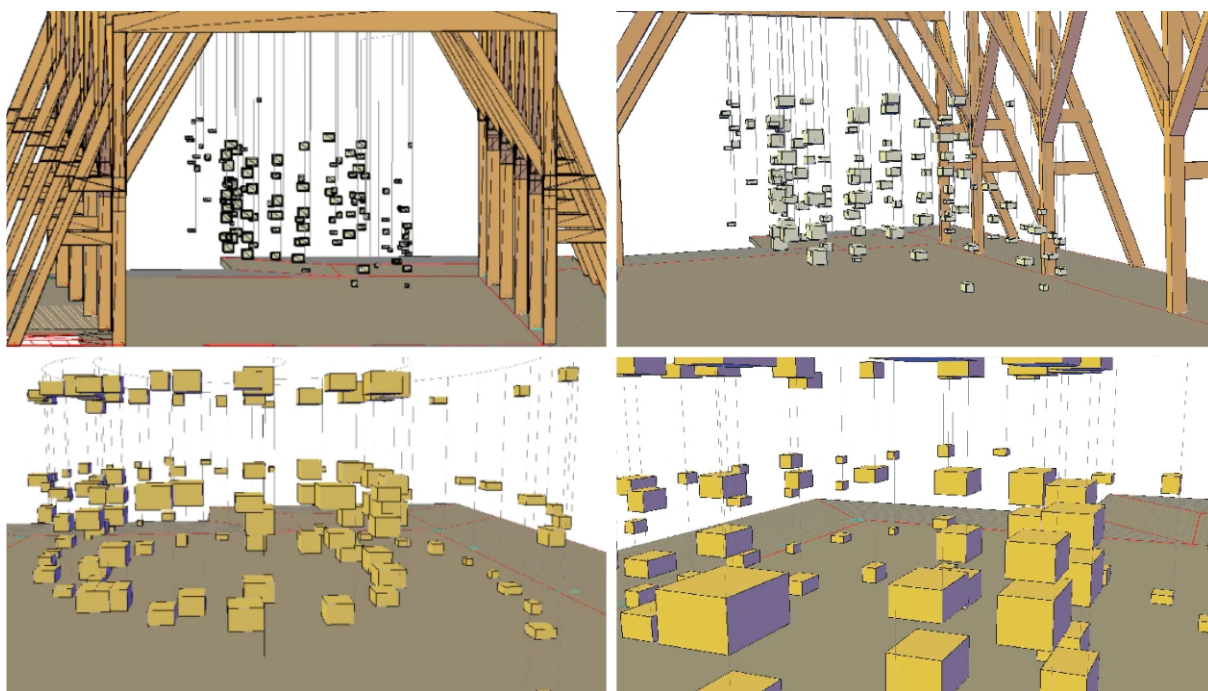


fig. 68. Vistas do projeto em AutoCAD.

No CorelDRAW foram definidas as alturas dos grãos em cada cabo de aço, obedecendo a um eixo imaginário transversal à linha de terra (fig. 69), assim, um braço subia em direção ao telhado enquanto o outro se aproximava do chão (fig. 70). Esse eixo imaginário é recorrente, está sempre presente na ação comandada pelo “onirismo ativo do sonhador que modela” de que nos fala Bachelard.

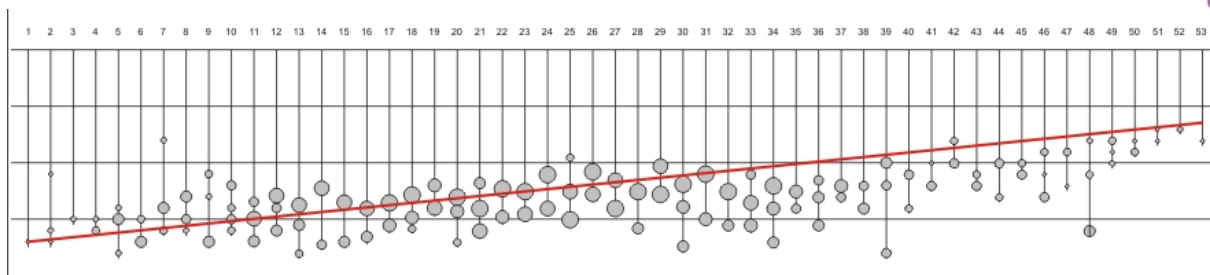


fig. 69. Eixo imaginário transversal à linha de terra, projeto em CorelDRAW para obra *Granulações*.

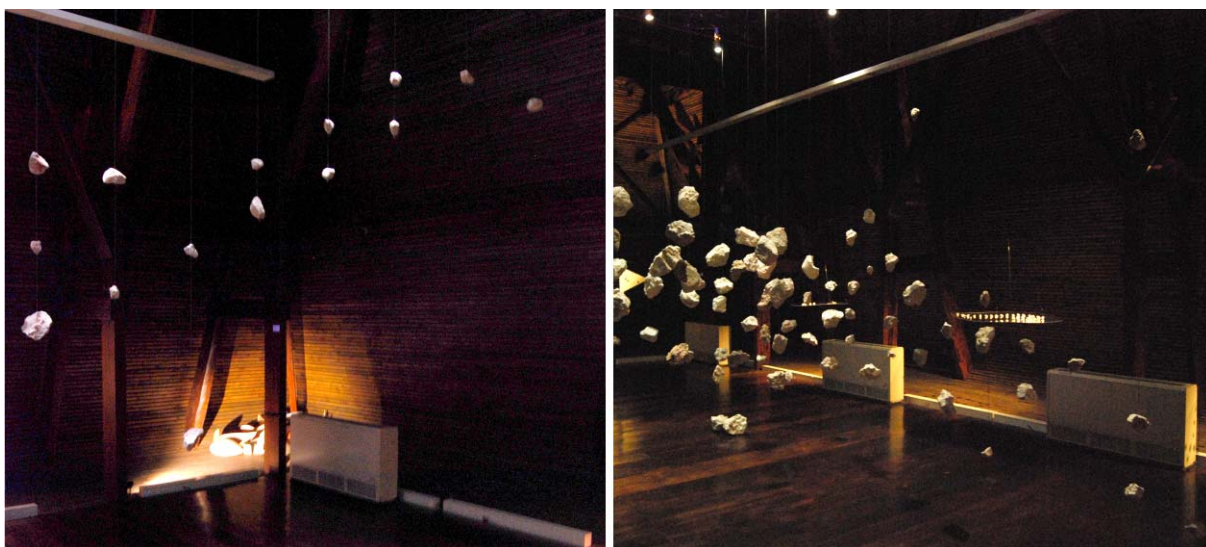


fig. 70. Braços opostos da espiral de *Granulações*.

Refletindo sobre as palavras granulação e grão, quanto a partículas que formam massas e texturas¹¹³, pode-se relacionar também as mesmas com as dimensões de pequeno e grande. Granulações e grãos existem em dimensões diversificadas numa escala que se estende do micro ao macro no Universo. Assim, tanto em conceito como em cor e solução formal, esta obra, *Granulações*, do centro do espaço expositivo, interligou-se às outras obras, pontuando no sítio cósmico a presença de uma grande espiral galáctica que dialogava com fragmentos, cacos, sementes-estrelas, cipós, constelações, luzes, penumbras, sombras e sons, das outras obras.

113 “Granulação: aspecto da textura de uma rocha quanto ao tamanho de seus componentes. Grão: S.m. quantidade mínima de qualquer coisa; semente de cereais e algumas outras plantas. Adj. Apocopada de grande”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1975, p. 698.



fig. 71. Obras: *Sítio cósmico*, *Proto-estrelas*, *Caco-cipó* e *Cantos do João-de-barro* vistas através das *Granulações*.

Buscando ainda o diálogo com obra de outro artista, aponto “Ventania”, 2006 (fig. 72), de Delma Godoy, pesquisadora de materiais terrosos e cerâmicos. Ela assim define seu trabalho¹¹⁴:

“No meu trabalho, associo a materialidade com o som do silêncio da forma. Procuro, através dela, o ponto exato de um início, totalmente atemporal. Acredito, que a criação do nosso Universo, partiu deste silêncio. Visualizo o caminho do vento esculpindo, silenciosamente, através dos milênios, paisagens e mundos. Tento me transportar para esse caminho. Vou criando erosões superpostas, que se encaixam como uma brincadeira lúdica, onde o olhar encontra este trabalho mudo. Inerte e ao mesmo tempo esvoaçante.”



fig. 72. Delma Godoy. “Ventania”, 2006. Terra refratária, 40 cm de diâmetro. (DELMA GODOY, 2009)

Vejo aproximação conceitual entre esta obra e *Granulações*, assim como com a idéia da constelação **Monções**. “Ventania” refere-se a ambivalências cósmicas, a um trabalho que ao mesmo tempo é inerte e esvoaçante. Assim, posso dizer que ele está de acordo com o gesto do “sonhador que modela com onirismo ativo”. Contudo, esta sua obra, dentre muitas outras, foi montada sobre uma base, não em espaço aéreo, não envolvendo também sonoridade nem luminosidade como as obras instaladas na exposição *terra-Terra*.

114 DELMA GODOY. Disponível em: <<http://www.delmagodoy.com/POR/index.html>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

Então, quanto ao uso de uma iluminação que contribuísse para uma impressão cósmica no sótão, relato que esta foi montada considerando-se a temperatura de cor¹¹⁵ das lâmpadas utilizadas, a emissão de luzes de cores frias e quentes. Sobre as *Granulações* foram instalados projetores de luz fria, trabalhando-se na escala do branco ao azul violeta além de dois focos de luz negra, que emite raios ultra-violeta e permite que o corpo iluminado irradie, devolva maior quantidade de luz, aproximando os grãos de estrelas e outros corpos siderais que observamos no céu. Sobre as outras obras, os projetores emitiram luz quente, luz em tons de amarelo a alaranjado, aproximando essas obras da terra, do chão e do procedimento cerâmico.

