



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
Instituto de Artes / Mestrado
São Paulo - 2010

UNESP

Arte em Cerâmica e a Memória como elemento criativo

DANIELA
BUENO

Arte em Cerâmica
e a Memória como
elemento criativo
DANIELA GARCIA BUENO

DANIELA GARCIA BUENO

Arte em Cerâmica e a Memória
como elemento criativo

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
Instituto de Artes / Mestrado
São Paulo - 2010

DANIELA GARCIA BUENO

Arte em Cerâmica e a Memória
como elemento criativo

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Geralda Dalglish.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO

Instituto de Artes / Mestrado

São Paulo - 2010

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

B928a Bueno, Daniela Garcia, 1976-
Arte em cerâmica e a memória como elemento criativo /
Daniela Garcia Bueno. - São Paulo : [s.n.], 2010.
277 p. ; il.

Bibliografia
Orientador: Profª. Drª. Geralda Mendes F. S. Dalglish.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Cerâmica. 2. Arte contemporânea. 3. Processo
artístico. 4. Memória. I. Dalglish, Lalada. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof^a. Dr^a. Geralda Mendes F. S. Dalglish
Departamento de Artes Plásticas - Instituto de Artes de São Paulo

1º Examinador: Prof. Dr. Agnaldo Germano Valente da Silva
Departamento de Artes Plásticas - Instituto de Artes de São Paulo

2º Examinador: Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
Departamento de Artes Visuais - Universidade Estadual de Londrina - PR

Aprovada em 19 de novembro de 2010

DEDICATÓRIA

*Às grandes amigas Marisa e Marli de Lima, sempre.
Aos amigos sinceros e a todos os doadores de memórias.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Lalada Dalglish pela orientação; ao Prof. Agnus Valente, pelas sugestões construtivas e atenciosas e à Prof^a. Marta Dantas, que acompanha meus avanços desde a graduação.

Agradeço ao Prof. Pelópidas Cypriano de Oliveira por sua participação na banca da qualificação e à Prof^a. Zandra Coelho de Miranda, por participarem como membros suplentes da banca final.

Aos alunos da Graduação e da Pós-Graduação que participaram deste trabalho como doadores de memória, aos funcionários do SAEPE e, em particular, aos “anjos” Marisa Isabel Alves, Marli Aires e Vera Cozani.

Agradeço também às ceramistas que fizeram parte desta pesquisa: Caroline Harari e Zandra C. de Miranda, que cederam gentilmente entrevistas e compartilharam suas experiências e a paixão pelo barro.

Agradeço à Nina e aos amigos fiéis que participaram de perto desse trabalho em etapas muito especiais: Algacir Junior de Almeida, Camila Ap. da Silva, Celso Mauro P. Lyra, Elke Coelho, Elton Furlanetto e Patrícia Cristina A. Pereira. Aos demais escudeiros que auxiliaram nos ensaios fotográficos, no transporte de materiais, nas filmagens e gravações, na coleta de imagens e edição de vídeo, na montagem e desmontagem da exposição, e a cada um dos preciosos “doadores de memórias”.

RESUMO

Esta pesquisa na área de processos e procedimentos artísticos tem como eixo norteador a arte cerâmica e a memória como elementos criativos. O estudo inicia-se com a história azulejar no Brasil e o acervo dos painéis produzidos desde o período colonial até a atualidade. O uso dos painéis e murais em cerâmica reforça o potencial desse material como suporte e forte veículo mnemônico. A primeira abordagem mnemônica se apresenta por meio das obras de Frida Kahlo e Sophie Calle, que utilizam a escrita e as memórias pessoais como elementos geradores de propostas em arte. Diante destes apontamentos, e de algumas produções contemporâneas apresentadas no corpo do trabalho, três artistas receberam enfoque: Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari e Maria Bonomi. Verificam-se em suas produções artísticas dois elementos comuns: o uso do barro como matéria de trabalho e o tema mnemônico. Ambos também estão presentes nas produções da autora dessa pesquisa. A exposição realizada em 2010 no Instituto de Artes da UNESP, intitulada *Doadores de memórias*, é fruto das elaborações mencionadas, produzidas durante este percurso sob influência das artistas estudadas. O presente estudo - soma de uma prática pessoal e das referências abordadas - almeja despertar outros olhares para a compreensão da arte cerâmica como caminho possível, repleto de potenciais para a criação artística contemporânea.

Palavras-chaves: Processos e procedimentos artísticos; Arte contemporânea; Cerâmica; Memória; Os Doadores de memórias.

Grande Área: Letras, Linguística e Artes.

Área: Artes

ABSTRACT

This research in artistic processes and procedures has as its guiding lines ceramic art and memory as creative elements. The study begins with the story of tile in Brazil and the body of panels produced from the colonial period up to today. The use of ceramic panels and murals enhances the potential of this material as a support and strong mnemonic vehicle. The first mnemonic approach is presented through the works of Frida Kahlo and Sophie Calle, who use writing and personal memoirs as generating elements for proposals in art. In face of these facts, as well as some contemporary productions in the body of our work, three artists were given focus: Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari and Maria Bonomi. There are two elements in common in their artistic production: the use of clay as raw material and the theme of memory. Both are also present in the productions of the author of this research. The exhibition held in 2010 at the Art Institute of UNESP, entitled *Doadores de memórias* (Donors of memories), is the result of the elaborations mentioned, produced during the development of this research and under the influence of the artists studied. This study - a sum of personal practice and the studied references - aims to encourage other perspectives for the comprehension of ceramic art as a possible path, fraught with potential for contemporary artistic creation.

Keywords: Artistic processes and procedures; Contemporary art; Ceramics; Memory; Donors of memories.

General Field: Literary and Language studies, Linguistics and Arts.

Field: Arts

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 01. Azulejo triangular com razão - Piccolomini, da Biblioteca, Piccolomini, Siena, 1507. Acervo MASP.
- Fig. 02. Casa revestida de azulejos. Fachada com padrões geométricos em perspectiva. Técnica do *enxaquetado* ou de *caixilho*.
- Fig. 03. Barrado de azulejos do Claustro da Igreja do Convento de São Francisco. Salvador, BA. Obra Portuguesa de Bartolomeu Antunes de Jesus, 1752.
- Fig. 04. Wasth Rodrigues. Detalhe do painel azulejar: Rancho da Maioridade, c. 1922. Caminho do Mar, SP. Arquitetura de Victor Dubugras.
- Fig. 05, 06 e 07. Azulejos (da esquerda para a direita): azulejo de cercadura; avulsos executados por crianças e aprendizes; estampado, c. 1840.
- Fig. 08. Wasth Rodrigues, Largo da Memória, 1920, São Paulo, SP. Projeto ambiental de Victor Dubugras.
- Fig. 09. Portinari. Ministério da Educação e Cultura, 1941/45, Rio de Janeiro, RJ. Arquitetura: risco original de Le Corbousier.
- Fig. 10 e 11. Rossi Osir. Azulejos avulsos: estrela-do-mar e hipocampo. Ministério da Educação e Cultura, 1941/45, Rio de Janeiro, RJ.
- Fig. 12. Ernesto de Fiori. Azulejo avulso. Década de 1940, Osirarte, São Paulo, SP
- Fig. 13. Zanini e Volpi, Composição com 4 azulejos. Década de 1940, Osirarte, São Paulo, SP.
- Fig. 14. Portinari. Painel azulejar da Igreja de São Francisco de Assis, 1944, Pampulha, Belo Horizonte, MG. Fotografia: Daniela Bueno.
- Fig. 15. Roberto Burle Marx. Clube de Regatas Vasco da Gama, 1950, Rio de Janeiro, RJ. Arquitetura de Jorge Ferreira.
- Fig. 16. Poty Lazarotto. Aeroporto Afonso Pena, 1982, Curitiba, PR.
- Fig. 17. Julio Pomar. Gran Circo-lar, 1986. Brasília, DF. Arquitetura de Fernando J.F. Andrade.
- Fig. 18. Athos Bulcão. Palácio do Itamarati, 1982, Brasília, DF. Arquitetura de Oscar Niemeyer
- Fig. 19. Athos Bulcão. Igreja de Nossa Senhora de Fátima, 1957, Brasília, DF. Arquitetura de Oscar Niemeyer.
- Fig. 20. Francisco Brennand. Painel de azulejos instalado no Shopping Center Recife, 1980.

Fig. 21. Urbano Alves. Paineis de azulejos instalados na Estação do Metrô Cantagalo, Rio de Janeiro, 2006.

Fig. 22. Aldemir Martins. Paineis de pastilhas. *Centro Cultural Dragão do Mar*. Fortaleza, 1998.

Fig. 23. Gabriel Joaquim dos Santos. Casa da Flor. Vista lateral externa da casa. São Pedro da Aldeia, Rio de Janeiro.

Fig. 24. Celeida Tostes. Gestos arcaicos. Instalação cerâmica, 1991

Fig. 25. Ana Maria Maiolino. N° 2. Muitos, uma instalação. Galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1995.

Fig. 26. Shirley Paes Leme. Sua terra. Instalação da Exposição: Heterotopias cotidianas, realizada no Museu de Arte Contemporânea Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza, 2009.

Fig. 27. Brígida Baltar. *A horta da casa*. Temperos e ervas plantadas em 25 tijolos. Dimensões variáveis. Paralela 2008, São Paulo.

Fig. 28. Brígida Baltar. *Abrigo*. Escavação em parede. 1996.

Fig. 29. Cópia do e-mail enviado para Sophie Calle por Grégoire Bouillier. Revista Marie Claire, jun/2009, acessado no Vídeo Brasil.

Fig. 30. Zandra C. de Miranda. Sentinelas do Brejo. Gravura em cerâmica de baixa temperatura seguida de queima em fogueira. Módulos convexos medindo aprox. 20 cm por 58 cm de altura. Entintagem com óxidos metálicos e esmaltes fundentes, 2008.

Fig. 31. Zandra C. de Miranda. Ciranda de Sementes. Conjunto 5: Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com esmaltes alcalinos em queima primitiva, 2008.

Fig. 32. Zandra C. de Miranda. Ciranda de Sementes Conjunto 3: Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com esmaltes alcalinos em queima primitiva, 2008.

Fig. 33. Zandra C. de Miranda. Detalhes das superfícies das impressões em duas tiragens com entintagens e queimas diferentes.

Fig. 34. Zandra C. de Miranda. Manancial Negro. Arranjo das peças em bloco. Gravura em Cerâmica Raku 2006. Entintagem com esmaltes alcalinos e óxido de cobre, 28 X 17 cm cada módulo.

Fig. 35. Zandra C. de Miranda. Sentinelas do Brejo. Gravura em cerâmica de baixa temperatura. Módulos convexos medindo aprox. 20 X 58 cm de altura. Entintagem com terras coloridas. 2008.

Fig. 36 e 37. Zandra C. de Miranda. Ponto Espinho. Montagem retangular e vista lateral da montagem. Gravura em cerâmica de alta temperatura. Módulos medindo entre 5 e 12 cm aproximadamente. Entintagem com esmaltes à base de cinzas. 2007.

Fig. 38. Zandra C. de Miranda. Paisagens frotadas. Cerâmica de alta temperatura entintada com óxidos metálicos. Nestas "monotipias em cerâmica" a superfície carrega informações diretas e resíduos da composição frotada como areia e pedras. Medidas: 43 X 35 cm, 25 X 23 cm. e 15 X 25 cm. 2005.

Fig. 39. Zandra C. de Miranda. Brejo. Segunda tiragem. Queima por Raku, 2004. Peças com aproximadamente 12 cm de lado, 2004.

Fig. 40. Zandra C. de Miranda. Brejo. Primeira tiragem. Conjuntos executados com três módulos diferentes, compondo painéis com até 40 peças. Entintagem com óxidos metálicos. Queima em baixa temperatura. Peças com aproximadamente 12 cm de lado, 2004.

Fig. 41. Caroline Harari. Jogo "Memória do Ofício da renda Renascença", argila grés branca, 2008.

Fig. 42. Lenço de bordado Labirinto, década de 30. Coleção particular da artista. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 43. Caroline Harari. Detalhe de uma das caixas de rendas e bordados da coleção da artista. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 44. Caroline Harari. Toalha de bandeja em renda Irlandesa de algodão e seda branca, s/data. Coleção Particular.

Fig. 45; 46; 47 e 48. Jogo da memória da renda renascença 44 peças em cerâmica impressas com 22 pontos da Renda Renascença. Argila grés branca, 2008/ Artesão anônimo. Toalha de bandeja em bordado Redendê e bainha aberta sobre cânhamo, 35 X 46 cm/ Artesão anônimo. Toalha de bandeja em bordado Labirinto, em tecido de linho bege, com motivo floral, 28,5 x 43 cm/ Artesão anônimo. Toalha de bandeja em renda de Bilros, em fio de algodão, com tranças, panos de meio-trocado e flores de traça. 29,5 x 40,5 cm. Coleção da artista.

Fig. 49. Caroline Harari. Processo de impressão do tecido sobre argila, 2009.

Fig. 50. Caroline Harari. Cumbuca. Pressão Manual sob forma e monoqueima à 1250°C, 35 cm h x 35 cm diâmetro, 2009. Fotografia de Anibal Gondim, 2010.

Fig. 51. Caroline Harari. "Boa noite". Pressão manual sobre bordado e monoqueima a 1250°C, 30x40cm, 2009.

Fig. 52. Caroline Harari. "Richilieu". Pressão Manual sobre bordado e monoqueima a 1250°C, 30 x 20 cm, 2009. Exposição realizada no Museu de Arte da Bahia, janeiro de 2009. Fotos de Sergio Benutti.

Fig. 53. Caroline Harari. Detalhe de uma peça de argila grés branca, 2007

Fig. 54. Caroline Harari. Prato de cerâmica terracota, 2008.

Fig. 55. Caroline Harari. Gamela. Cerâmica em alta temperatura monoqueima. Relevo em Redendê, 30X35 cm de diâmetro, 2002, Coleção da artista.

Fig. 56. Caroline Harari. Pote Uma. Pressão Manual sobre forma e monoqueima a 1250°C, 40 cm X 30 cm bojo, 2008. Fotografia Anibal Gondim, 2010.

Fig. 57. Caroline Harari. Meio cântaro. Argila de Grés branca. Pressão manual sobre formas e tecidos. Monoqueima, 1300°C, 2009.

Fig. 58. Caroline Harari. Memórias do Vento. Peça feita pela ceramista para compor o painel de memórias deste trabalho. Cerâmica terracota, 2010.

Fig. 59. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008, Memorial da América Latina/SP. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 60. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008, Memorial da América Latina/SP. Fotografia: Daniela Bueno, 2010.

Figuras 61, 62 e 63. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008. Memorial da América Latina/SP (Detalhe em cerâmica de símbolos indígenas; Painel executado em bronze representando os índios acorrentados por europeus e painel em alumínio representando a destruição dos índios, respectivamente). Fotografias Daniela Bueno, 2009.

Fig. 64. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008. Memorial da América Latina/SP. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 65. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008, Memorial da América Latina/SP. Colunas em cerâmica. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 66 e 67. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008, Memorial da América Latina/SP. Detalhe dos totens em cerâmica. Fotografias: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 68. Maria Bonomi. Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008. Memorial da Latina/SP. Panorama geral das colunas em cerâmica vistas pelo reflexo do espelho da lateral esquerda. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 69. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2004. Mural em concreto pigmentado, 7300 x 300 cm. Estação da Luz, São Paulo. Fotografia: Percival Tirapeli.

Fig. 70. Objetos perdidos encontrados na seção de achados e perdidos da Estação da Luz. Mostra Ateliê Maria Bonomi, de 15 de abril a 30 de maio de 2004. Anexo do Museu de Arte Contemporânea, SP. Fotografia: Percival Tirapeli.

Fig. 71. Maria Bonomi. Epopéia Paulista 2004. Concreto pigmentado, detalhe da área amarela, 7300 x 300 cm. Estação de metrô Luz, São Paulo. Fotografia: Daniela Bueno, 2010.

Fig. 72. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2004. Concreto pigmentado, detalhe da área vermelha, 7300 x 300 cm. Estação de metrô Luz, São Paulo. Fotografia: Daniela Bueno, 2010.

Fig. 73. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2004. Concreto pigmentado, 7300x300 cm. Estação de metrô Luz, São Paulo. Fotografia: Daniela Bueno, 2010.

Fig. 74. Mostra Ateliê Maria Bonomi (Trabalho na Oficina MAC USP). De 15 de abril a 30 de maio de 2004. Anexo do Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo. Fotografia: Percival Tirapeli

Fig. 75. Maria Bonomi. Epopéia Paulista, 2004. Concreto pigmentado, 7300x300 cm. Estação de metrô Luz, São Paulo. Fotografia: Daniela Bueno, 2010.

Fig. 76. Paulo Bruscky. Título de eleitor cancelado, 1980.

Fig. 77. Frida Kahlo. Te vas? No. Alas Rotas. Extraída do Diário de Frida Kahlo, 1944-54. Museu Frida Kahlo, Cidade do México.

Fig. 78. Daniela Bueno. Perguntas elaboradas e resposta de um dos "doadores de memória, 2006.

Fig. 79. Daniela Bueno. A primeira carta a chegar pelo correio, 2006.

Fig. 80. Daniela Bueno. Mural com as cartas recebidas, 2006.

Fig. 81. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Abuso sexual na infância, anos 80), 2006.

Fig. 82. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Desaparecimento, anos 80), 2006.

Fig. 83. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas-poemas (Decepção), 2006.

Fig. 84. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Revelando sua sexualidade, 1999.), 2006.

Fig. 85. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (História de amor, 12/1987), 2006.

Fig. 86. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Crise financeira), 2006.

Fig. 87. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Vazio), 2006.

Fig. 88. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Rompimento), 2006.

Fig. 89. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Confissões, 2006), 2006.

Fig. 90. Daniela Bueno. Trecho retirado de uma das cartas (Fuga, período da Ditadura Militar), 2006.

Fig. 91. Daniela Bueno. Boneco de papel sobre lona plástica para visualização do tamanho real do painel. Dimensão total: 1,95 X 1,65 cm, com 143 quadrados de papel com 15 X 15 cm, 2006.

Fig. 92. Daniela Bueno. Azulejos. Argila terracota armazenados para a transcrição, 15 X 15 cm. 2006.

Fig. 93. Daniela Bueno. Ferramentas. 2006.

Fig. 94. Daniela Bueno. Placas de argila terracota com inscrições dos meses e dos anos. 2006.

Fig. 95. Daniela Bueno. Forno sendo montado para a primeira queima, 2006.

Fig. 96. Daniela Bueno. Azulejos trincados, retirados da primeira queima. 2006.

Fig. 97 e Fig. 98. Daniela Bueno. Biscoitos trincados da segunda queima, argila *paper-clay* e os cacos saídos do forno após a segunda queima, 2006.

Fig. 99. Daniela Bueno. Azulejos com argila terracota de Ibiporã e as novas placas, de cerâmica marfim, da Arte Brasil compondo o painel, 2006.

Fig. 100. Daniela Bueno. Painéis cerâmicos: um calendário de memórias. Londrina, 2006.

Fig. 101. Daniela Bueno. Placas esmaltadas nos tons de amarelo. 2006

Fig. 102. Daniela Bueno. Placas esmaltadas nos tons de laranja e marrom. 2006.

Fig. 103. Daniela Bueno. Placas esmaltadas nos tons de vermelho e marrom escuro, ligadas aos doadores mais íntimos ou eventos mais fortes. 2006.

Fig. 104 Daniela Bueno. As placas esmaltadas de preto estão ligadas à violência sexual. 2006

Fig. 105. Daniela Bueno. Painel cerâmico: um calendário de memórias. Espaço expositivo IA UNESP, São Paulo, 2010.

Fig. 106. Daniela Bueno. Carta/convite nº03 impressa e entregue em mãos aos colegas de turma do SESC Pompéia. 2010.

Fig. 107. Daniela Bueno. Recorte da página inicial do blog: <http://doadoresdememorias.blogspot.com>, criado em março de 2010.

Fig. 108. Daniela Bueno. Diário de C. Postagem de uma das páginas do diário de C, falecida no início do ano, digitalizada e cedida pelo seu companheiro P., 2010.

Fig. 109. Zandra C. de Miranda. Ciliares. Gravura em cerâmica de baixa temperatura. Entintagem com óxidos metálicos e esmaltes reagentes. Queima primitiva. 22 X 13 cm cada módulo. 2007.

Fig. 110. Daniela Bueno. Painel de azulejos crus com as datas do calendário, 2006.

Fig. 111. Azulejos em terracota, 2006.

Fig. 112. Painel misto com cerâmica creme e terracota em dois formatos. 2006.

Fig. 113. Daniela Bueno. Painel cerâmico: um calendário de memórias. Espaço expositivo dão IA UNESP, 2010.

Fig. 114. Zandra C. de Miranda. Manto Tupinambá. Montagem circular. Gravura em cerâmica de baixa temperatura. Entintagem com óxidos metálicos e esmaltes à base de chumbo. Queima em forno elétrico e

em fogueira. Entre 10 a 25 cm.

Fig. 115. Zandra C. de Miranda. Ciranda de Sementes. Conjunto 3: Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com esmaltes alcalinos em queima primitiva, 2008.

Fig. 116. Daniela Bueno. Desenho/projeto para executar a Mandala, 2010.

Fig. 117. Daniela Bueno. Mandala. 13 placas recortadas em argila ainda úmidas, 2010.

Fig. 118. Daniela Bueno. Placa em argila com engobe azul e transcrita com trechos de um dos “doadores de memórias”, 2010.

Fig. 119. Peça A: miolo central da mandala. Pintada com engobe azul e já contendo a primeira transcrição. 2010.

Fig. 120. Daniela Bueno. Mandala Azul. Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 2010.

Fig. 121. Daniela Bueno. Mandala Azul. Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 2010.

Fig. 122. Caroline Harari. Gamela. Cerâmica em alta temperatura monoqueima. Relevô em Redondê, 30X55 cm de diâmetro, 2002.

Fig. 123. Panela grande. Cerâmica em alta temperatura monoqueima. Relevô em Labirinto, 20X53 cm de diâmetro, 2002. Ambas coleção da artista.

Fig. 124. Caroline Harari. Gamela. Mesma imagem da figura XX em P&B.

Fig. 125. Daniela Bueno. Desenho/esboço de uma semi-esfera imitando uma Gamela, 2010.

Fig. 126. Caroline Harari. Ateliê da ceramista, moldes de gesso.

Fig. 127. IA-UNESP, Sala de cerâmica, molde de gesso, 2010.

Fig. 128. Molde gesso com placas de argila preta estendidas, 2010.

Fig. 129. Daniela Bueno. Figura 125 invertida, 2010.

Fig. 130. Daniela Bueno. Semi-esfera de argila retirada da forma de gesso, 2010.

Fig. 131. Daniela Bueno. *Memórias convexas*. Peça concluída e preenchida com as memórias dos doadores. 2010.

Fig. 132. Daniela Bueno. *Memórias convexas*. Argila preta, dentro do forno sobre rampa de placas e tijolos refratários para a queima, 2010.

Fig. 133. Daniela Bueno. *Memórias convexas* após a queima. Apresentação de deformação e rachaduras, 2010.

Fig. 134. Daniela Bueno. Segunda semi-esfera, durante sua conformação, unindo as placas, 2010.

Fig. 135. Daniela Bueno. Desenho/esboço de uma semi-esfera e das estruturas de acordelado a serem adicionadas. 2010.

Fig. 136. Daniela Bueno. *Segunda semi-esfera*, com engobe preto, 2010.

Fig. 137. *Memórias convexas II*, após as inscrições dos textos. Argila terracota com engobe preto. 2010.

Fig. 138. Maria Bonomi. Etnias Do Primeiro e Sempre Brasil. Totens em cerâmica com gravações diversas. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 139. Maria Bonomi. Etnias Do Primeiro e Sempre Brasil. Detalhe de um dos totens abertos. 2008. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 140. Maria Bonomi. Etnias Do Primeiro e Sempre Brasil. Detalhe dos totens em cerâmica. 2008. Fotografia: Daniela Bueno, 2009.

Fig. 141. Daniela Bueno. Desenho/esboço de cilindros e cones. 2010.

Fig. 142. Daniela Bueno. Cones mnemônicos. Argilas terracota, branca e preta com engobe preto. 2010.

Fig. 143 e 144. Daniela Bueno. Cones mnemônicos, após a queima. 2010.

Fig. 145. Daniela Bueno. Objetos da sala de cerâmica impressos em azulejos experimentais. 2010.

Fig. 146. Daniela Bueno. *Cadernos*. Cerâmica branca com emprego de carbonato de cobre. 2010.

Fig. 147. Daniela Bueno. Trecho do Diário de C. Imagem digitalizada. 2010.

Fig. 148. Daniela Bueno. *Cadernos*. Cerâmica branca com emprego de carbonato. 2010.

Fig. 149. Daniela Bueno. *Cadernos*. Cerâmica branca com emprego de carbonato. 2010.

Fig. 150, 151 e 152. Mandala Azul. Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 2010.

Fig. 153, 154 e 155. Daniela Bueno. *Mandala Azul*. Cerâmica de baixa temperatura, entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 2010.

Fig. 156, 157 e 158. Daniela Bueno. Cones mnemônicos, após a queima. 2010.

Fig. 159, 160 e 161. Daniela Bueno. *Cadernos*. Cerâmica branca com emprego de carbonato. 2010.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01-10
CAPÍTULO I - ARTE CERÂMICA	11
1.1. A arte cerâmica	13-15
1.2. Azulejaria Brasileira: as primeiras influências mnemônicas	15-19
1.2.1. As mudanças nos painéis azulejares	19-26
1.3. O pó, a terra e a cerâmica na arte contemporânea	26-33
CAPÍTULO II - MULHERES QUE TRATAM DA MEMÓRIA EM SUAS OBRAS	35
2.1 . Memórias femininas	37-51
2.2. Zandra Coelho de Miranda: encontros não caóticos, uniões perfeitas	55-64
2.3. Caroline Harari: a união do barro, das rendas e dos bordados	67-78
2.4. Maria Bonomi: As memórias gravadas em “Etnias” e “Epopéia Paulista”	81-87
2.4.1. Epopéia Paulista	87-94
CAPÍTULO III - PAINÉIS CERÂMICOS UM CALENDÁRIO DE MEMÓRIAS: OS DOADORES QUE SAÍRAM DO ANONIMATO E DO ESQUECIMENTO	95
3.1. Antecedentes	97-101
3.2. A memória como elemento fundamental do painel cerâmico	101-106
3.2.1 A palavra escrita como instrumento de fixação das recordações	106-112
3.3. Descrição do trabalho e da metodologia adotada	112-113
3.3.1 As etapas do trabalho: o tema, as cartas e o tempo	115 -116
3.3.2 As cartas, tesouros obsessivos	116-121
3.3.3 Apropriação das memórias dos doadores	122-126
3.4. Os processos técnicos	126-126

3.4.1 A influência do azulejo na idealização do primeiro processo	127-127
3.4.2 Os cuidados essenciais e as dificuldades do primeiro processo	130-131
3.4.3 A primeira queima, as perdas no forno, restauro e novos planos	131-133
3.4.4 A relação entre a ceramista, o forno e o barro	134-135
3.4.5 Considerações técnicas e afetivas em relação as novas placas	136-141
3.4.6 O uso do calendário como objeto simbólico do decorrer do tempo	141-145
3.5. Painéis cerâmicos um calendário de memórias: os doadores que saíram do anonimato e do (nosso) esquecimento	145-147

CAPÍTULO IV - OS DOADORES DE MEMÓRIAS 149

4.1. Os “doadores de memórias” e as novas influências	151-152
4.2. Novas referências	152-153
4.3. Nova Metodologia: contatos, formação e idealização do grupo	154-158
4.3.1. Carta/convite e o Blog: “doadoresdememórias”	159-163
4.4. Novo olhar, novas formas	163-164
4.4.1. As influências técnicas e formais das artistas abordadas	164-181
4.5. Cadernos: extratos de saudades	184-186
4.6. Novas experiências técnicas	186-199

CONSIDERAÇÕES FINAIS 201-207

BIBLIOGRAFIA 209-226

ANEXOS 227-277

CIDADES, PESSOAS, COISAS,
MULHERES, PAIXÕES, TOR
ANGUSTIAS

TQS

INTRODUÇÃO

VAZIO

Introdução

A arte cerâmica é uma das mais antigas manifestações praticadas pelo homem. Os povos primitivos já modelavam o barro, mas, só após a descoberta do fogo, foram capazes de criar artefatos mais resistentes que venceram o tempo e chegaram até nós para fazer parte da nossa história.