Refletindo então sobre a ação do homem com a terra neste sítio, através de técnicas milenares que constituem o procedimento cerâmico poético, teci o seguinte comentário: não seria este um jeito particular e coletivo de encontrar-se consigo mesmo? Porque o homem prepara sua massa ideal com água e outros componentes minerais e/ou orgânicos, e, com essa matéria da terra, que é macia e resistente, sonha e se expressa, dá forma, ouve seus sons, cria outros e move-se da ação do corpo para sensações e percepções de sua mente.

Assim, tornando possível o “realismo mágico”, o sítio cósmico em outro lugar além de Valparaíso no Chile, estão à disposição os torrões de terra a nos prometer belezas em deveneios, e a linha – o cipó, o eixo da imaginação, que sustenta esses movimentos do “sonhador que modela e contempla” em busca de conhecimento e

115 “Quando falamos em luz quente ou fria, não estamos nos referindo ao calor físico da lâmpada, e sim ao tom de cor que ela dá ao ambiente. Ao amanhecer, o sol tem um tom mais avermelhado, mais quente; à medida que o dia vai passando, sua luz vai ficando mais amarela até se tornar bem branca; depois volta a ficar alaranjada no final do dia. Observa-se que este fenômeno há milhares de anos vem regulando a vida da nossa espécie. Nas lâmpadas, esta temperatura de cor é medida em graus Kelvin (K), e é esta grandeza que expressa a aparência de cor de uma luz. Quanto maior for este número, ou seja, quanto mais alta for a temperatura de cor, mais fria, mais branca, indo na direção do azul violeta é a cor da luz emitida, quanto menor, mais quente, mais amarela.” Luminoteca – Temperatura de cor – AKARI. Disponível em: <<http://www.akarilampadas.com.br/informacoes/temperatura-de-cor.php>>. Acesso em: 16 jun. 2009.

atualização de formas de representação na adaptação do homem à vida. Esse devaneio imbricado com a ação, “onirismo ativo”, pode ser praticado em particular ou em grupo e garante a capacidade da terra como material / linguagem expressiva no espaço da arte contemporânea e ainda como elo para um possível encontro do homem consigo mesmo, e com seu entorno, a terra e a Terra.

Reflexões do contemplador

No decorrer desta pesquisa prático-teórica, ao produzir as obras-estrelas que formaram as constelações **Pororoca**, **Sigma**, **Aurora** e **Monções**, e gravar em áudio outras constelaSONS, refletindo sobre todo o processo criativo, ora assumia o papel de modelador, ora ocupava o lugar do contemplador. Essa alternância de papéis ou até, às vezes, acúmulo deles foi que possibilitou a percepção da linha imaginária que percorreu o caminho da terra à Terra. Penso então, como Gaston Bachelard, que o sonhador que modela segue melhor os interesses do devaneio íntimo porque apreende seus sonhos, modela-os, materializa-os com a ação do “onirismo ativo”. Mas, ao partilhar com o observador o resultado de seu movimento, reúne em si mesmo as condições de modelador e contemplador.

Assim sendo, é como contemplador que agora pontuo resultados decorrentes dos nexos estabelecidos na rede do processo criativo, movimento que envolveu: pesquisa matérica em meio a impermanência de imagens observadas no procedimento cerâmico – modelagem, secagem e queima; sonorização de objetos; leituras de bibliografia interdisciplinar; reflexões e montagens de exposições. Com essas ações procurei, através de uma poética com o barro cozido, expressar minha visão de mundo, atenta a outras visões de artistas, mestres-artesãos e astrônomos, cada um em busca de suas imagens de forma mais nítida, operando focos para conquistar novos conhecimentos.

Fui percebendo durante o percurso da pesquisa que o barro cozido responde às motivações do homem em interferir com a terra, por suas características de maciez e resistência, que permite o uso e experimentação de técnicas e formas infinitas. Além disso, o processo de recolher, estruturar e cozinhar o barro pode ainda revelar imagens e emitir sons e também caminhar com a imaginação humana, sustentando-

se em espaço aéreo. Permite a atualização de mitos ameríndios sobre sua própria origem e pode dialogar com materiais – acrílico, aço, estanho, areia, madeira, etc – transitando no hibridismo contemporâneo. Atende a montagens mais complexas, envolvendo som e luz, para traduzir nosso momento globalizado, embora fragmentado e aparentemente caótico. Isto tudo porque, com a terra, pode-se colar sensações, percepções e idéias. Portanto, o procedimento cerâmico responde não só às necessidades da vida contemporânea, mas também às necessidades da arte contemporânea.

Acredito então que o movimento com o barro cozido pode continuar a percorrer a trajetória do homem com a vida, ligando: ações do corpo para a mente; do particular para o coletivo; do antigo para o novo; do sonho para o fato; da visibilidade para o som; do opaco para o transparente, no diálogo com o acrílico; do terrestre para o aéreo, no diálogo com o cabo de aço; do pesado para o leve e da terra para a Terra. Todos os movimentos contrários também são possíveis e estão na ambivalência das imagens geradas com o procedimento cerâmico. Dessa forma o exercício da contemplação deve ser também dinâmico, permitindo-se a ativação da memória, o contágio das emoções, a abertura para dúvidas e novas investigações.

Ficha técnica das obras que antecederam a pesquisa



24 / 25a / 27b. *Limite*, 1989.

Escultura. Cerâmica vitrificada, 24 x 28 x 5 cm.

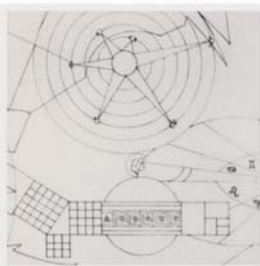
Exposto na Galeria de Arte do SESC / Senac / Copel, Salvador - BA.



27b. *Ponto de vista*, 1991.

Escultura modular. Terracota, quatro módulos de 14 x 14 x 4 cm e 4 cubos de 3 x 3 x 3 cm.

Prêmio primeiro lugar no 3º Festival de Artes dos Empregados da COPENE, Salvador - BA.



27b. *O homem e o universo*, 1991.

Projeto de mural. Nankin sobre papel.



27b. *Azuleiro Baiano*, 1999.

Instalação. Cerâmica vitrificada e carpete, 160 x 160 cm.

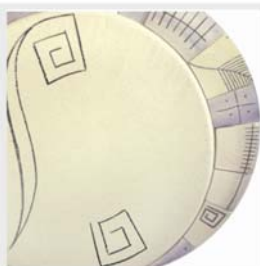
Prêmio primeiro lugar no 5º Festival de Artes dos Empregados da COPENE, Salvador - BA.



27b. *Altear*, 2004.

Instalação. Cerâmica vitrificada e terracota, 85 x 30 x 20 cm.

Exposição individual *Primícias*, Galeria Arte & Memória, Igatu - BA.



27b. *Da série Discursos*, 2001.

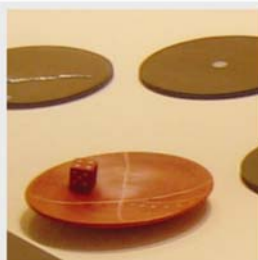
Objeto. Cerâmica vitrificada, terracota e aço inox, 35 cm Ø.



27b. *Albedo IV*, 2001.

Painel. Cerâmica vitrificada, 46 x 85 cm.

Exposição individual *Histórias da Terra*, Conjunto Cultural da Caixa, Salvador - BA.



27b. *Histórias de cada dia*, 2002.

Instalação. Cerâmica vitrificada, terracota e estanho, 100 x 400 cm.

Exposição coletiva *Terracotas da Terra*, Conjunto Cultural da Caixa, Salvador - BA - Curadoria Eriel Araújo.



27b. *Terras*, 2005.

Painel. Cerâmica vitrificada e terracota, 65 cm Ø.

Exposição coletiva *Transformação*, EBEC Galeria de Arte, Salvador - BA - Curadoria Matilde Matos.

Fotos Laís Andrade

Ficha técnica das obras da pesquisa



25ab. *Oceânico*, 2006.

Objeto em estrutura aérea. Terracota, alumínio, estanho e nylon, 160 cm Ø.

Instalado em *site specific* em intervenção coletiva nas ruínas da fábrica Fratelli Vita, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



A



B



C



D

30. *Sementes cantantes*, 2007.

Objetos cerâmicos em pequenos formatos para estudo da musicalidade plástica e sonora.

Expostos no evento *Três Marias no Extudo*, Restaurante Extudo, Salvador - BA.

A- *Quase apito*. 9 x 7 x 2 cm.

B- *Quase apito/reco-reco*. 9 x 7 x 2 cm.

C- *Quase chocalho/reco-reco*. 9 x 13 x 4 cm.

D- *Quase cítara*. 13 x 27 x 1 cm.



34, 36. *Grão de Terras*, 2006.

Objeto cerâmico e fio de PVC, 9 x 6 x 2 cm.

Integra a instalação coletiva, processual e itinerante *Afetos roubados no tempo*, tendo participado das montagens na Faculdade Santa Marcelina, São Paulo - SP, e Caixa Cultural, Salvador - BA, até 2008 - Curadoria VigaGordilho e Suzana Azevedo.



31. *Sussurro Real*, 2007.

Objeto em estrutura aérea. Terracota, acrílico, fio de nylon e metal, 48 cm Ø.