A relação entre a história e a memória também é tão antiga quanto a origem humana. Para o pensamento grego, a memória é a responsável pela transmissão dos costumes e tradições: é ela que possibilita a comunicação entre os homens e os deuses.

O presente trabalho tem como principal objetivo estudar a arte cerâmica e a memória como elementos criativos nas produções contemporâneas, e instaurar uma nova produção cerâmica com base nestas considerações.

No livro *A Terra e os devaneios da vontade*, Gaston Bachelard cita vários exemplos de como a paixão pela matéria terra e o quanto seus devaneios podem ser sentidos pelo esforço imaginativo entre o *duro* e o *mole*. É difícil não se apaixonar pelo barro depois que tomamos contato com ele. Ao amassá-lo, no esforço muscular ao qual alude Bachelard, o devaneio que se apossa é uma subversão do pensamento racionalista. A ação sobre o barro desacelera a mente, provoca o encantamento, o corpo físico relaxa e a alma parece transcender para fora da realidade numa espécie de desligamento com o mundo externo e com o cotidiano caótico em que vivemos na atualidade.

Assim, a paixão pela cerâmica em minha experiência se deu desde o primeiro contato, há sete anos, e fez crescer o encanto por suas formas, segredos, sua história e as novas possibilidades que o barro pode nos proporcionar. Para compreendermos melhor as razões que me levaram a realizar este estudo, é importante contextualizar, a

princípio, como se deu essa ligação com o barro.

O primeiro contato com a cerâmica foi durante o ano de 2003, como aluna da graduação no curso de Educação Artística da UEL (Universidade Estadual de Londrina). Em 2006, concluí o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*, cujo resultado foi a criação de um painel com mais de 300 placas cerâmicas esmaltadas contendo - por meio de inscrições em suas superfícies - as memórias de um determinado grupo de indivíduos.

O tema da memória, adotado neste trabalho, visa reforçar a necessidade de valorizarmos o indivíduo, antes de tudo, como um ser capaz de se comunicar, dividir seus sentimentos, saindo do esquecimento de si mesmo para fazer parte constituinte de uma obra. Valorizando o lado humano e sensível, as recordações representam parte do que são e sentem cada um desses indivíduos que participaram do processo por meio do registro escrito de suas memórias. Coletar as lembranças de pessoas comuns, que habitualmente ficam à margem dos circuitos de arte e que passam pela vida, cotidianamente, como uma grande massa de espectadores passivos ou meros apreciadores esporádicos, passou a fazer parte das interrogativas daquele projeto.

A partir da finalização do trabalho realizado em 2006, o qual será posteriormente descrito no terceiro capítulo, visando aprimorar as técnicas e proporcionar novas experiências práticas, diante das dificuldades apresentadas nas experimentações iniciais com a argila e o forte interesse pelo tema da memória.

Sem a pretensão de fazer análises psicológicas ou filosóficas sobre o barro, parto da simplicidade da constatação de sua natureza que é, ao mesmo tempo, tão real e manifesta, mas permite os mais variados devaneios relativos à intimidade de cada um dos elementos presentes no trabalho como um todo.

Tomando por base esses interesses, dividi esta dissertação em quatro capítulos: *Arte em cerâmica*; *Mulheres que tratam da memória em suas obras*; *Painéis cerâmicos*:

um calendário de memórias e *Os doadores de memórias*. Após as considerações finais, contam duas entrevistas com as ceramistas Zandra Coelho de Miranda e Caroline Harari nos *Anexos I e II*.

O primeiro capítulo, *Arte em cerâmica*, traça uma breve trajetória sobre a história da cerâmica a partir dos painéis azulejares até as produções contemporâneas. Dedico atenção à história do azulejo, tendo em vista sua capacidade de narrar histórias e costumes de uma época, registrando efetivamente seu potencial mnemônico e decorativo desde o período colonial até a atualidade. Os painéis azulejares romperam com as narrativas religiosas e passaram a tratar de cenas do cotidiano, tornando-se um forte elemento da arquitetura dos anos de 1940, 1950 e, até hoje, encontram lugar em espaços públicos e em outras concepções formativas. A arte cerâmica evoluiu em relação às suas técnicas e finalidades, representando hoje uma fatia grande do mercado industrial; conseqüentemente, há um grande número de ceramistas produzindo em seus ateliês, movimentando o mercado de arte e design. Esse crescimento possibilitou que outros artistas enxergassem na matéria-prima do barro e seus componentes um forte elemento compositivo para suas criações contemporâneas, e influíssem diretamente sobre esse trabalho.

O segundo capítulo, *Mulheres que tratam da memória em suas obras*, explora o papel da memória nas narrativas femininas e, mais especificamente, nas produções de três artistas contemporâneas: Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari e Maria Bonomi. Inicio esse capítulo mencionando as cartas do diário de Frida Kahlo e algumas respostas enviadas a Sophie Calle, referentes à sua exposição *Cuide de você*. Essa ponte, que parece distanciar-se na linha do tempo, contribui para comprovarmos como as memórias femininas podem influir na obra de um artista em qualquer tempo. Acreditando nessa afirmação, empreendi uma pesquisa sobre artistas que abordassem a memória como elemento constitutivo em suas produções e utilizassem a cerâmica como matéria-prima total ou parcial em seus trabalhos. O

resultado dessa investigação foi a seleção das artistas mencionadas há pouco.

Começo essa investigação com a artista mais jovem. Seguindo esse critério, adotei especificamente como objeto de estudo a tese de doutoramento da ceramista Zandra Coelho de Miranda: *Impressões em Cerâmica: convite ao encontro caótico entre a Cerâmica, a Gravura e o Fogo*. Zandra aborda de forma singular os elementos da natureza que rondam seu ateliê e personifica-os, por meio do registro desses elementos na argila, transformando a sua obra em estado concreto de uma memória vegetal não mais perecível.

A segunda ceramista a ser abordada é Caroline Harari e a tradicional técnica de impressão de texturas sobre a massa ainda úmida da argila. A antiga técnica de usar cestarias para moldar o barro presta-se a um uso semelhante no trabalho dessa ceramista, porém, com a delicadeza inconfundível das rendas e bordados. Harari une o barro às tradições do bordado e da renda, as quais habitam de forma despercebida muitos lares, imprimindo sobre suas peças os pontos entrecruzados de uma tradição quase em desuso.

Encerro essas análises comparativas com duas obras mais recentes de Maria Bonomi: *Etnias: do Primeiro e Sempre Brasil* e *Epopéia Paulista*. A primeira encontra-se instalada no acesso subterrâneo que liga o pátio do Memorial da América Latina ao Terminal Rodoviário da Barra Funda. A segunda, localiza-se no corredor que liga a estação de metrô Luz à CPTM. Ambas as produções tratam do tema da memória. *Etnias* relembra os índios, a chegada do homem branco e como a comunidade indígena foi destruída. *Epopéia* retrata a vinda de estrangeiros ao país por efeitos das grandes guerras mundiais e da migração do contingente nordestino para o estado de São Paulo. Muitos aportaram na cidade paulistana pela Estação da Luz. Essa mescla de estrangeiros contribuiu para a formação cultural. Os migrantes nordestinos foram os maiores responsáveis pela construção da capital paulista.

No terceiro capítulo, descrevo os processos envolvidos na construção das primeiras placas de cerâmica realizadas nos anos iniciais de pesquisa e o trabalho das inscrições feitas a partir da coleta de memórias e recordações de um grupo específico de indivíduos. As informações dos denominados “doadores de memórias” foram recolhidas por meio do envio de cartas e de suas respectivas respostas; as memórias enviadas tornaram-se o elemento gerador da prática cerâmica.

Durante esses processos de criação e reflexão, foi necessário buscar informações mais sólidas sobre a temática da memória, assunto complexo, diverso e polêmico nos dias atuais. Por isso, recorri principalmente, aos seguintes estudiosos: Jacques Le Goff, James Fentress, Chris Wick e Maurice Halbwachs.

Na obra *História e Memória*, o historiador Jacques Le Goff (1994, p. 477) fala sobre o papel da memória durante a história e nos alerta para não confundirmos os dois conceitos, porque não significam a mesma coisa:

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens.

Maurice Halbwachs, na polêmica obra *Memória Coletiva*, afirma que a memória individual não co-existe sem a memória coletiva, pois todas as lembranças surgem a partir de uma coletividade experimentada: só nos damos conta das memórias da infância, por exemplo, porque fizemos parte de um grupo na escola e precisamos retomar as lembranças relativas às vivências na escola na qual estudamos para recordarmos das nossas próprias.

Outra contribuição aos aspectos mnemônicos é o surgimento da palavra escrita

como registro fundamental dos fatos. Segundo Charles Higounet, (2003, p.15)

[d]o ponto de vista material, toda escrita é traçada sobre um suporte ou, como se diz, sobre um registro 'material subjetivo', isso significa que, a partir do momento em que me utilizo de uma ponta seca de metal para cavar a terra, escrever no barro, estou transformando a memória antes impalpável em registro material subjetivo, documento concreto e legível ao grupo social ao qual pertença.

Após a articulação das idéias desses teóricos e o relato dos processos técnicos desenvolvidos na execução das placas cerâmicas, é possível compreender o esforço de um trabalho que não cessa nunca em refletir acerca de si próprio e de suas idealizações futuras. Não posterga a execução de mais placas tampouco a coleta de mais memórias para eclodir em novas e sucessivas construções dessa temática e no desenvolvimento cada vez mais apurado da técnica. Por essa razão o quarto capítulo é resultado dos desenvolvimentos apresentados nos anteriores.

Intitulado *Doadores de memórias*, esse capítulo é a junção dos antecedentes azulejares, das narrativas femininas, das três artistas contemporâneas que se utilizam do barro e da memória para conceber suas obras. Por meio de cada referência teórica, cada estudo efetuado e da necessidade de me desenvolver como ceramista, apliquei nesta nova produção em cerâmica a centelha advinda dessas influências artísticas no exercício de criar novas peças repletas de novas memórias. Além das referências teóricas, essa produção em cerâmica atual sofreu a influência estética, formal e, de certa forma, faz algumas alusões diretas, como poderemos observar nas imagens contidas no quarto capítulo. Nele, transcrevo as recordações sobre suportes que homenageiam as artistas e alguns de seus trabalhos.

A metodologia utilizada, antes condicionada a uma relação mais intimista, se amplia, cedendo aos novos meios de comunicação de rede e a criação de um blog: www.doadoresdememorias.blogspot.com. A criação do blog favoreceu a divulgação das memórias visando a troca e o armazenamento seguro e prolongado das narrativas e das imagens das novas peças cerâmicas.

Nos *Anexos I e II*, podem ser encontradas as transcrições das entrevistas, na íntegra, com as ceramistas Caroline Harari e Zandra Coelho de Miranda, que gentilmente colaboraram para esta pesquisa.

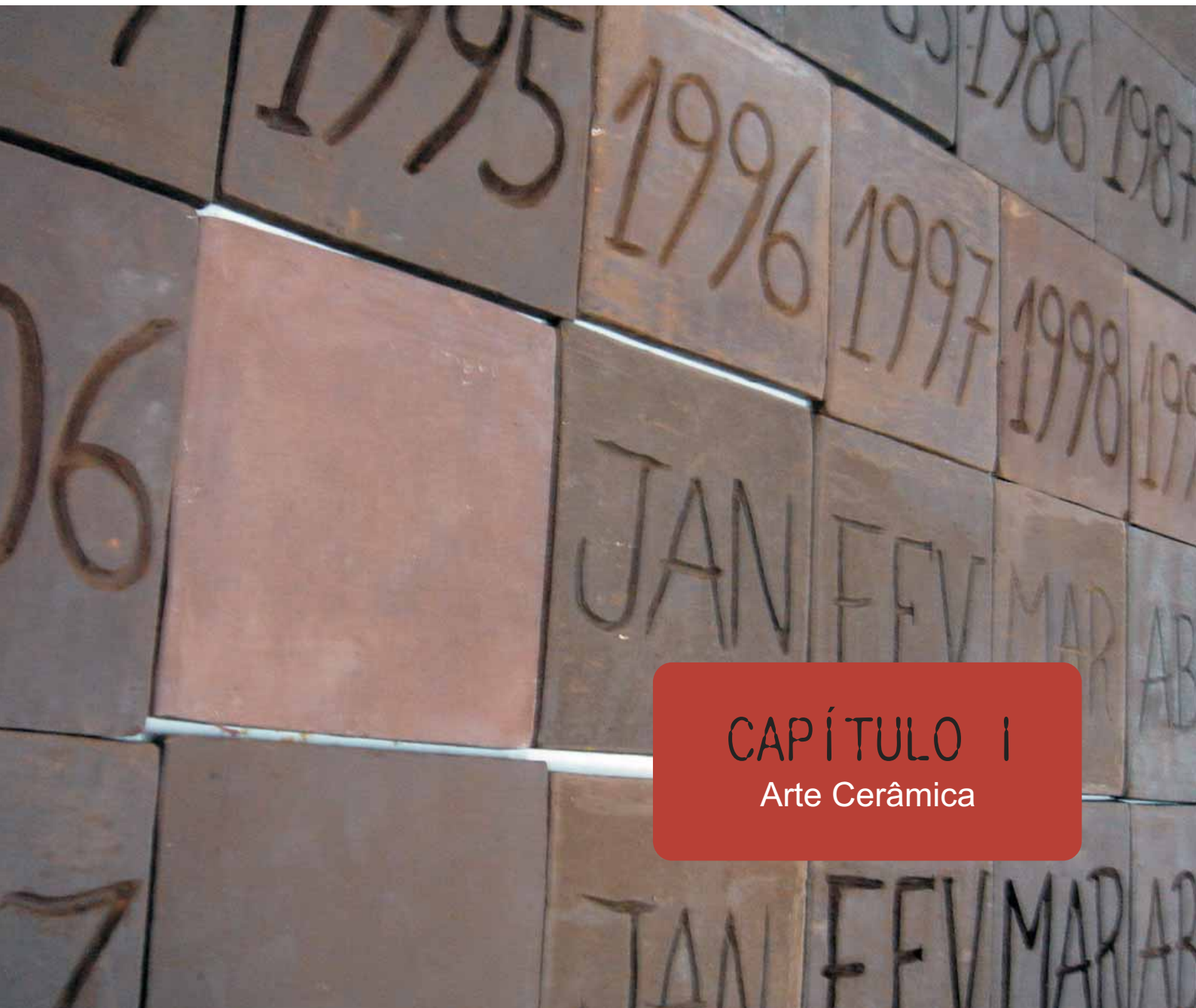
É com esse conjunto de análises poéticas e percepções múltiplas que pretendo expandir a cerâmica para o universo da obra feita para o público - com a sua colaboração-, a fim de estabelecer relações entre o artista e o espectador e discorrer sobre narrativas delicadas que só habitam a mente humana, durante sua trajetória.