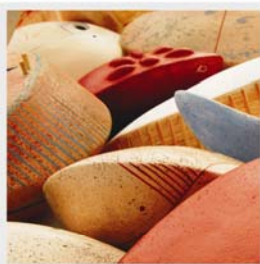
Integrou a exposição *Banco (à) Memória*, Forte Nossa Senhora de Monte Serrat, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



33. *Al fa bedo*, 2006.

Painel. Cerâmica vitrificada e terracota, 90 x 45 cm.

Integrou a Exposição *Guard ares*, Galeria Cañizares, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



37ab / 39ab / 71. **Proto-estrelas**, 2007.

Instalação de 40 objetos sonoros com procedimento cerâmico, aço e areia. Vários tamanhos.

Exposição *Germinando Estrelas* na EBEC Galeria de Arte, Salvador - BA - Curadoria Matilde Matos. Um exemplar integrou o 2^o *Salão Nacional de Cerâmica*, Curitiba - PR (Menção Honrosa).



46 / 49 / 71. **Sítio cósmico**, 2007.

Instalação aérea. Cerâmica, aço e madeira, 300 x 50 x 3 cm.

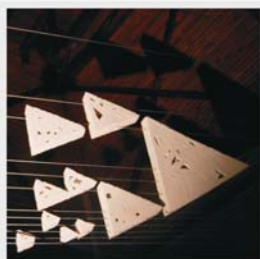
Integrou as Exposições: *Matéria presente* na Galeria Cañizares, Salvador - BA - Curadoria Juarez Paraíso; 2^o *Salão Nacional de Cerâmica*, Curitiba - PR (Menção Honrosa); *terra-Terra* no Palacete das Artes Rodin Bahia, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



57ab / 58. **O Recôncavo por um fio**, 2008.

Instalação aérea. Cerâmica, estanho e cabo de aço, 700 x 20 x 20 cm.

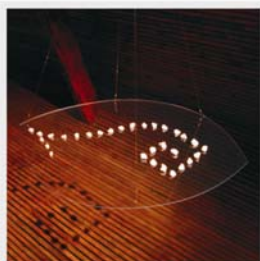
Integrou a 9^a *Bienal do Recôncavo*, São Félix - BA.



51 / 71. **Caco-cipó**, 2008.

Instalação aérea. Cerâmica, aço, luz quente, sombra e som, 140 x 450 x 10 cm.

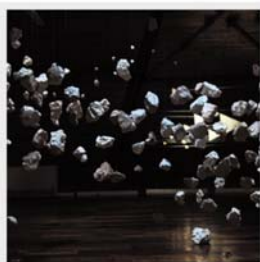
Integrou a Exposição *terra-Terra* no Palacete das Artes Rodin Bahia, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



60ab / 71. **Cantos do João-de-Barro**, 2009.

Instalação em estrutura aérea. Fragmentos de terra cozida, poliestireno cristal, nylon, luz quente, sombra e som, 140 x 110 x 85 cm.

Integrou a Exposição *terra-Terra* no Palacete das Artes Rodin Bahia, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.



65 / 71. **Granulações**, 2009.

Instalação em estrutura aérea. Cerâmica, aço, luz fria, sombra e som, volume 78 m³.

Integrou a Exposição *terra-Terra* no Palacete das Artes Rodin Bahia, Salvador - BA - Curadoria VigaGordilho.

Referências

ADAIR, Maria. (Coord.) *Arte-Arte Salvador 450 anos*. Segundo da série Cadernos de Arte. Salvador : Atelier Maria Adair, 1998.

AKARI Lâmpadas Especiais. Luminoteca. Temperatura de cor. Disponível em: <<http://www.akarilampadas.com.br/informacoes/temperatura-de-cor.php>>. Acesso em: 16 jun. 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ART AWAKENING — Online Gallery for the Visual and Performing Arts. Susan Rawcliffe. Disponível em: <<http://www.artawakening.com/soundworks/price.html>>. Acesso em: 7 abr. 2008.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Alexander Calder*. Köln : Taschen, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1993.

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

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

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

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

BORDADOS em tauá: cerâmica de Rio Real. Texto de Letícia Vianna e Raul Lody. Pesquisa de Letícia Vianna, Maria José Chaves Ramos, Raul Lody e Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro : Funarte, CNFCP, 2001. (Sala do Artista Popular; 94)

BRITES & TESSLER. *O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre : UFRGS, 2002.

CARMELA GROSS. Disponível em: <<http://www.carmelagross.com.br>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

CASTELÃO-LAWLESS, Teresa. *Dualidades e Singularidades da Prática Científica e da Imaginação Poética*. II Colóquio Bachelard: Ciência e Arte. Palestra inaugural. Salvador : UFBA, mar. 2008.

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

CHITI, Jorge Fernández. *Curso de Escultura Ceramica y Mural en la realidad artistica de hoy*. Buenos Aires : Condorhuasi, 1989.

COSMOS Carl Sagan. Produção da Super Interessante. São Paulo : Abril Cultural, 2005. 5 dvds. (Edição comemorativa dos 25 anos do programa televisivo Cosmos.)

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

CULTURA VISUAL. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Salvador: EDUFBA, v. 1, n. 7, 2005.

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

DELMA GODOY. Disponível em: <<http://www.delmagodoy.com>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

DE MASI, Domenico. *Criatividade e Grupos Criativos*. Rio de Janeiro : Sextante, 2003.

DUMARESQ Galeria de Arte. Christina Machado. Disponível em: <<http://www.dumaresq.com.br>>. Acesso em: 21 mai. 2009.

ECKENBERGER Catálogo de exposição no Palacete das Artes Rodin Bahia. Curadoria Dimitri Ganzelevitch. Obras 1965-2008. Salvador : P55, 2008.

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

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular. 2. ed. São Paulo: Art, 1998.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 21 maio 2009.

ENANPAP, 15, 2006, Salvador. *Anais Eletrônicos ...* Salvador: ANPAP, 2006. Disponível em: <<http://www.unifacs.br/anpap/autores/181.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2006.

ENCONTRO DA ANPAP, 15, 2006, Salvador. *Anais ...* v. 1. Salvador : UNIFACS, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1975.

FERRIS, Timothy. *O Despertar na Via Láctea: uma história da astronomia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Campus, 1990.

FRIGOLA, Maria Dolors Ros i. *Cerâmica Artística*. Trad. Rita Silva. Lisboa : Estampa, 2006.

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

GAUTHIER, Serge; PRÉAUD, Tamara. *La Céramique: art du XX siècle*. Fribourg : Office du Livre, 1982.

GEORGIA KYRIAKAKIS. Disponível em: <<http://www.georgiakyriakakis.com.br>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

GORDILHO, Viga. *Cantos Contos Contas*. Salvador : P55, 2004.

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

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

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

HAWKING, Stephen. *Os Gênios da Ciência: sobre os ombros de gigantes*. Trad. Marco Mariconi. Rio de Janeiro : Elsevier, 2005.

HUBBLE 15 anos de descobertas. Produção Scientific American Brasil. São Paulo : ESA / Duetto. 1 dvd.

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

JORNAL DA MÍDIA. Palacete histórico pronto para receber o Museu Rodin Bahia. Disponível em: <http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2006/12/18/Bahia/Palacete_historico_pronto_para_re.shtml>. Acesso em: 16 mar. 2009.

JUNG, Carl G. (Org.). *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, [196?].

JUNG, C. G. *Presente e Futuro*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 4. ed. Petrópolis : Vozes, 1999. (Obras Completas de C. G. Jung, v. X/1.).

LECHTE, John. Cinquenta Pensadores Contemporâneos Essenciais do Estruturalismo à Pós-modernidade. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro : Difel, 2003.

LIMA, Nair Barbosa (Org.). *Brazilianart VI*. São Paulo : JC, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.

MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro*. Vitória : Edufes, 2001.

NET PROCESSO – arte contemporânea. Disponível em: <<http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/54863>>. Acesso em: 3 jun. 2009.

NEWSPAPER ARCHIVE. Space shuttle Columbia disintegrates. Sábado, 1 fev. 2003. Disponível em: <<http://www.newspaperarchive.com/Articles/Space-shuttle-Columbia-disintegrates.aspx>>. Acesso em: 7 abr. 2008.

NINO CARUSO. Sculptures. Disponível em: <<http://www.ninocaruso.it/Pg4sculptures.htm>>. Acesso em: 21 mai. 2009.

NORMA GRINBERG. Disponível em: <<http://www.normagrinerberg.com.br>>. Acesso em: 10 set. 2008.

OLHARES Fotografia online. Disponível em: <http://br.olhares.com/obra_do_escultor_ pernambucano_francisco_brennand_foto2624473.html>. Acesso em: 21 mai. 2009.

OROZCO, Gabriel. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/orozco/index.html#>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 9. ed. Rio de Janeiro : Elsevier, 1998.

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

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

PEREIRA, Carlos José da Costa. *A Cerâmica popular da Bahia*. Salvador : Universidade da Bahia, 1957.

PLASTICAS SONORAS Walter Smetak. Catálogo de exposição organizada pela Fundação Gregório de Matos. Salvador, 1988.

POÉTICA DA PERCEPÇÃO Questões da fenomenologia na arte brasileira. Catálogo de exposição itinerante – São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba. Curadoria Paulo Herkenhoff. São Paulo: Neoband, 2007 - 2008.

PORTAL do astrônomo. SIMÕES, Carlota. A Música das Esferas. Disponível em: <<http://www.portaldoastronomo.org>>. Acesso em: 18 jun. 2007.