As obras *Painéis cerâmicos, um calendário de memórias*, elaborada em 2006, e *Doadores de memórias*, exposição recente, pretendem reforçar a necessidade do indivíduo de se perceber como um sujeito que faz parte de uma coletividade. Lembrá-lo, por intermédio das recordações dos “doadores de memórias”, que ele não está só e não é uno, mas sim, sujeito como todos os demais num universo repleto de significações.

Assim, a argila, massa antes amorfa, transforma-se mais uma vez em registro concreto dos “doadores de memórias” anônimos que compartilham suas lembranças e recordações significativas com outros indivíduos desconhecidos. Nesses conjuntos de placas cerâmicas, mandalas, semi-esferas, cones e cadernos cerâmicos, todos são expostos lado a lado, uma memória seguida da outra, parte de um todo, de uma única história a confundir os olhares, como poderemos analisar no final deste trabalho.

Desejo que esta pesquisa possa ampliar o número de publicações que visam o setor da cerâmica artística contemporânea, carente de publicações mais atualizadas, voltadas a compreender a arte cerâmica como um material sustentável e importante não

somente na produção industrial, mas nos processos e procedimentos artísticos dentro e fora da universidade.



CAPÍTULO I

Arte Cerâmica

1.1 A arte cerâmica

[...] Sem o saber, o Homem realizou, nesse longínquo momento, a primeira reacção de sinterização quando, pelo calor, proporcionou aos minerais que integram a argila a necessária energia térmica para desencadear todas as reacções que a transformaram num produto cerâmico. (FRASCO, 2000, p.9)

O que vem a ser considerada a arte cerâmica? Toda e qualquer produção realizada com a matéria prima: o barro? Não há como responder essa pergunta sem que voltemos aos primórdios de seu surgimento, quando por fim, após o advento do fogo, o homem percebeu que um determinado recipiente de barro tornava-se resistente quando levado às chamas.

Segundo Aristides Pileggi (1958, p.3-4), a cerâmica é uma arte universal que representa o espírito de cada época, narrando a marcha do homem sobre a terra, dando sinais de seus costumes e tendências nos mais diferentes povos. Especialistas no estudo da cerâmica afirmam que é difícil estabelecer com precisão onde e quando exatamente a primeira peça cerâmica surgiu.

[...] O que se sabe, com total rigor histórico, é que, a partir do período neolítico, aparecem fragmentos de cerâmica a demonstrar, de forma inequívoca, a presença humana. Poder-se-á dizer, por isso, que o homem começou a “escrever”, no barro, a sua própria História. (FRASCO, 2000, p. 9)

De acordo com Chavarria (2004, p.9) e Penido e Costa (1999, p.10), é muito

provável que a cerâmica tenha surgido acidentalmente na mão do homem pré-histórico, pouco tempo depois da descoberta do fogo. Foi no período neolítico, que os homens deixaram de ser inteiramente nômades e passaram a cultivar a terra e acumular mantimentos. Por essa razão, surgiu a necessidade de preservá-los, incentivando a criação das primeiras peças utilitárias. Ainda assim, durante a pré-história, os povos primitivos já produziam objetos de argila, como figuras antropomórficas ou zoomórficas de caráter religioso ou mágico.

A trajetória da cerâmica no mundo e no Brasil não se distingue muito em relação ao seu uso, salvo as alterações estéticas características de cada região e a finalidade. Como afirma Lalada Dalglish: “Em função da abundância de matéria-prima e da facilidade em moldá-la, foram encontradas peças de barro em todos os continentes, com datações diferenciadas.” (2006, p. 21)

O objetivo deste capítulo não é traçar uma trajetória da cerâmica no mundo, mas retornar a alguns momentos do passado, que marcam a evolução da cerâmica no Brasil. A cerâmica indígena, por exemplo, é comprovadamente importante para a história da evolução da cerâmica. Ela foi um ofício praticado por muitas comunidades indígenas, que produziam seus objetos e artefatos cerâmicos antes mesmo da chegada do homem branco.

As origens indígenas no Amazonas remontam a 980 a.C. e as áreas mais reconhecidas são Santarém, no rio Tapajós, e a Ilha de Marajó, berço tradicional da cerâmica Marajoara, em Belém do Pará.

Segundo Pileggi (1958, p. 137), um pouco mais adiante, no fim do século XVII, surgiram cerâmicas de cunho artístico, representadas por imagens de barro cozido. É importante salientar que, naquele momento, o Brasil era colônia de Portugal e estava sobre sua administração: “... a cultura era desenvolvida segundo as conveniências de quem era dono da situação”, conta Bardi (1980, p.45). Toda e qualquer iniciativa



Fig. 01
Azulejo
triangular com
razão -
Piccolomini, da
Biblioteca,
Piccolomini,
Siena, 1507
Acervo MASP

1.2. Azulejaria Brasileira: as primeiras

mnemonicas

influências

dependia dos senhores da metrópole. De acordo com Holanda (1995, p.62-66), apesar de muitas línguas diferentes e da diversidade das religiões que ali se praticavam - havia judeus, protestantes e católicos-, a Colônia era dominada pelo catolicismo.

Por consequência da religiosidade imposta pela Metrópole, muitos Colégios religiosos e Igrejas foram construídas nas terras da Colônia e dentro deles surgiram os primeiros registros de uma produção cerâmica que pretendo abordar de forma mais significativa: a arte azulejar, que representa aqui um segundo momento importante.

[...] tenho a incapacidade vasta de observar o trabalho propriamente artístico no azulejo. O desenho, o caso que ele conta, careço de fazer esforço para observá-lo. O que vejo é mesmo o valor decorativo da matéria: uma coisa refletidamente festiva, rica, sóbria, solene. A gente enxerga mas é o azulejo, o conjunto, e isso é um encanto. Está claro que assim, decorando o baixo das paredes, se o azulejo não fosse historiado, perderia noventa por cento do poder plástico, porém aqueles cavalos, gentes, castelos, paisagens, passam dum quadro pra outro, movimentam o conjunto numa procissão estourada de festa, golpes de sino dentro da sensação. Azulejo pra mim é isso.

¹ A presente bibliografia traz referências importantes quanto ao processo de restauração e conservação da azulejaria brasileira.

(ANDRADE apud ALCÂNTARA , 2001, p.28)¹

A trajetória desta pesquisa teve como primeira influência histórica e artística o emprego do azulejo no Brasil. Por meio da sua história, é possível compreender um pouco mais sobre seu potencial mnemônico, e como esse suporte vem sendo utilizado até a atualidade, em revestimentos residenciais e em produções artísticas.

A história do azulejo é bem antiga. Mais uma vez, não posso deixar de relatar alguns aspectos dessa trajetória, que constitui parte importante para compreendermos esta pesquisa, e que, de certa forma, faz uma singela homenagem subliminar a tal suporte, que venceu o tempo e o espaço.

A história azulejar brasileira refere-se diretamente a um roteiro histórico e econômico dominado e dirigido pelo Império Ultramarino Português. Trazidos de Portugal para o Brasil, desde meados do século XVII, a região Nordeste abriga a maior parte desse significativo conjunto de azulejos devido à economia açucareira da época, aos engenhos e à agroindústria. (ALCÂNTARA, 2001)

Segundo Bardi (1980, p. 74), além da influência portuguesa e espanhola que, por sua vez, receberam a influência moura, holandesa e, posteriormente, de países como Itália e Inglaterra, a cidade de Lisboa acabou se tornando o centro dessa arte, com uma grande variedade de figurações e ornamentos decorativos.

Durante a colonização do Brasil, principalmente no período do “barroco



Fig. 02
Casa revestida
de azulejos
Fachada
com padrões
geométricos em
perspectiva
Técnica do
enxaquetado ou
de *caixilho*

² A cultura azulejar foi assimilada pela civilização islâmica e introduzida na Península Ibérica com a técnica do *alicatado*, que consisti no recorte de placas cerâmicas esmaltadas, com diversas cores e formatos, que eram agrupadas formando desenhos e assentados no chão e paredes. (ALCÂNTARA, 2001, p. 27-73)

nordestino”, os painéis cerâmicos representaram a forma pictórica mais expressiva e recorrente nos edifícios religiosos, tomando pisos em formas de tapetes e recobrindo paredes com a técnica do *alicatado*².



No Nordeste, as cidades de Olinda e o centro histórico de Salvador possuem um rico acervo de arte barroca nas suas Igrejas e conventos, que estão localizados ainda em um traçado urbano inalterado, tal como no século 16. Mais ao norte, no Maranhão, a capital São Luís, com seus casarões azulejados, é um testemunho arquitetônico do século 19. (TIRAPELI, 2006, p. 33)



Fig. 03
Barrado de
azulejos do
Claustro da Igreja
do Convento de
São Francisco
Salvador, BA
Obra
Portuguesa de
Bartolomeu
Antunes de
Jesus, 1752

O legado azulejar desde as mais remotas representações até a contemporaneidade foi uma grande influência nas primeiras idealizações dos

projetos iniciais que visavam à construção de painéis cerâmicos. Os azulejos trazem consigo mais que uma arte decorativa: são relatos e histórias, com alto valor iconográfico e por essa razão fazem parte da nossa memória. Segundo Alcântara (2001, p. 28):

[...] esse caso que o azulejo conta é que o transforma num documento completo. [...] Mesmo quando ele não é historiado, quando é um azulejo de tapete ou, apenas decorativo, o azulejo

Fig. 04
Wasth
Rodrigues
Detalhe do painel
azulejar: Rancho
da Maioridade, c.
1922. Caminho
do Mar, SP
Arquitetura de
Victor Dubugras

diz, de alguma forma, direta ou indireta, como as coisas se passam.

A história do azulejo passou por diversos momentos, recebeu influências distintas e desenvolveu sua técnica formal ao longo do tempo, bem como permitiu as mudanças dos temas. Depois de algum tempo, muitos artífices de painéis deixaram de lado as cenas canônicas para contextualizar outras cenas do cotidiano, cenas mitológicas e até influências da cultura oriental: “Vê-se que os azulejistas, precisando variar os temas, recorriam a tudo quanto servia”, explica Bardi (1980, p. 78-80).

O azulejo, assim como outras formas de expressão artística, viveu os momentos



Fig. 05, 06 e 07
Azulejos (da esquerda para a direita): azulejo de cercadura; avulsos executados por crianças e aprendizes; estampado c. 1840.

do renascimento e do barroco, ora como um elemento puramente decorativo, ora como um registro historiado. Cobrindo pisos e paredes ou fachadas e muros, configurando-se num elemento plano, alegre e documental.

Segundo Moraes (1988, p. 10), os artífices portugueses fizeram do azulejo uma forma barata de emprestar riqueza visual à arquitetura, por meio de uma pintura cerâmica específica. As próprias condições do mercado brasileiro proporcionaram cada

vez mais o uso dos azulejos portugueses em nossas construções, que saíram dos espaços interiores para dar cobertura às fachadas. A princípio, esse uso do azulejo exclusivamente de fachada teve razões climáticas, por causa dos grandes volumes de chuvas e do calor excessivo nas regiões litorâneas. Essa arte azulejar foi ganhando força ao longo da história da arte decorativa no Brasil até se tornar elemento de uso múltiplo na vida cotidiana e artística.

Fig. 08
**Wasth
Rodrigues,**
Largo da
Memória, 1920,
São Paulo, SP
Projeto ambiental
de Victor
Dubugras

1.2.1. As mudanças nos painéis azulejares

A produção brasileira só iria começar, e, assim mesmo, com azulejos não decorados, no final do século XIX. Pouco a pouco foram surgindo fábricas com produtos de boa qualidade. [...] a começar pelo momento em que foram produzidos, o mesmo em que a arquitetura, assim como outras expressões culturais, procurou definir sua identidade, numa busca de raízes. (ALCÂNTARA, 2001, p. 71-72)



Após a implementação dos painéis azulejares em Igrejas e Colégios, os painéis sofreram diversas transformações como acabamos de ver. Os temas ampliaram-se, as técnicas, a fabricação e os objetivos de sua aplicação também.

Nos anos vinte, os pioneiros José Wasth Rodrigues e Antonio Paím tiveram papel importante no desenvolvimento da técnica. Desenhista, pintor e historiador, Wasth Rodrigues é o responsável pelo painel localizado no Largo da Memória, no centro de São Paulo, localizado a alguns metros do atual prédio da reitoria da UNESP.

Além desse painel, Rodrigues é responsável por alguns monumentos que margeiam o Caminho do Mar na rota para a cidade de Santos, como o *Rancho da Maioridade* visto no detalhe da (fig. 04), também realizado na década de 1920. (MORAIS, 1988, p. 16-22)

Em 1936, o MEC (Ministério da Educação e Cultura) encomendou ao pintor Paulo C. Rossi Osir um grande painel de azulejos para revestir a fachada do prédio da instituição. Esse evento ocasionou o surgimento da Osirarte, fundada em São Paulo, em 1940, representando outro momento importante na produção azulejar.

Junto com Paulo Rossi, outros artistas conhecidos como Mário Zanini, Alfredo Volpi, Hilde Weber, Giuliana Giorgi, Gerda Bretani e Maria Wrochnik, entre outros se juntaram a Osirarte, que funcionou até o final dos anos 1950. Depois do pedido do MEC, a empresa-oficina conseguiu manter-se por intermédio de outros trabalhos decorativos como a pintura de azulejos avulsos ou pequenos conjuntos para revestimentos diversos. (MORAIS, 1988, p. 30-51)

Nas figuras 10 e 11, podemos observar parte dos azulejos executados pelo próprio Rossi, que estão localizados no bloco lateral do edifício da figura 09.

Os temas mais abordados pela Osirarte foram os temas nacionalista-popular,

com o gosto pelo primitivo e cenas típicas do povo brasileiro em suas manifestações. Entre os exemplos, temos a festa do divino, as quermesses, congadas e rodas de viola, típicas das cidades do interior, as quais Alfredo Volpi representava muito bem.



Fig. 09
Portinari
Ministério da
Educação e
Cultura, 1941/45,
Rio de Janeiro,
RJ. Arquitetura:
risco original de
Le Corbusier

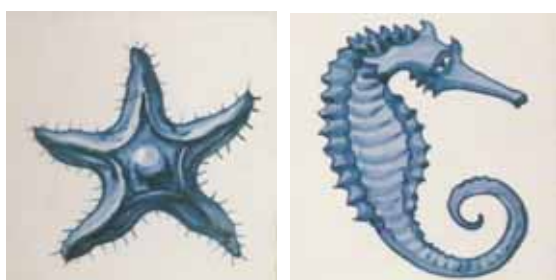


Fig. 10 e 11
Rossi Osir
Azulejos avulsos:
estrela-do-mar e
hipocampo
Ministério da
Educação e
Cultura, 1941/45,
Rio de Janeiro,
RJ

Fig. 12
Ernesto de Fiori
Azulejo avulso
Década de 1940
Osirarte, São
Paulo, SP



Fig. 13
Zanini e Volpi,
Composição com
4 azulejos
Década de 1940,
Osirarte, São
Paulo, SP



Fig. 14
Portinari
Painel azulejar da
Igreja de São
Francisco de
Assis, 1944,
Pampulha, Belo
Horizonte, MG
Fotografia:
Daniela Bueno

Paralelamente ao trabalho com os azulejos, alguns desses artistas pintavam telas e desenvolviam suas poéticas ao longo dos anos em que trabalharam com a cerâmica. Portinari, Volpi, Djanira e Athos Bulcão, em determinados momentos de suas carreiras, criaram grandes painéis azulejares, deixando um rico acervo de cerâmica mural, singular, que até hoje se renova no trabalho de outros artistas contemporâneos.

Além de importante pintor brasileiro, Cândido Portinari também ficou conhecido por seus painéis cerâmicos. Seguindo sua trilha dos painéis azuis e brancos,

podemos verificar a multiplicidade das obras realizadas a partir da década de 1940 até os anos 1980. Alguns nomes que enriqueceram este acervo de painéis azulejares são: Roberto Burle Marx, Anísio Medeiros, Djanira, Poty Lazarotto, Athos Bulcão, Vieira da Silva, Julio Pomar, entre outros. Muitos artistas estrangeiros chegaram ao Brasil nos anos 1940, por ocasião da Segunda Guerra, dentre eles, Vieira da Silva e Julio Pomar, ambos de Portugal.

Como podemos observar nas imagens, os painéis cerâmicos foram evoluindo esteticamente, ganhando novas cores, novos elementos gráficos, configurando toda



Fig. 15
Roberto Burle Marx
Clube de Regatas Vasco da Gama, 1950, Rio de Janeiro, RJ. Arquitetura de Jorge Ferreira

ordem de estabelecimentos, como casas, edifícios, instituições públicas, aeroportos, escolas, shoppings, estações de metrô, praças, etc., enriquecendo os espaços urbanos.

Um artista que merece destaque é Athos Bulcão. Em suas obras, podemos notar a inserção de elementos não figurativos bem diferentes dos demais artistas que vimos até agora. O artista fez parte da geração marcada pelo ideário modernista da década de 1940, herdando a abstração geométrica e a informal, que foram introduzidas na arquitetura. Essa familiaridade com a arquitetura é nítida em suas composições

Fig.16
Poty Lazarotto
Aeroporto Afonso Pena, 1982, Curitiba, PR

Fig. 17
Julio Pomar
Gran Circo-lar, 1986. Brasília, DF. Arquitetura de Fernando J.F. Andrade

Fig. 18
Athos Bulcão
Palácio do Itamarati, 1982, Brasília, DF
Arquitetura de Oscar Niemeyer

Fig.19
Athos Bulcão
Igreja de Nossa Senhora de Fátima, 1957, Brasília, DF
Arquitetura de Oscar Niemeyer





Fig. 20
Francisco Brennand
Painel de azulejos instalado no Shopping Center Recife, 1980

Fig. 21
Urbano Alves
Painel de azulejos instalado na Estação do Metrô Cantagalo, Rio de Janeiro, 2006

azulejares, em como essas combinações se integram com vitalidade ao conjunto total de sua obra, valorizando os espaços com ricas soluções visuais. Sua experiência em diversas linguagens artísticas e seu convívio com arquitetos como Burle Marx, Oscar Niemeyer entre outros contribuiu para a construção de um novo olhar sobre o espaço urbano unindo as artes plásticas e a arquitetura de um modo muito singular. (COCCHIARALE, 1998, p. 5-10).

Utilizar o espaço público para levar a arte à população é uma das características da Arte Pública, que pode ser considerada como um mediador entre desejos:

O do artista, que de um lado, deflagra a constituição formal da obra, e o do público receptor, que anseia pelas formas artísticas para realizar uma espécie de manobra visual da sua vida simbólica, vestígio de um desejo, também criador. Em sua permanência, a obra de arte tem como atributo ser um veículo de mediação, de aspiração e desejo, prestando-se, assim, como anteparo para mais de um sujeito: os sucessivos observadores, que poderão, a partir de sua materialidade, reencontrar estados de enlevos que fazem acordar, num diapasão de emoções, lembranças e sentimentos. (SPINELLI, 1998-99, p. 11)

As obras de arte instaladas dentro ou ao entorno das estações de metrô de São Paulo, administradas pela Companhia do Metropolitano de São Paulo, são um exemplo de Arte Pública. Por meio do projeto *Arte no Metrô*, formalizado em 1988, a companhia investiu nessas novas formas de relação entre o espaço urbano e o seu público passante. Esse mesmo movimento entre a arte, o artista e o espaço público incluiu outros lugares como praças, ruas, entre outros estabelecimentos, como os



Fig. 22
Aldemir Martins
 Painel de
 pastilhas
Centro Cultural
Dragão do Mar
 Fortaleza, 1998

mencionados há pouco, que saem da rota das galerias e museus. Segundo Aluísio Gibson, chefe do Departamento de Marketing Corporativo: “O objetivo é suavizar a rotina do paulistano. Uma, cor, uma forma, um desenho, podem impactar o dia daquela pessoa [...] Levar obras para o metrô é uma forma de democratizar a arte”³(informação verbal).

Diariamente, milhões de pessoas, circulam pelas plataformas que integram o metrô paulistano, e majoritariamente, seguem rumo ao trabalho sem se ater aos detalhes empregados nessas obras, mas, sem dúvida, percebem que elas estão ali.

Todas essas considerações dizem respeito a um dos aspectos da arte cerâmica: o azulejo. Porém, esse elemento possibilitou outras composições, como a cobertura de casas, muros e outros objetos por intermédio de elementos que se originaram dele, como pastilhas cerâmicas ou pequenos “cacos” cerâmicos recortados que compõem os mosaicos.

Um exemplo que foge à regra dos painéis e murais é a Casa da Flor, em São

³ Entrevista cedida a Isabelle Claudel, em 09/05/2010, retirada do site cultural:
<http://vilamundo.org.br/2010/05/arte-no-metro-cultura-ao-alcance-de-todos/> (informação verbal)



Fig. 23
Gabriel Joaquim
dos Santos
Casa da Flor
Vista lateral
externa da casa
São Pedro da
Aldeia, Rio de
Janeiro

Pedro da Aldeia, Rio de Janeiro, construída por Gabriel Joaquim dos Santos, um homem negro, simples e sem recursos, que durante mais de 60 anos, recolheu cacos de cerâmica, louças, ladrilhos, vidros, além de outros materiais considerados sem serventia, agregando-os a sua casa, constituindo-a em singular arquitetura.

A arte cerâmica não se resume aos artefatos primitivos de antigas civilizações ou aos painéis azulejares. Sua trajetória está relacionada ao período histórico e cultural, no qual cada uma dessas manifestações se deu. Seja um objeto cerâmico, um

utensílio ou imagem ritualística de povos primitivos, artefatos indígenas, oratórios, santos ou painéis de azulejos, são todos eles, resultados da evolução da cerâmica.

Até o início da Revolução Industrial, a evolução da cerâmica fez-se a um ritmo extremamente lento. A partir de então, com o aparecimento das máquinas e o recurso a critérios mais científicos, assistiu-se a uma considerável aceleração do ritmo de desenvolvimento a que não são alheios o aparecimento das primeiras publicações científicas dedicadas a cerâmica [...] Estes eram sinais evidentes de que alguma coisa estava a mudar no domínio da cerâmica e que, após milênios de lenta evolução, se entrava numa etapa histórica com a passagem da cerâmica artesanal para a cerâmica industrial. (FRASCO, 2000, p. 9-10)

Segundo Penido e Costa (1999, p. 19), a indústria de cerâmica é considerada, hoje em dia, “uma das mais avançadas do ponto de vista tecnológico, e sua produção tem volume respeitável, em termos de mercado internacional”. A indústria cerâmica

fabrica louças sanitárias, louças de mesa, materiais de construção, isoladores elétricos, entre outros segmentos, como a biocerâmica, que tem representado um enorme crescimento no mercado econômico. Esse crescimento abre espaço para um novo pensamento, a cerâmica vista como uma matéria-prima do futuro, renovável, não-poluente e que pode inspirar as sociedades a enxergar o mundo de outra maneira, mais preocupados com o desenvolvimento sustentável.

A cerâmica no Brasil tem tradição, história e frentes de trabalho desde o artesanato ligado à cultura popular até a cerâmica produzida em ateliês. Esta segunda frente se divide entre a produção de utilitários e a criação voltada às artes plásticas. Alguns ceramistas, bem como outros artistas que utilizam a terra como elemento para as suas criações, integram uma vertente de referências importantes para esse trabalho, como podemos observar a seguir em algumas produções que atendem as questões da contemporaneidade.

1.3. O po, a terra e a cerâmica na arte contemporânea

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado em preocupações formais - intrínsecas à arte e que se sofisticaram com o desenvolvimento dos projetos modernistas do século XX -, mas que finca seus valores na compreensão (e na apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade. Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida. (CANTON, 2009, p. 35)

Não creio que apenas os artistas contemporâneos anseiem por sentido. Talvez essa busca incessante seja algo inato, com tendência a se alargar, na medida em que evoluímos, mesmo sem saber para onde ou para quê. Essa instabilidade íntima e relacional repercute no meio artístico e vice versa: “A arte não redime mais. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades” (CANTON, 2009, p. 34). O excesso de informações diárias a que estamos expostos gera estímulos e, ao mesmo tempo, um desgaste nas nossas relações. Por essa razão, a memória se tornou “condição básica da nossa humanidade [...] uma das grandes molduras da produção artística contemporânea...” (CANTON, 2009, p. 34). Essa condição nos desorienta a tal ponto que altera as nossas relações com o tempo: passado, presente e futuro se confundem e evaporam diante dos nossos olhos. Segundo Katia Canton:

[...] nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam as trocas reais. (2009, p. 21-22)

De acordo com Bordini, a “virtualização das relações, operada pelos meios eletrônicos de computação, desafia os artistas da palavra - a trabalhá-la artisticamente para emancipar o indivíduo do século XXI da tirania do virtual, que já está instituída” (2005, p. 43). Não há dúvida que alguns artistas “ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades”, ressalta Archer (2001, p.01). Contudo, apesar dessas afirmações e assimilações dos artistas junto às novas tecnologias, não são

apenas os *artistas das palavras* que são desafiados, nem mesmo pintores ou escultores.

Há uma categoria pouco mencionada nessas especulações, os ceramistas. É provável que o fato de trabalharem com o barro, uma matéria tão oposita aos novos meios tecnológicos, acabe por marginalizá-los diante destas considerações tão comuns à contemporaneidade. De acordo com Spinelli (1998-99, p.11): “Toda concepção artística pressupõe uma articulação - forma de representação ou de visão do mundo”. Para os artistas contemporâneos, essas representações não se cristalizam numa única configuração, suas obras devem ser abertas e atemporais. Para alguns ceramistas ou artistas que se utilizam da matéria-prima do barro, terra ou pó de tijolo, isso não é diferente:

Na exposição *Gestos Arcaicos* de Celeida Tostes, exposta na 21ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, a ceramista utilizou quatro toneladas de argila para compor três imensos painéis repletos de peças disformes: “*Gesto Arcaico* foi o nome dado para a ação reflexa da mão que encontrou no barro macio [...] não há nenhuma intenção de forma, é uma construção onde o olhar irá construir a sua história, um objeto e sua respectiva referência”, explica Vicente de Percia.