PROJETO INSTITUCIONAL. Museu Rodin Bahia CORTE. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

REVISTA BRASILEIRA DE ENSINO DE FÍSICA. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-11172008000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 05 nov. 2008.

REVISTA CIDADE NOVA, n. 8. São Paulo : Cidade Nova Editora, 1991.

SÁ, Rosilda. Amplexos. Folder de exposição no Centro Cultural de São Francisco. Curadoria Maria do Carmo Nino. João Pessoa : JB, 2005.

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

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo : Iluminuras, 2006.

SCIENTIFIC AMERICAN BRASIL. *Etnoastronomia*. v. 14. São Paulo : Ediouro sob licença da Scientific American, Inc., 2006. (Edição Especial).

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

SOARES, Márcio. *Cálculo em uma variável complexa*. Rio de Janeiro : IMPA, 2007.

STRAUSS, Claude Lévi. *A oleira ciumenta*. Trad. José Antônio B. F. Dias. Lisboa : Edições 70, 1987.

THE 1945 Proposal by Arthur C. Clarke for Geostationary Satellite Communications. Disponível em: <<http://lakdiva.org/clarke/1945ww/>>. Acesso em : 26 de janeiro de 2009.

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

VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo : EDUSP, 1992.

WALTHER, Ingo F. (Org.). *Arte do século XX*. Trad. Ida Boavida. v. 2. Köln: Taschen, 2005.

APÊNDICE A – Dados biográficos

ARAÚJO, Eriel – é artista visual, professor mestre da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutorando no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua pesquisa de mestrado *Mutação: uma possibilidade do devir instaurado na matéria* e suas reflexões acerca de manipulações matéricas diversas, dentre elas a argila e a cerâmica e suas possíveis poéticas, pretenderam provocar no fruidor de suas obras memórias perdidas no tempo.

BACHELARD, Gaston (1884-1962) – epistemólogo francês, filósofo da ciência e teórico da imaginação. Professor de história e filosofia da ciência na Sorbonne até 1954, membro da Academia das Ciências Morais e Políticas da França, foi laureado com o Grande Prêmio Nacional de Letras. Sua filosofia pode ser considerada como uma crítica ao positivismo, materialismo, realismo e formalismo. Fez reflexões profundas acerca das duas vias percorridas pelo homem, a onírica e a intelectual, arte e ciência. Defendeu entre outras a idéia de que razão e imaginação fazem parte de um pensamento dinâmico. Ambas, razão e imaginação podem exercer uma função de criação. Em sua obra *A Terra e os Devaneios da Vontade*, 1948, Bachelard analisa formas da imaginação, em particular as imagens relacionadas aos temas da matéria, movimento, força e sonho, bem como as imagens associadas ao fogo, água, ar e terra. Para ele a imaginação é mais fundamental que a imagem-percepção, por seu caráter criativo. Considera a imaginação como motor do conhecimento, com sua função verdadeira de líder psíquica. Segundo Elyana Barbosa, autora da obra *GASTON BACHELARD: o arauto da pós-modernidade*, Bachelard investigou incessantemente como se instaura o novo. Também por isso foi considerado por muitos o filósofo da ruptura.

CLARKE, Arthur Charles (1917-2008) – inventor britânico e escritor de ficção científica previu, em 1945, o satélite geoestacionário como futura ferramenta para desenvolver as telecomunicações. Essa matéria foi publicada na revista *Wireless World* em outubro daquele ano, com o título: “*Can Rocket Stations Give Worldwide Radio Coverage?*” Vinte anos depois, o satélite Intelsat I, instalado numa órbita que passou a ser conhecida como órbita Clarke, deu início a transmissões de programa de televisão por satélite e com todo o desenvolvimento tecnológico que se seguiu chegou-se a internet, à rede de comunicações verbal, visual, sonora que nos interliga a todos na Terra.

CAUQUELIN, Anne – doutora e professora emérita de filosofia da Université de Picardie, na França. É autora de ensaios sobre arte e filosofia, dos quais se destacam *Teorias da Arte, Aristóteles e Arte Contemporânea : uma introdução*.

GODOY, Delma – artista plástica paranaense. Tem explorado a cerâmica por mais de 20 anos numa pesquisa por materiais novos e formas cósmicas. Trabalha com diversos tipos de materiais cerâmicos, encontrados em diversos lugares do Brasil e testados em várias temperaturas. Os resultados alcançados são terras refratárias de cores e texturas novas. Mais recentemente, tem também intensivamente pintado e trabalhado em esculturas de ferro.

GRINBERG, Norma – doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP), 1999, Professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA). Desenvolve pesquisas nas áreas de artes plásticas, escultura cerâmica, instalação e design. Norma Grinberg, em meio a outras obras, em uma pesquisa que durou alguns anos, partiu de um único módulo e, com ele, elaborou movimentos de multiplicação, decomposição e recomposição, criando em contextos diversos esculturas, painéis e instalações, que sugerem caminhos ondulantes, vôos, formas animais e humanas. Em 2006, impulsionou-os numa

montagem vertical em “Babel”. Em 2008, desenvolveu novo trabalho, em seu estilo lúdico, limpo e sintético, “Brazilian Pantanal”, durante sua estada na China.

OROZCO, Gabriel – mexicano, cidadão do mundo, morando e trabalhando em diversos lugares, artista visual de muitas linguagens. Trabalha com escultura, desenho, fotografia, video, instalações, etc. Interage com o espectador deslocando coisas do cotidiano ou reportando-se às atividades, ao trabalho do homem.

OSTROWER, Fayga (1920-2001) – polonesa, radicada no Rio de Janeiro, gravadora, pintora, teórica da arte, professora. Sua produção inicial em xilogravura apresenta temática predominantemente social. Depois desenvolveu uma vasta obra geométrica abstrata. Escreveu várias obras sobre sua experiência como arte-educadora e sobre o processo criativo.

RAWCLIFFE, Susan – compositora, instrumentista e artista americana, criadora de instrumentos musicais de sopro: flautas, ocarinas, apitos, trombetas, didjeridu e esculturas sonoras em cerâmica. Pesquisadora de sons primevos, do período pré-hispânico na América nas culturas Olmeca, Maia, Zapoteca, Azteca, e outras. Ela produz cópias de antigos e contemporâneos instrumentos cerâmicos de sopro e cria outros, os quais executa com maestria. Tem feito apresentações e workshops internacionalmente e escrito artigos de suas pesquisas.

SAGAN, Carl (1934-1996) – Cientista e astrônomo americano assim como crítico das pseudociências. Conhecido por seus esforços pela popularização da ciência. Legou-nos um formidável acervo de obras, dentre as quais figuram clássicos como: *Cosmos*, que foi transformado em uma série de televisão acompanhada por mais de meio bilhão de pessoas em todo o mundo, e pela qual recebeu o prêmio Emmy e *Os Dragões do Éden*, pelo qual recebeu o prêmio Pulitzer de Literatura.

SALLES, Cecília Almeida – doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. Atua na área de Comunicação em: comunicação, processos de criação, semiótica, crítica genética e artes.

SMETAK, Walter (1913, Zurique-Suíça – 1984, Salvador-BA), instrumentista, professor de violoncelo e de improvisação na UFBA e compositor. Veio para Bahia em 1957. Produziu mais de cem instrumentos musicais feitos a partir de coisas simples: cabaças, madeira, cordas, tubos de PVC, latas, ferro velho e qualquer outro material que estivesse a seu alcance. Em 1966, participou da I Bienal Nacional de Artes Plásticas em Salvador, com suas peças plásticas sonoras. Autor dos livros: *Retorno ao Futuro* (1982) e *Simbologia dos Instrumentos* (2001). Deixou os discos: “Walter Smetak”, Philips, produzido por Caetano Veloso e Roberto Santana (1973); e “Interregno”, patrocínio da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1980).

STRAUSS, Claude Lévi – um dos grandes pensadores do século XX, completou 100 anos em 2008. Etnólogo e filósofo francês, seus estudos foram fundamentais para o desenvolvimento da antropologia. O estudioso jamais aceitou a visão histórica da civilização ocidental como privilegiada e única. Sua crença de que as características humanas são as mesmas em toda parte surgiu nas incontáveis viagens que fez ao Brasil e nas visitas a tribos indígenas das Américas do Sul e do Norte. As contribuições mais decisivas do trabalho de Lévi-Strauss podem ser resumidas em três grandes temas: a teoria das estruturas elementares do parentesco, os processos mentais do conhecimento humano e a estrutura dos mitos. Publicou *A Oleira Ciumenta*, em 1985, obra em que analisa mitos americanos, inclusive os relativos à origem da cerâmica.

TAVARES, Ana Maria – doutora em artes pela Universidade de São Paulo, professora da Escola de Comunicação e Artes dessa Universidade, a artista e pesquisadora atua no circuito da arte brasileira e internacional, desde os anos 80. Busca compreender sob a ótica da fenomenologia a experiência do homem contemporâneo.

TOLEDO, Amélia – é artista visual de uma vasta obra com diversos materiais, desde colagens datadas de 1958, passando por jóias, objetos, esculturas e pinturas das décadas seguintes, até as obras mais recentes feitas com rochas e formações cristalinas. Também professora em diversas Faculdades em São Paulo e no Rio de Janeiro.

TOSTES, Celeida (1929-1995) – artista carioca que sem dúvida alguma provocou uma revolução na cerâmica brasileira, tanto em seu trabalho individual, abordando novos temas do universo feminino, como na ação pedagógica, no Parque Lage e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além disso, desenvolveu um trabalho de produção cerâmica com a comunidade do Morro do Chapéu Mangureira, utilizando então a arte como instrumento social. Esse grupo de homens e mulheres passou a participar de seu trabalho na realização de obras de grande porte.

XAVIER, Márcia – graduada pela Fundação Álvares Penteado, leciona no Instituto Tomie Ohtake. Participou de bienais, salões e exposições no Brasil e no estrangeiro e recebeu vários prêmios.

APÊNDICE B – Documentação da pesquisa de campo

A pesquisa de campo de produções populares em comunidades rurais na Bahia foi realizada em Maragogipinho, vila do Município de Aratuípe, às margens do Rio Jaguaripe, no Recôncavo Baiano, em 2002, e na cidade de Rio Real, à margem esquerda do rio Itapicuru, a nordeste do Estado da Bahia, onde o Rio Real faz a divisa com o estado de Sergipe, em 2004 (fig. 73)¹¹⁶.



fig. 73. Localização das cidades visitadas.

116 Fotos deste apêndice: Laís Andrade.

Fui com um grupo de ceramistas e alunas do atelier a Maragogipinho, local aprazível, à beira do rio. Atravessando a praça da Igrejinha, descemos em frente em direção ao “Porto” (fig. 74), onde descarregam lenha e barro, que vem dos arredores, e de onde partiam os saveiros e canoas com a produção da comunidade¹¹⁷. Observei, nos dois lados do caminho, a presença de olarias (fig. 75) numa disposição labiríntica, feitas com grades de bambu e cobertas com palha de coqueiro e telhas. Era uma grande comunidade produtora de “louça de barro”.



fig. 74. “Porto”, Rio Jaguaribe.



fig. 75. Olaria.

Pudemos acompanhar todo o processo da produção, que tem tarefas diferentes para homens e mulheres: o amassador (fig. 76) sobre uma base de madeira catava pedregulhos e amassava um enorme bloco de massa, mistura de argila mais gorda e mais magra. Com a massa já pronta, o empolador (fig. 77) fazia as pelás, largos cilindros que vão para o torno.



fig. 76. Amassador.

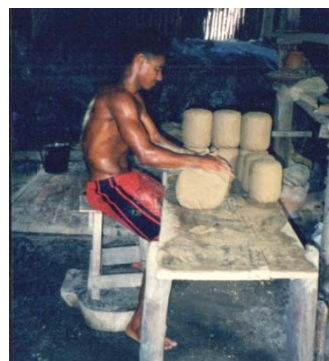


fig. 77. Empolador.

¹¹⁷ Então, já em 2002, a produção era escoada em caminhões.

Alguns torneiros modelavam peças diversas: grandes potes, porrões, bilhas, panelas, pratos, fruteiras, moringas, etc (fig. 78). Os tornos, ou rodas, montados por eles mesmos, eram peduais – acionados com os pés (fig. 79). Estando as peças estruturadas, começava o trabalho das mulheres. As brunideiras passavam o tauá amarelo¹¹⁸, que fica laranja forte depois da queima, e faziam o brunimento com seixo ou plástico, uma atualização (fig. 80).



fig. 78. Sr Galego começando a levantar um pote.



fig. 79. Torno pedual.



fig. 80. Brunideiras.

Depois disso, aplicavam os desenhos em tabatinga¹¹⁹. Com a ajuda de pincel feito com talisca de palha de coqueiro e pêlo de gato, traçavam rapidamente palmas, flores, volutas, e espirais com muita fluidez e domínio técnico (figs. 81 e 82).



fig. 81. D. Genária riscando a palma.



fig. 82. Moringas em processo de secagem esperando a queima.

118 Massa líquida de barro rico em óxido de ferro amarelo, com a qual se pinta sobre peças cerâmicas ainda cruas, o mesmo que engobe, contudo, tauá é palavra de origem indígena, usada na zona rural.

119 Massa líquida de barro branco, com a qual se pinta sobre peças cerâmicas ainda cruas, o mesmo que engobe. Tabatinga também é palavra de origem indígena, usada na zona rural.

Ainda como acabamento para as panelas rasas destinadas às moquecas da Bahia, a golga era aplicada com pincel, um tipo de vidrado cru, feito com barro, óxido de chumbo e água. É muito tóxico e nocivo tanto para quem o aplica como para quem costuma comer alimentos preparados nessas panelas (fig. 83). Os grandes fornos à lenha, no estilo “forno de capela”, serviam à comunidade e eram os homens, os queimadores, que operavam os fornos (figs. 84 e 85).



fig. 83. Panelas prontas vitrificadas com golga.



fig. 84. Forno da comunidade.



fig. 85. Moringas prontas, após a queima.

Antes de ir a Maragogipinho, já havia conhecido o Mestre-artesão Vitorino Moreira, em sua barraca na Feira de São Joaquim, em Salvador, onde são vendidas suas peças e de outros artesãos da comunidade. Na barraca também se podia comprar barro vindo de lá e ter aula de cerâmica com o mestre. Hoje, já octogenário, Mestre Vitorino tem sido homenageado por suas criações: o boi-bilha e a moringa-mulher (fig. 86), João e Maria (fig. 87), que já passaram para o domínio coletivo da Cerâmica de Maragogipinho, além dos azulejos em cerâmica pintados com tauá e tabatinga por Rosalinda Motta, sua decoradora favorita (fig. 88). Mestre Vitorino inovou e manteve a tradição da expressão de sua comunidade. Já em 2002, visitei outras olarias de artesãos jovens, fazendo um novo trabalho, mas sem nenhum comprometimento com sua linguagem de origem.



fig. 86. Boi-bilha e moringa-mulher.



fig. 87. Produção do padrão João, em processo de secagem.



fig. 88. Azulejos no Café do Hotel Catarina Paraguassú, Rio Vermelho, Salvador.

Então, lá em Maragogipinho tem-se o uso da tabatinga sobre o tauá – tradição indígena, em peças torneadas por homens oleiros, submetidas a queima que deve atingir 800° C, em fornos cobertos, melhorias há muitos anos implementadas pelos europeus. Os motivos florais e arabescos ibéricos misturam-se aos recorrentes pontilhados indígenas. Segundo Carlos José da Costa Pereira¹²⁰, Maragogipinho se tornou “uma indústria de louça de barro” assim organizada pelos portugueses, desde o século XVIII, com origem no trabalho indígena há muito tempo exercido por lá. Ele também nos diz que os caxixis – miniaturas de louça grande – são de origem portuguesa.

Visitei Rio Real assessorada por Milena Macedo, integrante do Projeto Cerâmica de Rio Real¹²¹. Fui à comunidade de Carro Quebrado, que estava sendo assistida pelo referido projeto. Lá conheci as seguintes louceiras: Maria do Carmo, Livramento, Nitinha, Áurea, Sila e Maria da Graça. Logo à entrada da comunidade encontrei uma

120 PEREIRA, Carlos José da Costa. *A Cerâmica popular da Bahia*. p. 57 e 77.

121 Esse projeto foi desenvolvido pelo Programa Artesanato Solidário, do Conselho da Comunidade Solidária, com o objetivo de “revitalizar **saberes** e **fazeres** ameaçados de se perderem no tempo” segundo a então presidente do Conselho, Ruth Cardoso. O Programa Artesanato Solidário operou em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Funarte, com recursos da Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas do Ministério da Cultura, Governo Federal.

Igrejinha decorada por elas com grafismos da tradição local, em tauá vermelho – rico em óxido de ferro vermelho – sobre parede caiada (fig. 89).



fig. 89. Igrejinha local.



fig. 90. Sila e sua mãe, Maria da Graça.

Todas, com exceção de Maria da Graça (fig. 90) que já não trabalhava mais, estavam morando com suas famílias em casas novas, limpas, arejadas, junto às quais também haviam sido construídas suas oficinas (figs. 91 e 92) onde podiam trabalhar, em melhores condições, dentro de um terreno amplo onde cada qual tinha seu forno à lenha, beneficiamento do referido projeto do Governo Federal.



fig. 91. Livramento em sua oficina.



fig. 92. Aurea em sua oficina.

Lá em Carro Quebrado, as louceiras produziam potes, potes de três bojos, porrões, moringas, moringas em forma de pitanga e de galinha, mealheiros, “puxando à mão”, com a técnica do acordelamento, sentadas ao chão (figs. 93, 94 e 95). Diziam: “Pote e purrão só se faz no chão”. Íam sobrepondo os rolos de massa, feita com o barro que traziam da Lagoa do Salgado, e íam apertando e alisando de forma muito perfeita.



fig. 93. Do Carmo fazendo um pote.



figs. 94 e 95. D. Nitinha e a variedade de moringas e pote de três bojos com decoração em relevo, padrão criado por D. Maria da Graça. Atualmente só produzido por Nitinha.



Em suas oficinas, cada uma me mostrou suas ferramentas: a “paêta”, pedaço de cabaça que têm no quintal, e a faca rústica de feira, para ajudarem a fazer o largo bojo e uma vasilha com água para o reajuste da umidade da peça. Depois que a peça estava estruturada, aplicam o tauá (fig. 96). Quando havia secado um pouco, faziam o brunimento com a semente de mucunã e usavam o insope, talisca de pindoba seca, *attalea compta*, com um fragmento de pano ou algodão enrolado na ponta, para aplicar os grafismos, ou os rendilhados com tabatinga (fig. 97).



fig. 96. Tauá.