Outra obra que trata do excesso é *Muitos, uma instalação*, da artista Anna Maria Maiolino. Nos anos de 1990, a artista conformou grandes quantidades de argila para realizar algumas de suas instalações.



Fig. 24
Celeida Tostes
Gestos Arcaicos
Instalação
cerâmica, 1991



Fig. 25
Ana Maria Maiolino
Nº 2. Muitos,
uma instalação
Galeria Gabinete
de Arte Raquel
Arnaud, São
Paulo, 1995

Quando comecei o trabalho com acúmulos de formas na escultura moldada e nas instalações, era de certa maneira o querer driblar a

pulverização da arte contemporânea. Me apegar ao gesto da mão que trabalha, sempre permanente e primordial, era querer me segurar, encontrar um caminho de restauro⁴.

Maiolino enfatiza a ação do artista como um gesto único nas suas formas mais simples, como os rolos de argila utilizados em suas instalações, que são realizados com a mesma técnica dos rolinhos, uma das mais antigas formas de modelagem. Segundo Paulo Venâncio Filho (2010):

[...] esses objetos de argila [...] podem muito bem representar o somatório das ações cotidianas que a mão realiza desmemoriadamente. São testemunhos concretos do fazer rotineiro que costuma dissipar-se sem registro. Em cada um deles está presente o tempo e a ação necessária para a sua realização.

Na exposição *Heterotopias Cotidianas*, apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar em Fortaleza, Ceará, no período de novembro de 2009 a 19 de janeiro de 2010, Shirley Paes Leme, contribuiu com uma de suas instalações, intitulada *Sua Terra*. A artista também trabalhou com o acúmulo, com o excesso, e na época seguiu preenchendo todo o piso de uma sala com um intenso *agregamento* de terra cinza molhada. A desidratação da terra ocorre lentamente devido aos raios de sol, que entram pelas vidraças até secar e rachá-la por completo. O chão do sertão aparece ali, num exercício da memória, seco e árido que nos enche de uma

⁴ Ana Maria Maiolino, Artigo realizado por Camila Molina. *Jornal do Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://estadao.br.msn.com/cultura/artigo.aspx?cp-documentid=25270076>. Atualizado: 25/7/2010 0:00.

imensa solidão que finda nas paredes brancas da galeria e não nos sacia o olhar.

Para a criação desse projeto, levei em conta estudo sobre o conceito de heterotopias criado pelo pensador Michael Foucault, o espaço da cidade e o sertão cearense onde busquei estabelecer relações entre arte/vida como constituinte da obra. [...] como o espaço que se recorta do espaço cotidiano e traz condições para que haja experiências específicas e variadas e que se transformam constantemente. (LEME, ANPAP, 2010, p.1732)

Complexas, essas obras são exemplos de um tempo que se esvai, sobre o qual não temos controle, que não abraçamos e, também, não nos pertence mais. A memória aparece como uma espécie de elemento gerador de algumas delas, pois permite que a lembrança sobrevoe um tempo de experiências novas, de uma paisagem ligada a nossa terra natal ou às recordações de nossa casa como faz Brígida Baltar (2008):

Acho que a primeira ação foi transformar o tijolo da casa que eu vivi em pó. Isso aconteceu em meados dos anos 1990. Foram muitos tijolos e algumas paredes. Isso foi se traduzindo para mim num sentido de desaparecimento de algo que, a princípio, é bastante sólido. Afinal a idéia de propriedade pode ser muito fixa e estável. É como se em pó a casa pudesse viajar para outros lugares. E depois este pó podia também servir para outros fins, outras construções, outras paisagens. Fiz minitijolos moldados deste pó e daí



Fig. 26
Shirley Paes Leme
Sua terra
Instalação da
Exposição:
Heterotopias
cotidianas,
realizada no
Museu de Arte
Contemporânea
Centro Cultural
Dragão do Mar,
Fortaleza, 2009



Fig. 27
Brígida Baltar
A horta da casa
Temperos e
ervas plantados
em 25 tijolos
Dimensões
variáveis
Paralela 2008,
São Paulo



Fig. 28
Brígida Baltar
Abrigo
Escavação em
parede
1996

intervenções em frestas, espaços vazios, pequenas ocupações, pequenos ofícios... (Informação verbal)⁵

Em 2008, Brígida Baltar levou da sua própria casa alguns tijolos para compor a instalação *Horta da casa*, na mostra Paralela 2008.

Outros artistas brasileiros como Carlos Fajardo e Marepe, dentre outros, já utilizaram o tijolo para compor algumas de suas obras. No entanto, de forma muito singular, Brígida consegue captar outro significado para esse objeto tão usual e comum na construção civil. Ela transforma o pedaço de barro cozido, que exerce comumente a função de material construtivo em matéria receptiva de cultivo e de plantio.

O uso desse material não finda nessa única transformação. Transitório, o pó de tijolo arrancado da casa de Brígida passeia em outras criações da artista. O pó do tijolo é retirado do lugar de origem para ocupar outro espaço, transita e integra outras produções, como as obras *Canto brocado* e *Pó e paisagem*, dentre outras. Surpreendentemente, em 1996, a artista cava a própria parede de sua casa-ateliê para criar a obra *Abrigo*, em que projeta a forma da sua silueta, inserindo-se, depois, nessa espécie de casulo, assumindo o seu lugar.

Na arte contemporânea, assim como na vida, identidade e alteridade se mesclam [...] A evocação do corpo e o registro da memória pessoal na arte contemporânea passam a ser bandeiras

⁵ Trecho retirado da conversa entre Brígida Baltar e Marcelo Campos, curador da exposição *E agora, toda terra é barro*, realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza. 04/07/2008. Disponível em: <http://accosta.posterous.com/brigida-baltar-e-agora-toda-terra-e-barro>. Informação verbal.

de resistência, demarcações de individualidade, impressões digitais que se contrapõe a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual, tendendo a gradualmente anular noções de privacidade e a dissolver as fronteiras da individualidade. Na obra de alguns artistas, a evocação do outro se torna uma homenagem à alteridade e a constatação da interdependência dos múltiplos eus que condensam a experiência vivida. (CANTON, 2002, p. 12)

Para evocarmos o outro é necessário doar algo de nós, materializando um desejo de expor experiências vividas ou deixar que elas ecoem de forma quase velada, a fim de instigar o público, convidá-lo, de alguma forma, a participar, refletir ou compartilhar.

Arte cerâmica: a memória como elemento criativo é um apanhado de retificações, no qual pretendo, por meio dos antecedentes sobre o legado azulejar, alcançar novas influências contemporâneas, explorando suas premissas na busca de uma nova identidade. As artistas mencionadas são exemplos distintos da transitoriedade, das possibilidades poéticas que podem abrigar o uso de materiais como o barro, a terra e o pó.

Essas referências me permitem transitar do plano bidimensional ao tridimensional, ao efêmero, ao relacional, e mais que tudo, expandir o olhar, possibilitando a continuidade da temática da memória, rumo a novas perspectivas teóricas ou formais, que transcendam e sugiram ampliações desta pesquisa.

Como mencionado, este primeiro capítulo trata de referências importantes e fundamentais, as quais promovem a reflexão e o fazer, em busca de uma nova produção em cerâmica, que é a matéria-prima deste trabalho. No segundo capítulo, vamos acompanhar, primeiramente, a importância das memórias femininas, por meio dos registros da escrita e da palavra como elemento criativo. Depois, discorrerei porque elejo Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari e Maria Bonomi, três artistas fundamentais

para a concretização dessa nova produção em cerâmica da qual trataremos mais adiante.



CAPÍTULO II

Mulheres que tratam da
memória em suas obras

2.1. Memórias femininas

Como consciência da diferença temporal - passado, presente e futuro - a memória é uma introspecção, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas [...] A memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que ecoa ou passa. (CHAUÍ, 1994, p. 126)

Quando uma mulher deixar de se preocupar com o passado, presente ou com o futuro dos seus dias e dos seus afetos, ela provavelmente estará num estado incomum, já que suas lembranças incidem sobre o tempo e seus sentimentos direcionam por muitas vezes sua vida bem mais do que a razão.

O ato puro e simples de recordar nos parece natural, afinal, vivemos em uma sociedade na qual é possível expressarmos nossos sentimentos. Nós, mulheres, continuamos a conquistar progressivamente espaços aos quais temos direitos. No que diz respeito ao campo da memória coletiva feminina, as publicações literárias e as atividades artísticas crescem a cada dia, nos surpreendem e sensibilizam. No passado não era assim, o espaço da mulher era reduzido ao lar, e sua capacidade de pensar era vista como algo inexistente ou proibido.

Do confinado espaço das cozinhas e alcovas, espalha-se e se apossa também das salas, varandas, jardins e do resto, dividindo com os homens espaços, ocupações e principalmente linguagens que lhe eram antes inacessíveis. Essa ampliação do espaço feminino torna-se viável à medida que a mulher toma posse da linguagem [...] À medida que a mulher não reivindica para si o

direito à fala, no sentido político-ideológico que o sistema lingüístico envolve, e não consegue ser ouvida, não pode também ser percebida como ser dotado de razão, potencial de trabalho e sensibilidade discernente. (VIANA, 1995, p.13-14)

Segundo estudos realizados por Viana e Cunha (1995, p. 14-15) e Bastos e Mignot (2000, p. 19-20), uma das atividades que legitimam as mudanças vividas pelas mulheres são os registros realizados por meio da escrita memorialística. Antes disso, as mulheres já escreviam textos relacionados à esfera privada, como receitas, rezas, poemas, cartas e diários íntimos. Os papéis sociais ocupados por homens e mulheres na sociedade durante os últimos séculos inviabilizavam a expressão literária feminina. Ao contrário do que se pode imaginar, a literatura conhecida como “diários íntimos”, por exemplo, foi escrita primeiramente pelos homens e não pelas mulheres. O falar ou contar sobre si estava relacionado com o status do homem e a função que este exercia. Os livros mais antigos de mulheres brasileiras foram escritos no final do século XIX, se caracterizavam como uma literatura discreta e de difícil acesso e circulação reduzida. A publicação de obras femininas no Brasil só foi possível após a revolução literária em 1922, possibilitando à escritoras como Raquel de Queiróz, Cecília Meireles, dentre outras, tornarem-se conhecidas no país. Nas décadas de setenta e oitenta, o número de publicações femininas de cunho memorialístico (diários, autobiografias, memórias, romances) aumentou consideravelmente.

O objetivo deste capítulo não é relatar a história da escrita feminina nem categorizar os estilos de linguagem, mas recapitular o quanto a escrita da mulher abriu caminhos e ganhou espaço progressivamente por intermédio da memorialística feminina. No Brasil, ou fora dele, inúmeras escritoras e gêneros literários diversos enriquecem o imaginário coletivo; assim ocorre na música e em outras atividades artísticas. Nas artes visuais, principalmente na prática da escrita como característica de

suas obras e vidas, Frida Kahlo e Sophie Calle são dois exemplos significativos.

Quando pensamos no contexto “*memórias femininas*” e em como essas memórias podem se tornar um elemento vital na obra de um artista, é inevitável ler as cartas redigidas por Frida Kahlo e, em outro contexto, as respostas recebidas por Sophie Calle. Assim, notamos como Kahlo elege a escrita como veículo de comunicação e Calle proporciona a interatividade relacional com o seu público.

Frida Kahlo nasceu no dia 06 de julho de 1907, em Coyacán, México, e iniciou-se na pintura a partir de 1926, após um grave acidente que lhe deixou convalidado durante algum tempo.

Segundo Martha Zamora (1997), no livro *Cartas Apaixonadas* de Frida Kahlo, a pintora foi uma fértil redatora de cartas: “Na adolescência, escrevia cartas de amor ao namorado; adulta, correspondeu-se com seu médico e com amigos dos Estados Unidos; e, quando viajava, mantinha-se em estreito contato com os de casa”. Na obra mencionada, a autora exibe uma série de cartas e outros textos escritos por Frida durante vários anos de sua vida. É possível captar a intensidade dos sentimentos da pintora presentes em alguns trechos nos quais narra sua dor diante das inúmeras cirurgias que sofrera:

Na “sexta feira” eles me puseram o gesso e, desde então, tem sido um martírio, que não se compara com coisa alguma. Sinto-me sufocada, meus pulmões e minhas costas inteiras doem terrivelmente; nem sequer consigo tocar em minha perna. Mal posso andar, muito menos dormir. Imagine, eles me penduraram pela cabeça por duas horas e meia, e depois fiquei na ponta dos pés por mais de uma hora, enquanto secavam [o gesso] com ar quente; [...] ⁶ (ZAMORA, 1997, p.31)

⁶ Ao falar das memórias femininas, utilizo trechos retirados do diário de Frida Kahlo e respostas enviadas à Sophie Calle, optando por diferenciar a fonte para destacar que são trechos redigidos de outra forma e não apenas citações normais.