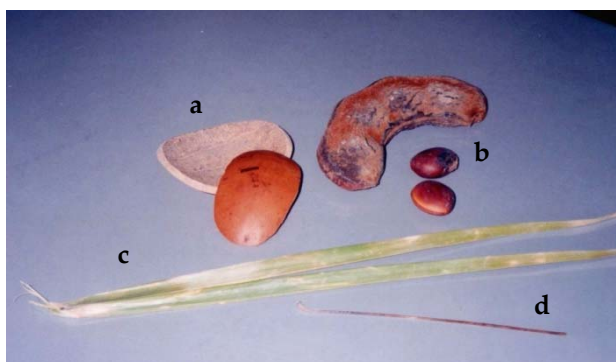


fig. 97. Paêta (a), semente de mucunã (b), pindoba verde (c) e insope (d).

A arrumação das peças no forno precisava ser cuidadosa, para que o peso das de cima não quebrasse as de baixo. O forno circular aberto (fig. 98) era então coberto com telhas ou cacos de louça – pedaços de peças quebradas. A queima durava de nove a doze horas, mas não se atingia mais que 500° C. As peças que eram de vermelho intenso, muito bonitas, tinham pouca resistência a impacto. Quando

quebravam, via-se que a queima era insuficiente. Todo o procedimento era bem primitivo, diretamente relacionado à tradição indígena: a técnica de produção – acordelamento; feita por mulheres ao chão; a decoração pontilhada em tabatinga sobre tauá; e a queima a céu aberto.



fig. 98. Forno de Do Carmo.



fig. 99. Produção mais tradicional.



fig. 100. Novos padrões.

Mas havia também a presença de flores e ramagens, riscadas ou em relevo – influência européia, que lá também se miscigenou ao fazer dos indígenas. A produção dessa comunidade, que vinha se mantendo a duras penas, dada a dificuldade de comercialização das peças, conservava as tradições passadas de mãe para filha¹²² (fig. 99), e também apresentava renovação com a produção de Do Carmo e Aurinha que buscavam novos padrões vazados e inversão das cores: cor do pote x cor do grafismo (fig. 100). Esta cerâmica dificilmente era vendida nas feiras do interior, porque o valor pago não compensava o esforço e investimento. Era então escoada com a ajuda do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá¹²³, de Salvador, Bahia.

Quando estive lá, algumas delas ainda recordavam a ida ao Rio de Janeiro para participar da exposição Bordados em Tauá: cerâmica de Rio Real, na Sala do Artista Popular, no Museu de Folclore Edson Carneiro, no Rio de Janeiro-RJ, com a colaboração do Conselho da Comunidade Solidária apoiada pelo SEBRAE, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, da FUNARTE, da Prefeitura Municipal de Rio Real e o Instituto Mauá de Salvador-BA, em maio/junho de 2001.

122 Aos homens só cabia a tarefa de extrair o barro.

123 Trata-se de uma autarquia da Secretaria do Trabalho e Ação Social; é o órgão que coordena a política para o setor artesanal na Bahia.

APÊNDICE C – Procedimentos cerâmicos

Experimentações e mistura de técnicas construtivas tradicionais do procedimento cerâmico, com massas cerâmicas para baixa temperatura, queimadas em forno elétrico oxidante a 980° C, geraram as obras produzidas durante esta pesquisa de mestrado:

Oceânico, 2006

Massas: faiança branca, faiança vermelha e terracota.

Estado físico: amolecidas como musse.

Procedimento: deixei massa cerâmica amolecida, em forma de espiral sobre chão de cimento, exposta ao sol para rachar e posteriormente recolher os fragmentos, queimá-los e prendê-los em tela de nylon com fio de nylon. A tela foi distendida, sendo fixada a um círculo de alumínio.



Testes: massa sobre papel craft, kami, plástico e chão de cimento, em ações distintas.

Resultados: somente sobre o chão de cimento obtive o resultado desejado – rachar, quebrar, separar pedaços espontaneamente, para com eles configurar a obra, aproximando-os em movimento contínuo.

Obs.: muitos fragmentos que compõem esta obra foram salpicados com engobes azuis e vermelhos com o auxílio de escovas.

Grão-de-Terras, 2006 (mesma técnica de *Semestes cantantes* e *Recôncavo por um fio*)

Massas: marfim para o corpo da peça e outras de cores diferentes para agregar superficialmente e tingir.

Estado físico: sólido, apto a ser modelado.

Procedimento: bati o bloco de massa contra a mesa ou contra o chão até encontrar uma forma significativa.

Testes: de força empregada x espessura desejada.

Resultados: à medida que batia em busca da forma ideal, o bloco ia ficando menos espesso e tinha que começar tudo de novo. Para algumas peças do *Recôncavo por um fio*, usei também faiança vermelha e terracota e fui batendo os blocos sobre outras superfícies côncavas, para tê-las convexas, não apenas peças achatadas.

Obs.: o *Grão-de-Terras* e as *Sementes cantantes* foram grafitadas com engobes, de cores variadas, aplicados com pincéis.



Proto-estrelas, 2007

Massas: faiança branca, faiança vermelha, terracota e marfim para o corpo das peças e diversas outras de cores diferentes para agregar superficialmente e tingir.



Estado físico: sólido, apto a ser modelado.

Procedimento: modeleí formas cheias, volumosas, maciças, das quais fiz quatro formas de gesso. Reproduzi peças nas formas com massas diversas abertas em placas de 2 cm de espessura, técnica tradicional.

Testes: desenvolver sonoridade por percussão, corda e sopro, agregando pecinhas de vários tamanhos e formatos, fixando cordas de nylon e desenvolvendo um sistema para sopro: rasgo – conduto interno – vazado – furinhos – bojo, estrategicamente ligados aos grafismos das comunidades rurais baianas.

Resultados: peças de bojo largo, resistentes ao manuseio, capazes de produzir sons variados.

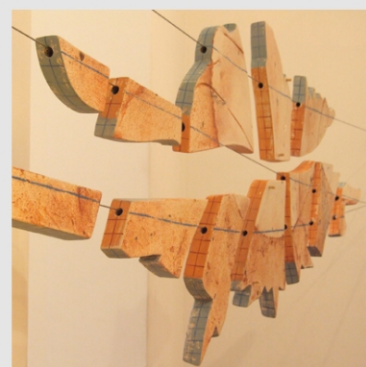
Obs.: as peças foram coloridas, grafitadas e salpicadas com engobes variados aplicados com pincéis e escovas.

Sítio cósmico, 2007

Massas: marfim para o corpo das peças e diversas outras de cores diferentes para agregar e tingir.

Estado físico: sólido, apto a ser modelado.

Procedimento: abri grandes placas de quatro cm de espessura. Nelas recortei com faca doze peças que se encaixam, como um quebra-cabeça. Quando estavam mais secas, deixei-as ocas, e fiz as furações para passar cabos de aço.



Testes: ter as peças ocas sem envergar nem rachar, e tê-las leves e resistentes para manter distendidos os cabos, fazendo-os coincidir com as linhas do desenho.

Resultados: peças que se mantiveram firmes e seguras em espaço aéreo, tendo os cabos na mesma altura das linhas referentes aos resquícios de grafismos das comunidades rurais baianas.

Obs.: as peças foram coloridas, salpicadas e manchadas com massa cerâmica em pó e engobes aplicados com pincéis e escovas.

Caco-cipó, 2008

Massa: faiança branca.

Estado físico: sólido, apto a ser modelado e, em ponto de musse, para a agregação dos “cacos” e acabamentos em textura nas espessuras das peças.

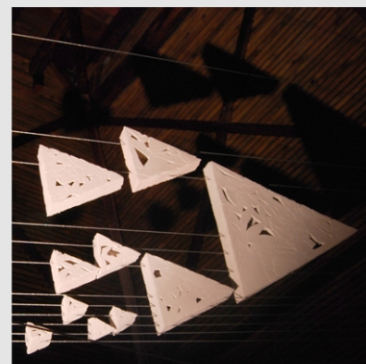
Procedimento: fiz quatro formas de gesso a partir de quatro matrizes em isopor, nos tamanhos exatos calculados com a ajuda do software CorelDRAW.

Dentro dessas formas agreguei pedaços de placas finas de 0,5 a 1 cm de espessura, formando e estruturando os diversos módulos triangulares. A massa em ponto de musse foi aplicada com esponja, à medida que ia apertando e colando os “cacos” uns aos outros dentro das formas. Quando já haviam desidratado um pouco e estavam mais firmes as furações forma feitas com espetinhos de madeira nos pontos previamente calculados.

Testes: ter as peças ocas e vazadas sem envergar nem verter para dentro e tê-las leves o suficiente e resistentes para manter distendidos os 13 cabos nas alturas exatas desejadas.

Resultados: peças que se mantiveram firmes e seguras em espaço aéreo, tendo nos cabos distendidos condições de se posicionar de forma a fazer referência ao triângulo de Sierpinski.

Obs.: nas espessuras dos módulos foi feita uma textura com barbotina da mesma massa com esponja.



Granulações, 2009

Massa: *paper clay*.

Estado físico: amolecida como musse.

Procedimento: selecionei oito torrões de barro como são extraídos dos barreiros, de tamanhos diferentes. Com eles fiz formas de gesso, que ficaram cheias de prisões, dificultando a saída de qualquer massa que ali fosse colocada.

Testes: desenvolver uma massa com a qual pudesse reproduzir os torrões com seu relevo característico.

Resultados: retirando da forma com paciência a massa que se assemelhava a um emborrachado, pude reproduzir cento e vinte peças – torrões ocios, bem leves – com os quais montei a instalação em espaço aéreo, com cabos de aço e estrutura de ferro.



Características das massas utilizadas:

Faiança branca comercializada por PSH Brasil

Granulometria finíssima, sem chamote, muito plástica, fácil de agregar, quando queimada produz som agudo, tem cor branca alvíssima e é muitíssimo resistente.