O trecho acima foi retirado de uma carta escrita em 31 de abril de 1927 redigida a Alejandro Gómez Arias. Amigo e namorado de Frida, ele estava com ela durante o acidente sofrido entre o ônibus e o bonde em 17 de setembro de 1925, que marcara para sempre a vida da pintora. O jovem *Alex*, assim ela o chamava, foi um personagem muito presente na vida de Frida. O trecho seguinte foi enviado para Alex vinte anos após o acidente, quando Frida já estava em Nova York:

A dor é tamanha que eu não a desejaria a ninguém. É muito intensa e ruim. Mas esta semana ela diminuiu, com a ajuda de medicamentos, e estou passando relativamente bem. Tenho duas grandes cicatrizes nas costas, *in this* forma. Depois, eles me cortaram um pedaço da pélvis para usar como implante em minha coluna. Essa é a cicatriz menos feia e mais reta. Havia cinco vértebras lesionadas, mas agora elas ficarão bem. O chato, no entanto, é que o osso leva muito tempo para crescer e se acomodar, de modo que ainda ficarei seis semanas de cama até receber alta do hospital, e até poder fugir desta horrível *city* e voltar para minha amada Coyacán. (ZAMORA, 1997, p. 130-131)

Após o seu casamento com o pintor Diego Rivera, em 1929, ela o acompanhou em algumas viagens a trabalho para as cidades de San Francisco, Nova York e Detroit. Durante esses anos, entre 1930 a 1933, redigiu muitas cartas para sua família e amigos incluindo os que fizera nos Estados Unidos, quando retornava para o México. Nesse período, Frida sofreu seu segundo aborto em julho de 1932, no Hospital Henry Ford, em Detroit. O drama vivido por Frida resultou na obra *Hospital Henry Ford*, ou *A cama voadora* (1932). Em uma carta enviada ao seu médico e amigo Dr. Leo Eloesser, no dia

26 de maio de 1932, pode-se observar em alguns trechos a preocupação em relação a sua gravidez:

O mais importante, e a coisa principal sobre a qual quero fazer-lhe uma consulta, é que estou grávida de dois meses. Por isso voltei a ver o dr. Pratt, que disse saber qual é o meu estado geral, pois falou com o senhor a meu respeito em Nova Orleans. [...] Considerando minha saúde, achei que seria melhor fazer um aborto. Disse-lhe isso e ele me deu quinino e um óleo de ricino muito forte como purgantes. Um dia depois de tomar isso, tive um sangramento muito ligeiro, quase nada. Perdi algum sangue durante cinco ou seis dias, mas muito pouco. Seja como for, achei que havia abortado e fui consultar o dr. Pratt outra vez. Ele me examinou e disse estar totalmente certo de que não abortei e de que seria muito melhor conservar a criança, em vez de provocar um aborto através de uma cesariana, mesmo considerando a pequena fratura da pélvis, da coluna etc. (ZAMORA, 1997, p. 47)

Como podemos observar, Frida desenvolvia sua escrita de forma muito sincera com um vocabulário peculiar que expressava, o que, de fato, pensava sobre tudo que lhe ocorria ou observava. De acordo com Zamora (1997), a pintora empregava em suas cartas o espanhol, o inglês e uma mescla entre eles, que denomina espanglês, além de outras palavras estrangeiras ou reformuladas pela própria pintora. Apaixonada por seu trabalho e pelo marido, outros trechos desvelam sua forma de sentir tais afetos e de compreender a si mesma com uma intensidade característica, como pode ser visto no trecho de uma carta redigida a Diego Rivera, no dia 23 de julho de 1935:

Acho que o que está acontecendo é que sou meio estúpida e uma tola, porque todas essas coisas aconteceram e se repetiram os sete anos que vivemos juntos. Toda esta raiva simplesmente me fez compreender melhor que eu o amo mais do que a minha própria pele, e que, embora você não me ame tanto assim, pelo menos me ama um pouquinho - não é? Se isso não for verdade, sempre terei a esperança de que possa ser, e isto me basta... Ame-me um pouco. Eu adoro você. Frieda. (ZAMORA, 1997, p. 70-71)

No livro *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*, foram recolhidas mais de oitenta cartas enviadas a amigos, familiares, amantes, entre outros personagens que fizeram parte da sua vida. Abortos, separações, viagens, indignações políticas, crises de ordem financeira e angústias relacionadas ao seu futuro fizeram parte desse rico acervo de missivas: *"Pintar completou minha vida. Perdi três filhos e uma série de outras coisas, que teriam preenchido minha vida pavorosa. Minha pintura tomou lugar de tudo isso. Creio que trabalhar é o melhor"*. (ZAMORA, 1997, p. 157)

A pintora mexicana é autêntica em suas revelações, genuína e é apenas mais uma dentre tantas mulheres que revelam em sua obra, seja na pintura ou por meio de suas cartas, seu olhar sobre o mundo, sobre si, sobre o outro. Através das cartas escritas por Frida, é possível que o leitor ora se identifique, ora se distancie dessa personagem polêmica que transborda sentimentos. Essa leitura revela a importância do registro mnemônico individual como complemento de sua obra. Ela transforma a "pintora Frida Kahlo" em "ser humano Frida Kahlo" que, por intermédio do registro escrito, compartilha suas dores com o coletivo, sugere múltiplas interpretações e reflexões e complementa essa pesquisa.

Na escrita propriamente dita, é mais difícil reconhecer o que é do repertório

mnemônico do autor, exceto quando se trata de uma obra autobiográfica, diário de viagem e outros gêneros que propiciam identificar fatos obtidos através do recurso da memória. No caso de Frida Kahlo, conseguimos acessar suas memórias e sentimentos a partir das cartas que ela enviou a outras pessoas.

Já na vertente contemporânea, encontramos outra personalidade que utiliza a memória e suas próprias experiências pessoais como elemento criativo constituinte em sua obra: a francesa Sophie Calle.

Sophie Calle nasceu em Paris, França, no ano de 1953. Calle é conhecida por suas propostas polêmicas que abordam questões sobre a privacidade na arte. Em 1979, por exemplo, ela realizou o projeto *Suite Vénitienne*, que resultou numa série fotográfica do personagem “Henri B.”, um homem a quem ela havia sido apresentada em uma *vernissage* e que, posteriormente, ela decidiu seguir em uma viagem à Veneza, onde, disfarçada, registrou todos os seus passos. No trabalho *Les Dormeurs* (1979), Calle convidou 28 pessoas entre amigos e desconhecidos para ocupar sua cama por oito horas durante uma semana. Enquanto os convidados dormiam, ela os fotografava. No projeto *L' Hôtel* (1983), ela foi contratada como camareira por um hotel de luxo em Veneza. Durante algumas semanas, Calle fotografou os objetos pessoais dos hóspedes, os quartos e o lixo que produziam compondo com essas imagens parte do seu trabalho.

Artista e escritora, Sophie vem sendo reconhecida como uma das maiores artistas da atualidade. No período entre 10 de julho a 07 de setembro de 2009, a artista esteve na cidade de São Paulo com a exposição *Cuide de você*, realizada no SESC Pompéia, seguindo posteriormente para o Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, onde ficou de setembro a novembro do mesmo ano.

A proposta realizada pela artista surgiu mais uma vez de um fato real, ocorrido em sua vida pessoal, característica fortemente adotada em sua poética. A origem foi um e-mail recebido pelo namorado e escritor Grégoire Bouillier, quando ela estava em Berlim,

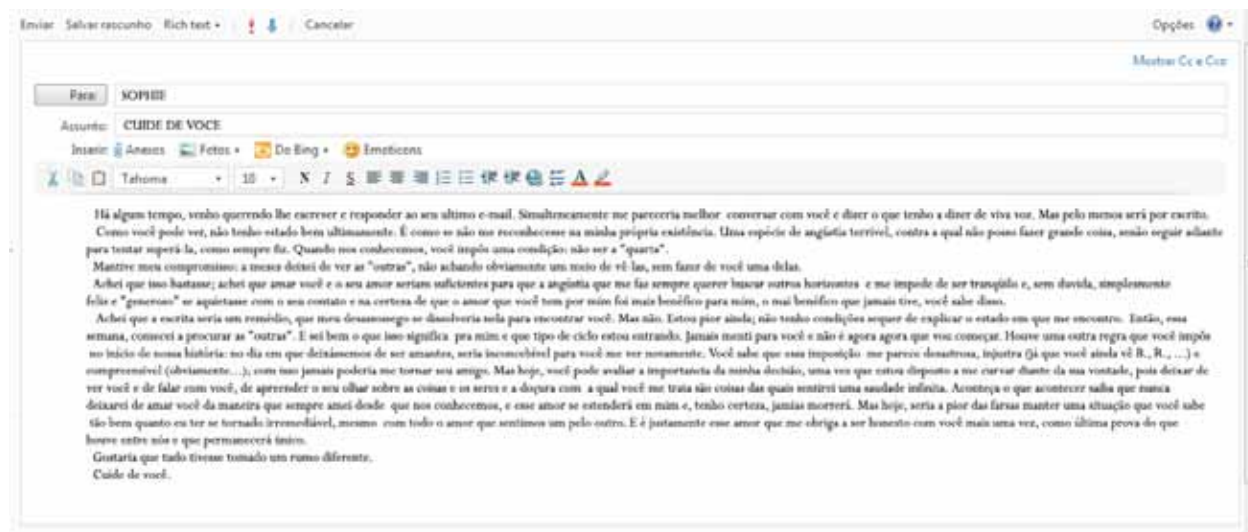


Fig. 29
Cópia do e-mail enviado para Sophie Calle por Grégoire Bouillier
Revista Marie Claire, jun/2009, acessado no Vídeo Brasil

no qual o autor rompia o relacionamento entre ambos, como podemos observar transcrito na página anterior.

O rompimento foi o elemento gerador da proposta criada por Sophie Calle.

Na exposição “*Cuide de você*”, que tem como título a mesma frase que encerra o texto de Bouillier, a artista se apresenta ao público com a seguinte proposição:

Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: “Cuide de você”. Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta do ponto de vista profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim. (CALLE, 2009)⁷

Na Bienal de Veneza, no ano de 2007, na primeira aparição de *Cuide de você*, Calle convidou 107 mulheres, entre elas, as atrizes Victoria Abril, Jeanne Moreau e Elsa Zylberstein, que interpretaram a carta. A partir desse evento, a exposição ganhou o caráter de instalação com os textos enviados, fotografias e vídeos. A versão da mostra no Brasil apresentou um número menor de interpretações, vídeos e filmes mudos, entre eles o vídeo que mostra a cacatua *Brenda*, e vários painéis fotográficos. A exposição no SESC Pompéia atingiu cerca de 20 mil pessoas durante o período da mostra. O público,

⁷ **Catálogo da Exposição: Sophie Calle - “Cuide de você”**, exposição de 10 de julho a 07 de setembro de 2009, no SESC Pompéia, São Paulo, SP.

ao entrar no galpão expositivo, tinha acesso a um caderno com as traduções das interpretações feitas por várias profissionais e suas respectivas identidades:

Sophie, O título é um tanto descuidado. Há algum tempo venho querendo lhe escrever e responder ao seu último email. Ele deveria ter respondido imediatamente. Ao mesmo tempo, me pareceria melhor conversar com você e dizer o que tenho a dizer de viva voz. Frase desajeitada: pesada e deselegante. Mas pelo menos será por escrito. E daí? Como você pôde ver, não tenho estado bem ultimamente. Coitadinho! É como se não me reconhecesse na minha própria existência. Não nos interessa; ele não deveria falar de si. (Aliette Eicher, Condessa Von Toggenburg, Consultora de etiqueta e protocolo, 2009, p.26)

As mulheres que participaram do projeto foram selecionadas de acordo com suas profissões e deveriam relacionar a proposta de acordo com a sua especialidade na produção dos textos ou em suas interpretações. Segundo a artista, a proposta era “jogar” com a frieza técnica: “Pedi às participantes que analisassem a carta profissionalmente. A gramática teria de falar de gramática”, explica, e “não que as mulheres expressassem seus sentimentos por mim”. Obedecendo ao pedido cada profissional respondeu de acordo com sua profissão:

ANÁLISE DE UMA CARTA ANÔNIMA [...] E “é claro que ele sofrerá se não puder mais vê-la”, mas ele rapidamente se curva à decisão por ela tomada de pararem de se ver, e ele a fez sentir-se um pouco

mais culpada ao dizer que "sentirá saudade dela". Não há dúvidas de que a mulher para quem ele escreve o lisonjeava, mas ele não dá a mínima para o seu sofrimento, para a frustração produzida pela dor que ele causa. Eu estou destruindo você, estou partindo o seu coração, estou devastando você, mas, o que quer que aconteça, cuide de você! Por fim, um pequeno refrão romântico: "Eu amo você, nunca deixarei de amar você, etc., etc." Como se fosse ela que o tivesse deixado. Os papéis estão invertidos. (Michèle Agrapart-Delmas, Criminologista, 2009, p.41)

A exposição reuniu ampliações das versões comentadas de uma psiquiatra, uma escritora de cartas, de palavras cruzadas, professora de educação infantil, revisora, historiadora, tradutora, entre outras. Algumas profissionais analisaram a proposta e elaboraram textos específicos, outras com linguagens menos ortodoxas, como o Braille, Código Morse, Código de barras ou notas musicais. No elenco dessas mulheres, também participaram uma vidente, uma jogadora de xadrez, uma sexóloga e a própria mãe da artista:

Compartilho do seu desapontamento com tudo isso, mas não precisa fazer muito drama. O seu "amor" durou apenas três ou quatro estações e vocês sequer chegaram a morar juntos. Se você tivesse ficado 25 anos com um homem e depois fosse trocada por uma garotinha por causa da crise da meia-idade, essa seria uma situação clássica, e muito mais dolorosa. Pense que o que você tem em mãos é o melhor tipo de carta. Um músico teria dito que ouviu uma nota errada em seu coração. Um encanador teria falado que seus sentimentos estão vazando pouco a pouco, um eletricista teria mencionado um

repentino “curto-circuito” e um representante de uma loja de eletrodomésticos teria recorrido ao fim da garantia. Lembremos de antigos provérbios: “antes só do que mal-acompanhada”, “há males que vêm para o bem”, etc. (Monique Sindler, Mãe de Sophie Calle, 2009, p.50)

Calle se vale, literalmente, da sua experiência pessoal como elemento propositivo de seus projetos, da vida real e imaginária, criativa e polêmica. Com esse trabalho especificamente, ela atingiu o público feminino em cheio. De acordo com Solange Farkas, curadora da exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia, em entrevista à *Revista Valor*: “não há como não entender a idéia geral, que não deixa de ser engraçada e mesmo comovente. Poucas mulheres não vão se identificar com a iniciativa da artista e sua capacidade de transcender a dor” (*Revista Valor*, Cadão Volpato, junho de 2009).