Faiança vermelha comercializada por PSH Brasil

Granulometria fina, com chamote, plástica, quando queimada produz som grave, tem cor laranja avermelhada e apresenta ótima resistência.

Terracota comercializada por Arte Brasil

Granulometria média, sem chamote, plástica, quando queimada produz som limpo, tem cor laranja, apresenta boa resistência e pode ser brunida, apresentando brilho acetinado.

Marfim comercializada por Arte Brasil

Granulometria média, com chamote, plástica, quando queimada produz som grave, tem cor branca, e apresenta ótima resistência.

Paper clay preparado no atelier da autora

Faiança branca com 30% de papel higiênico simples (molhado e triturado no liquidificador) - medidas calculadas por volume de ingredientes molhados: a faiança em ponto de musse e papel escorrido e levemente espremido. A mistura da faiança com o papel foi feita com a ajuda de uma bateteira artesanal. Massa sem chamote, muitíssimo plástica, fácil de agregar, quando queimada produz som agudo, tem cor branca, é leve e apresenta resistência razoável.

Engobes utilizados:

Duncan: CC-159, CC-154, CC-117, CC-174.

Arte Brasil: ECL-3321, ECL-4320.

Preparados no atelier: massa vermelha acrescida de até 10% de óxido de ferro vermelho e / ou manganês, para preparar engobes em tons de vermelho e marrom.

ANEXO A – Catálogo da Exposição *Germinando Estrelas*

ANEXO B – Catálogo da Exposição *terra-Terra*

ANEXO C – Documentação das Exposições

15. **enampap**
encontro nacional da anap
para artistas e contemporâneos
16 a 23 de setembro de 2004
www.enampap.br

Serão bem vindos
coordenadores e
anapianos às
19h - 20h45 / 16

O PPGAV/Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da EBAE/Escola de Belas Artes -
UFBA/Universidade Federal da Bahia, com
parceiros do 13º Encontro da **anap**, preparou
para vocês um circuito de arte e, especialmente,
as Mostras guardiãs e Tribos 70.

Nosso convite
Para os Coordenadores das Pôe e **anapianos**

Nosso objetivo
A Presença em Artes Visuais e História da Arte e
Nossa mostra
Artistas Pesquisadores da Graduação, do PPGAV e
do grupo. Aquele material, concerto e memória
da EBA-UFBA

Nosso espaço
Área Cultural e Área Externa da EBA-UFBA

Nossa política
guardiãs: Que arte tu guardas?

Nossa homenagem
A Primeira Curadora do mestrado de 1992

Nosso aplauso
Para Ana Mae Barbosa

ViggoGordilho
Coordenadora do PPGAV/EBA/UFBA
primavera 2004

MAN
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal do Rio de Janeiro

anapap
anap
anapianos
anapianos

GOETHE-INSTITUT

anap
anapianos
anapianos

RUÍNAS
FRATELLI VITA

PROCESSOS CRIATIVOS

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e a FIB Centro Universitário da Bahia convidam para o projeto

RUÍNAS
PROCESSOS CRIATIVOS

9 horas de arte

Na antiga fábrica de refrigerantes e cristais localizada na Rua Barão de Cotejogo, 147, Cidade Baixa em Salvador/BA.

Dia **9 de dezembro (sábado)**
das **9h00h às 18h00h**

Agradecemos aos:
Aos arquitetos Marcos Serrano, Jorge Martins, ao Caudalinho do Martin Frattelli, Vito Vario Vita, ao eletricitista Manoel Correia, ao pintor de fachada José Leônidas, ao aprendiz Jailson Amorim e à equipe de segurança por oferecerem o ambiente da Graduação e do Módulo IV da Curso de Intergratuação da Escola de Belas Artes da UFBA

Realizador:

Apóio:

UFBA

fapece

CAPEC

CNPq

IMPRESSO

QUARTA 21/03

EXTUDO

NA MODA [A PARTIR DE 19H]

UM BAZAR PARA AQUELES QUE PRODUZEM MODA (GRIFFES, NOVOS ESTILISTAS, ARTISTAS PLÁSTICOS E ARTESÃOS) E PARA AQUELES QUE QUEREM CONSUMIR-LA A PREÇOS ESPECIAIS.

NESTA SEMANA:

Objetos de Arte:
Exposição As Três Marias.
Conceição Fernandes (Maria Conceição),
Maria Luedy e
VigaGordilho (Maria Virginia Gordilho Martins)

Lançamento do Livro de Contos de
Viga Gordilho
"Onde se Esconde o Cinza Luminoso".

Banco à Memória:
Que memória tu bancas?

Bancos, nesta mostra, tornam-se poéticas visuais, adquirem novos conceitos, ganham outras formas, propõem assentos, acolhem lembranças e sons, em um trânsito híbrido e incessante da memória.

Sob estas questões, artistas, professores e mestrandos do Grupo de pesquisa "Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas", certificado pelo CNPq, em parceria com o CRA, criaram suas obras que aqui instaladas, apelam o Memorial ao Prof. Milton Santos.

VigiaGondilho
Artista-curadora

Integrantes do Grupo:
VigiaGondilho (Luter)
Maria Hermínia Hernández (vivo-
Luter)
Rosa Gabriella de C. Gonçalves
Juauez Paraisio
Ricardo Brito
Mário Bertles
Fábio Gatti
Vergília Muri
André de Faria
Conceição Fernandes
Sandra De Berodicy
Marie Luedy (URFACS)
Giovana Dantas (Faculdade
Jorge Amado)
Lúcia Aguilar
Neta Maciel
Ludmilla Brito
Lutz Cláudio Campos



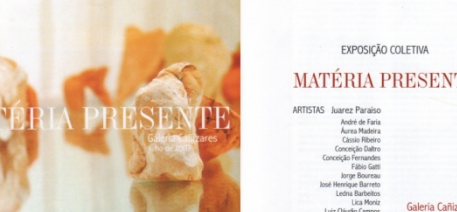
Banco a Memória

Informações:
Tel: 71 - 3000.3000
Forte Nossa Senhora do Monte
Serrat
End: R. São Francisco, 01
Monte Serrat - Cidade Baixa
Salvador - BA

Permanência:
A exposição "Banco a Memória" estará aberta a visitação de 01 a 30 de junho de 2007.

Horário de Visitação:
De Segunda a Domingo
das 09.00 às 17.00h





EXPOSIÇÃO COLETIVA

MATERIA PRESENTE

ARTISTAS Juarez Pinheiro
André de Faria
Aurora Modina
Cássia Ribeiro
Conceição Dalbro
Conceição Fernandes
Fátima Luzzi
Jorge Soutinho
João Henrique Norberto
Leila Barboletto
Lúcia Moniz
Luiz Claudio Campos
Virgínia Muri

Galeria Caifazes
19-21 de julho de 2007
Salvador - Bahia



A large, dark, textured rock formation, possibly a cave wall or a large rock face, with a small, bright light source visible on the left side.

AFETOS ROLADOS NO TEMPO

Cultura
Secretaria de Estado
PARANÁ

Mostras Paralelas

Coordenador do Paraná: **Roberto Requeixo de Mello e Silva**
 Vice Coordenador: **Orlando Pessenti**
 Secretário de Estado da Cultura: **Vivian Maria Haig Maria Augusto**
 Diretora Geral do MEC: **Sônia Hamann de Menezes**
 Coordenadora do Sistema Estadual de Museus: **Elaine Maria Rebello**
 Membro: **Edson Luís de Fátima**
 Presidente: **Luís de Mello e Silva Pereira**
 Membro Mitoide Acadêmico: **Roseli Fischer Bender**
 Casa Acadêmica Mitoide: **Lenore Padilha**

A mostra permanente aberta até 22 de Setembro de 2005

GOVERNO DO PARANÁ

Cultura

MINISTÉRIO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARQUITETURA

2º Salão
Nacional de Cerâmica

Casa Acadêmica Mitoide
Avenida Dr. Marinho, 915 Centro - Curitiba - Paraná

Mostra Mitoide Acadêmica
Rua Marston Lemos, 316 CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
www.pr.gov.br/mioma e-mail: cmioma@pr.gov.br

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

Mostra Mitoide Acadêmica Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
Reservatório Mitoide de Mitoide de Curitiba - 19000000
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148
 Casa Acadêmica de Santa Catarina Rua Marston Lemos, 316
Curitiba - Paraná CEP: 80510-190 F: (41) 3422-8062 / 3423-5148

9ª bienal do recôncavo

DANNE MANN

centro cultural dannemann
8 de novembro 2008 a 8 de fevereiro 2009

Exposição Germinando Estrelas

150

6 FOLHA DA BAHIA

CORREIO DA BAHIA

Salvador, terça-feira, 11 de setembro de 2007



ARTES PLÁSTICAS

Justino Marinho e César Romero

O som que vem do barro

Conceição Fernandes apresenta 40 objetos sonoros com procedimentos cerâmicos

A mostra Germinando estrelas, da artista plástica Conceição Fernandes, tem abertura hoje, às 20h, na Ebac Galeria de Arte (Piubá), apresentando peças produzidas em cerâmica, vidro e metal, com o propósito de unir o som e a arte, criando uma linguagem sonora e visual única.

Conceição Fernandes é graduada em artes plásticas e mestrandia em artes visuais pela Universidade Federal da Bahia, além de pós-graduação em arte e design pelo Instituto Janguru da Bahia. Ela também é professora de artes e trabalha com cerâmica e vidro há mais de 20 anos.

A exposição de 40 objetos sonoros com procedimentos cerâmicos. Estes objetos estão em diálogo com o som e a arte, criando uma linguagem sonora e visual única.

Conceição Fernandes é graduada em artes plásticas e mestrandia em artes visuais pela Universidade Federal da Bahia, além de pós-graduação em arte e design pelo Instituto Janguru da Bahia. Ela também é professora de artes e trabalha com cerâmica e vidro há mais de 20 anos.

A instalação

'Germinando estrelas'

reúne peças em cerâmica e tem abertura hoje, na Ebac Galeria de Arte

ou não, tem grande extensão, vai da popular e utilitária (como xícaras, pratos, moirões, etc.) até objetos de rara beleza e arte genuína, ensinada nas mais importantes universidades internacionais. Picasso e Miró foram pioneiros da arte abstrata, e a cerâmica foi o primeiro suporte para a expressão artística.

A cerâmica é formada a partir de argila, sendo moldada e depois cozida em forno. A cerâmica é uma das mais antigas formas de arte, e a cerâmica é uma das mais importantes formas de arte.

A cerâmica é formada a partir de argila, sendo moldada e depois cozida em forno. A cerâmica é uma das mais antigas formas de arte, e a cerâmica é uma das mais importantes formas de arte.

A TARDE

SAVADO, SEGUNDA-FEIRA, 10/09/2007

CAD

Agende-se

NOTA GERAL ***** | MUITO BOM ***** | BOM **** | REGULAR *** | RUIM *

ALDO SANTO SANTO

SIMONE M

do jazz e música do Vinícius e Luiz às 19 horas, na

Arte visual e sonora na cerâmica



Com contornos e desenhos suaves e coloridos, as peças são inspiradas na poética da cultura rural do Recôncavo

MARCOS CASÉ

musical, apoiado com br

Uma exposição de objetos sonoros desenvolvidos em peças de arte em cerâmica faz parte da pesquisa da artista plástica baiana Conceição Fernandes, que será aberta amanhã, às 20 horas, na Ebac Galeria de Arte, na Piubá.

Germinando Estrelas imprime um novo parâmetro à cultura milenar do barro, com peças que misturam a arte visual com experimentações sonoras diversas.

Com inspiração na poética da produção rural do Recôncavo baiano, Conceição produziu objetos com desenhos e contornos suaves,

Música

SIMONE MOTA - A cantora se apresenta na Saravá Mega Store - Shopping, 2º piso (3341-7120), hoje, 19h.

CODRILU - A banda comandada pelo seu líder, o músico e compositor das Horóscopi, Codrilu, se apresenta no Nobeli, 954, Itaipira (3452-1823), hoje, 20h.

JUAREZ SANTOS/ MEX ALMEIDA - As atrações participam do programa musical do Shopping Alameda, 1º andar, 19h.

Alimentação - Av. Juazeira Ayres, 8, Piedade (3444-1555), hoje, 12h30 e 18h.

EXPOSIÇÃO

WAKABAYASHI - O pintor japonês apresenta 27 quadros que unem cores tropicais aos elementos da natureza, na Galeria de Arte (Piubá), hoje, 19h.

SWETAK IMPREVISTO - PENSAMENTO, VIDA, PLÁSTICA E SONORIDADE - O artista plástico e músico, Swetak, apresenta uma exposição de objetos sonoros em cerâmica, na Galeria de Arte (Piubá), hoje, 19h.

MODERNA (MAM) - Av. Conde, 516, Solar do Unhão - A exposição de arte moderna, na Galeria de Arte (Piubá), hoje, 19h.

GERMINANDO ESTRELAS - A artista plástica baiana Conceição Fernandes apresenta uma exposição de objetos sonoros em cerâmica, na Galeria de Arte (Piubá), hoje, 19h.

A FALA DOS FILHOS DE GEA - A exposição de arte contemporânea, na Galeria de Arte (Piubá), hoje, 19h.

Exposição *terra-Terra*

CORREIO
Salvador, domingo, 3 de maio de 2009

Vida

31

Cesar Romero

A memória eterna do barro

REPRODUÇÃO

No Palacete das Artes Rodin Bahia, Rua da Graça, 284, até 10 de maio, acontece a mostra—solo de cerâmica de Conceição Fernandes, *terra-Terra*. Trata-se do resultado da pesquisa do mestrado em arte visuais do PPGAV/EBA—Ufba. A orientação e curadoria é da competente Viga Gordilho. Nessa exposição para o sótão da Mansão Martins Catharino, a artista traz três obras inéditas: *Granulações*, *Cantos do João-de-barro* e *Caco-cipó* e mais duas de 2007, *Proto-estrelas* e *Sítio cósmico*. Conceição Fernandes é graduada em artes plásticas e mes-tranda em artes visuais pela Universidade Federal da Bahia. Como artista plástica, realizou quatro individuais e dezenas de coletivas. Trabalha com cerâmica há mais de 20 anos. Em suas pesquisas prático-teóricas partiu do estudo da produção da cerâmica popular das comunidades de Maragogipinho e Rio Real, em nosso estado, região onde nasceu a artista.

O barro é filho da Memória Eterna. Dos primeiros sinais, dos códigos da criação e de pertencimento. No Gênesis 2:7: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e ins-pirou-lhe no rosto um sopro de vida e o homem se tornou eu-ser vivente”. A cerâmica é forma de representar, tendo a ar-gila como matéria-prima. É o mais antigo dos ofícios. Reúne os quatro elementos fundamentais da natureza: terra, água, ar e fogo. A cerâmica pode ser arte ou não. Vai do artesanato po-pular, funções utilitárias a produtos sofisticados, processos inventivos e contemporâneos, ensinados nas mais importan-tes universidades internacionais.

Conceição Fernandes tem grande intimidade com a cerâmica. Ela cria volumes, texturas, sutis variações de cor...

Picasso e Miró foram precursores da téc-nica em esculturas e objetos de arte. No Brasil, Eliseu Vis-conti, Francisco Brennand, Mestre Vitalino, Miguel dos Santos e tantos ou-tros. A cultura japo-nesa, com sua extre-mada sensibilidade,

nos deu um grande legado. Na cerâmica há uma poderosa in-timidade e interação com o artista, que cava a terra, peneira, mistura, amassa, dá forma e a queima. O resultado final pode revelar surpresas, nunca se sabe com convicção o produto que resultará. Pode haver quebra, distorções, temperatura ina-dequada, reações físico/químicas que o artista necessaria-mente não controla. Daí a necessidade de protótipos, longas pesquisas, paciência e conhecimento do *métier*.

O fazer cerâmico é complexo e trabalhoso.

Na exposição, Conceição Fernandes nos brinda com *Granu-lações*, a maior delas, com 78 metros cúbicos de massa, sus-pensa por cabos de aço, insinuando grãos. O impacto dessa instalação nos faz refletir sobre o trabalho do homem com a terra, sua dialética e compromissos, estabelecendo novos pa-râmetros para a arte milenar do barro.

Cantos de João-de-barro une cerâmica e fragmentos de polies-tireno cristal, com riscaduras e grafismos inspirados na cul-tura popular da Bahia. Leves manchas de cor e sugestões de ninhos do pássaro, sonoridades, estabelecendo diálogos e confrontações. *Caco-cipó* traz referências de mitos amerín-dios que relacionam a origem da cerâmica com episódios de dor. Conceição optou por uma transição da lenda *O Sol e a Lua*, por Claude-Lévi Straus, numa referência de que a ce-râmica é recolher cacos para compreender a vida.

Proto-estrelas e *Sítio cósmico* são objetos inspirados numa se-mente do cerrado brasileiro, quando a cerâmica ganha sono-rizações e grafismos, inspirados nos feitos em tabatinga (bar-ro branco) sobre tuná (barro vermelho) das comunidades ru-rais. Conceição tem grande intimidade com a cerâmica: cria volumes, texturas, riscaduras, sutis variações de cor e sono-rizações. A massa cerâmica é macia, cede à força da mão, mas torna-se resistente após a queima. Nesta dualidade entre ma-lez e resistência, a artista cria sua linguagem, e demonstra conhecimento do ofício neste nosso momento contemporâ-neo plural. A exposição *terra-Terra* troca com o público im-pressões e reflexões a respeito do trabalho do homem com a terra.

[illegible]

CORREIO
Salvador, domingo, 5 de abril de 2009

Vida 27

Trabalho de Conceição Fernandes

Exposição mostra cerâmica como elo entre solo e planeta

A artista Conceição Fernandes faz uma leitura poética da relação entre a terra e o planeta na exposição 'terra - Terra: um movimento constante com o barro cozido', em cartaz no Palacete das Artes Rodin Bahia (Graça). A mostra fica aberta à visitação até 10 de maio, de terça a domingo, das 10h às 18h. A entrada é franca.

DIVULGAÇÃO

às historinhas que criei em torno de cada uma delas), correu muito pelos jardins e curtiu o casarão de cômodos enormes, lindos e totalmente vazios.

Estive lá fim de semana passado para ver a imperdível exposição do fotógrafo carioca Walter Firmo e mais uma vez meu filho adorou o lugar. Viu todas as fotos (graças

Mas o que ele mais gostou estava escondido no sótão e ficará disponível ao público somente até este domingo, dia 10: a exposição "Terra: um Movimento Constante com o Barro Cozido", da artista plástica Conceição Fernandes. Ela utilizou peças em cerâmica para recriar planetas e outras "obras-estrelas", em um ambiente à meia luz que produz jogos de luz e sombra. Um trabalho muito bonito e que fez toda a família viajar universo afora. Como bem definiu minha amiga Regina de Sá, especialista na arte das belas palavras, a exposição "fala do cosmos, do etéreo, das forças da natureza, da beleza de se ver planeta neste mundo".

Exposição da artista Conceição Fernandes estará no sótão do casarão até o dia 10 de maio