Na obra de Sophie, o momento passado se torna presente, o anônimo se revela aos quatro cantos, um momento de intimidade torna-se uma performance coletiva; sujeito e objeto da obra não se separam e acabam por atingir o público de forma iminente, direta ou indiretamente permitindo à prática artística experimentações sociais diversas.

Diferentes entre si, as cartas de Frida e as interpretações enviadas à Sophie demonstram como é comum artistas utilizarem suas lembranças ou experiências de vida como elo com o público, conduzindo ou provocando, seja através das suas próprias recordações, ou as de outras pessoas, como explica Bourriaud (2009, p.85):

[...] há alguns anos vêm se multiplicando os projetos artísticos conviviais, festivos, coletivos ou participativos, que exploram múltiplas potencialidades da relação com o outro. O público vê-se cada vez mais levado em conta. Como se agora essa “aparição

única de um distante”, que é a aura artística, fosse abastecida por esse público: como se a microcomunidade que se reúne na frente da imagem se tornasse a própria fonte da aura, o “distante” aparecendo pontualmente para aureolar a obra, a qual lhe delega seus poderes.

Quando nos apropriamos do que é do outro, a idéia do que pode ou não ser feito com essas informações é ilimitável. Segundo o autor, a arte contemporânea opera um deslocamento radical. As obras de Sophie, por exemplo, sempre resultam em efeitos coletivos, questionam o público, suas origens e seus resultados. No caso de Frida e Sophie, o efeito das cartas redigidas pela primeira e das interpretações recebidas pela segunda, é que, em todas elas, as memórias afetivas femininas predominam e funcionam como um *dispositivo relacional*⁸.

No contexto das produções de cerâmicas contemporâneas, podemos encontrar diversos artistas que utilizam a memória como elemento para suas criações e o barro como suporte das mais diversas possibilidades. Eleger poéticas que tivessem afinidade com a minha própria e abordassem a temática da memória levaram-me a seguinte escolha: Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari e Maria Bonomi. Trata-se de três artistas contemporâneas que utilizam a cerâmica como suporte parcial ou total de suas obras, e uma determinada alusão a um tipo específico de memória significativa.

Durante o ano de 2008, um dos trabalhos exigidos na disciplina *Metodologia da Pesquisa Científica em Ciências Humanas*, ministrada pelo Prof. Dr. João Cardoso de

⁸ Segundo Nicolas Bourriaud, uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos. Boa parte do trabalho de Sophie Calle consiste em apresentar seus encontros com desconhecidos, formalizando sua experiência biográfica que a leva a “colaborar” com as pessoas com quem se deparou. (2009, p. 42-43)

Palma Filho, foi a análise metodológica de uma tese que se relacionasse com a minha própria pesquisa. A partir desta proposta, tomei conhecimento da primeira personagem que venho tratar nesta pesquisa, a ceramista Zandra Coelho de Miranda, que havia defendido na época sua tese de Doutorado: *Impressões em Cerâmica: convite ao encontro caótico entre a cerâmica, a gravura e o fogo*, pela UNICAMP, provocando um encantamento imediato.

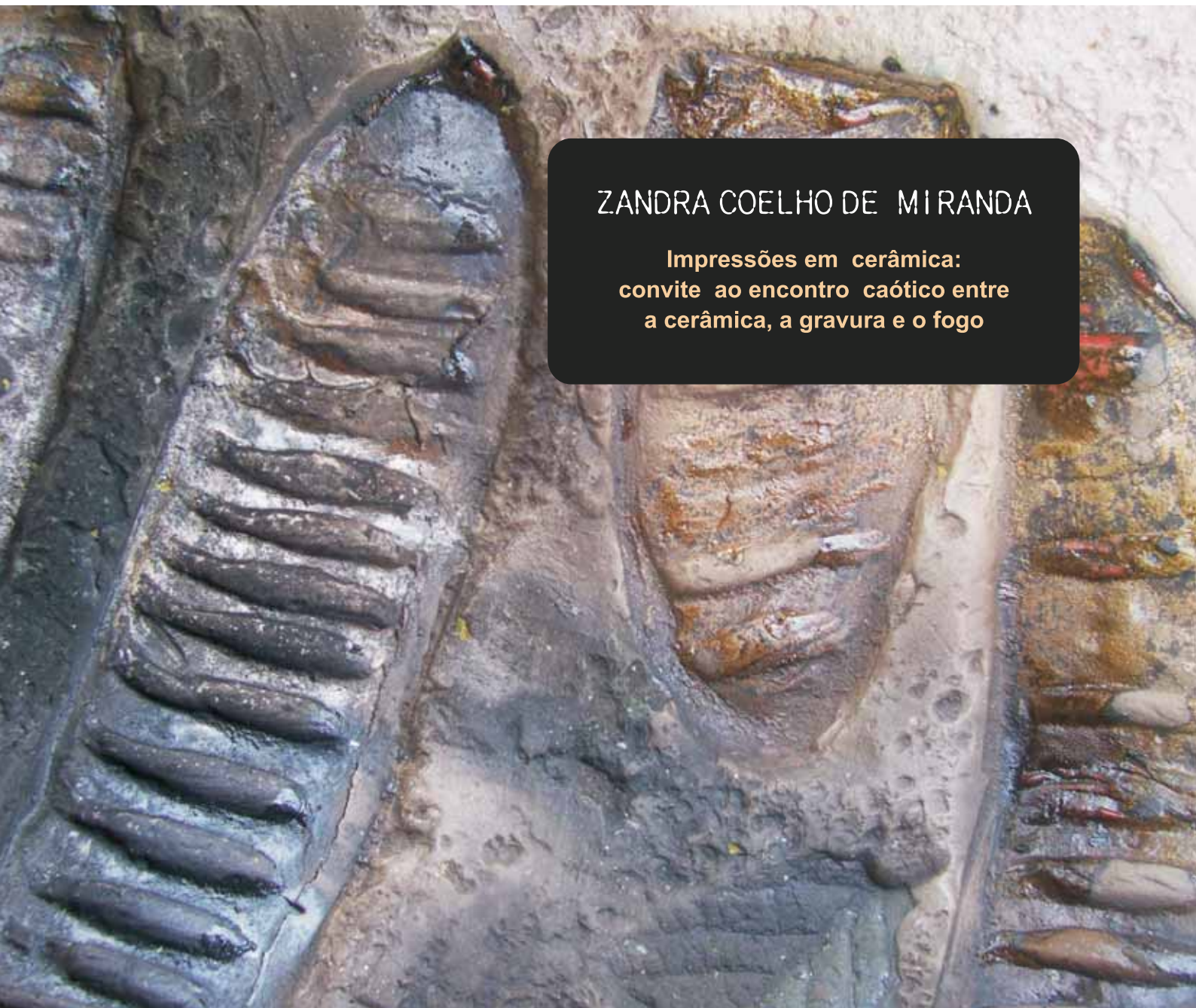
Depois de algum tempo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Lalada Dalglish, eu pude conhecer a obra da ceramista Caroline Harari, que, por intermédio da sua produção em cerâmica, resgatava a tradição dos bordados e das rendas, aliadas à tradição do barro com uma delicadeza impressionante.

Para pontuar definitivamente o estudo sobre a memória como elemento criativo das produções contemporâneas em cerâmica, adotei a artista multimídia Maria Bonomi, contemplando duas de suas obras mais importantes e monumentais que coabitam a cidade de São Paulo: *Etnias - Do primeiro e Sempre Brasil* e *Epopéia Paulista*, ambas instaladas em estações do metrô da cidade, convidando-nos à reflexão.

Distintas entre si, todas utilizam a mesma matéria-prima: o barro. A memória surge delineada por olhares singulares. Cada uma delas apaixonadas pelo seu fazer, aborda um viés diferente. Personagens que, ao longo da pesquisa, reforçaram a riqueza da arte cerâmica, a necessidade de se preservar valores históricos e sociais, tornando-se exemplos vivos de uma representativa soma: trabalho, dedicação e muito barro. Talentos femininos a favor de uma arte milenar, representantes de uma personalidade calcada por ideais e que vislumbram na cerâmica uma matéria do futuro.

Neste capítulo, serão abordados os processos criativos de cada uma delas, elucidando as características que constituem suas produções, investigando seus posicionamentos frente à arte e as relações que mantêm com a memória e o uso que

fazem da cerâmica como suporte perene de questões fugidias em nossa contemporaneidade.



ZANDRA COELHO DE MIRANDA

**Impressões em cerâmica:
convite ao encontro caótico entre
a cerâmica, a gravura e o fogo**

2.2. Zandra Coelho de Miranda

encontrões naó caóticos, ~ unioes
perfeitas

Zandra Coelho de Miranda Santos nasceu em Campinas, morou por um tempo em Três Corações/MG e voltou para sua cidade natal, onde se graduou em Artes Plásticas no Instituto de Artes da UNICAMP. Na década de noventa, foi cursar o mestrado na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos e, recentemente, realizou seu doutorado pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

Atualmente, Zandra Coelho de Miranda é professora e Coordenadora do Curso de Artes Aplicadas em Cerâmica na Universidade Federal de São João del-Rei no estado de Minas Gerais. A artista plástica desenvolve uma pesquisa poética extremamente singular e característica por investigar questões relativas à memória e à representação do lugar na natureza, por meio de um processo híbrido. Tal pesquisa caminha entre as

Fig. 30
**Zandra C. de
Miranda**
Sentinelas do
Brejo
Gravura em
cerâmica de
baixa
temperatura
seguida de
queima em
fogueira
Módulos
convexos
medindo aprox.
20 cm por 58 cm
de altura
Entintagem com
óxidos metálicos
e esmaltes
fundentes, 2008



linguagens expressivas da gravura e da cerâmica, permeada pela força contundente da matéria em constante estado de transformação, conforme aponta em sua tese de doutoramento: “Este trabalho leva-me a percorrer duas linhas de pesquisa: a representação da paisagem e investigações sobre a natureza mais profunda da matéria.” (MIRANDA, 2008, p. 60)

Em seu percurso poético, Zandra Coelho de Miranda volta-se para a experiência da imersão na paisagem natural cotidiana, muito presente nos arredores de seu ateliê elegendo locais e seus elementos naturais constituintes, apropriando-se de registros moldados em gesso, que posteriormente tornam-se a base matriz para produção das peças múltiplas gravadas em cerâmica. É interessante notar no seu modo de pensar o diálogo entre estas duas linguagens distintas - a gravura e a cerâmica -, que em sua produção poética se relacionam, a despeito dessa distinção, e se complementam numa zona fronteira geradora de sentidos:

Por mais específicas que possam parecer, encontro nas duas áreas muitas afinidades e o favorecimento deste encontro, na minha investigação artística, tem produzido formas e imagens gravadas que questionam as diferenças e multiplicam os repertórios simbólicos intrínsecos destas duas linguagens. Meu interesse é a fronteira entre a gravura e a cerâmica e busco compreender o que cada meio oferece à poética da forma resultante. Para isto combino o desenho através da leitura gráfica da linha e dos contornos dos volumes com a superfície do barro. Sobre este, a ação do fogo: o barro e o fogo são as contribuições da poética que caracteriza a cerâmica. De ambas as tradições - tanto da gravura quanto da cerâmica - herdo a possibilidade de geração do múltiplo. (MIRANDA, 2008, p.51-53)

Essa zona fronteira entre linguagens privilegia a possibilidade de se apropriar

de um dado aspecto do lugar, gerando uma memória gravada diretamente *in loco*, que guarda indícios e acolhe as formas daquilo que os olhos contemplam na paisagem. Seus elementos naturais formadores mínimos, depois de multiplicados em placas e peças de argila entintadas e esmaltadas, por meio de diferentes processos e materiais, ganham um corpo coletivo, um registro físico e matérico da experiência efêmera e fugidia da artista frente ao ambiente natural, ao mesmo tempo em que suscitam claramente os padrões e as repetições cíclicas tão presentes na natureza, como podemos observar

Fig. 31
Zandra C. de
Miranda
Ciranda de
Sementes
Conjunto 5:
Cerâmica de
baixa
temperatura,
entintagem com
esmaltes
alcalinos em
queima primitiva,
2008



Fig. 32
Zandra C. de
Miranda
Ciranda de
Sementes
Conjunto 3:
Cerâmica de
baixa
temperatura,
entintagem com
esmaltes
alcalinos em
queima primitiva,
2008



nas imagens a seguir:

O fascínio que o processo cerâmico exerce sobre a artista consiste, majoritariamente, na possibilidade ou no poder que esse meio tem de plasmar ou fixar algo sugerido no barro, através do fogo, estabilizando de alguma maneira o justo momento efêmero de um ciclo, de uma passagem, de algo que jamais voltará

exatamente às mesmas circunstâncias, como ela bem observa, consciente de seu gesto e seu ato criador. Zandra sabe ter em mãos um meio muito especial, mais que uma linguagem, algo que se aproxima de uma “chave do tempo”:

Quando este impulso de registro encontra uma substância que aceita suas marcas, e que depois de queimada tem uma estrutura molecular absolutamente estável, uma substância praticamente eterna, que nos conta a história dos primeiros homens, sinto que tenho em minhas mãos uma chave do tempo. Uma relação com a materialidade que é de se transformar o fugaz, o cíclico e o transitório em registro perene. (MIRANDA, 2008, p. 57)

Essa possibilidade remete a toda sorte de indícios já deixados pela humanidade ao longo dos tempos, através de variados objetos, encontrados em diversos locais e regiões do mundo, evidenciando costumes, modos de vida e contextos plurais, em diferentes períodos de nossa história. Não somente a cerâmica, como também a própria gravura, são linguagens extremamente primitivas e influenciam fortemente a construção poética da artista, que lança mão desse vasto legado. Como afirma Miranda (2008, p. 53): “o repertório de imagens gravadas remonta à pré-história, assim como o extenso repertório de formas da cerâmica, portanto é inegável que compartilhem a ancestralidade”.

A ceramista se transforma numa “fazedora de fósseis” ao comparar esses registros realizados na cerâmica com uma ação que prolonga a vida desses elementos

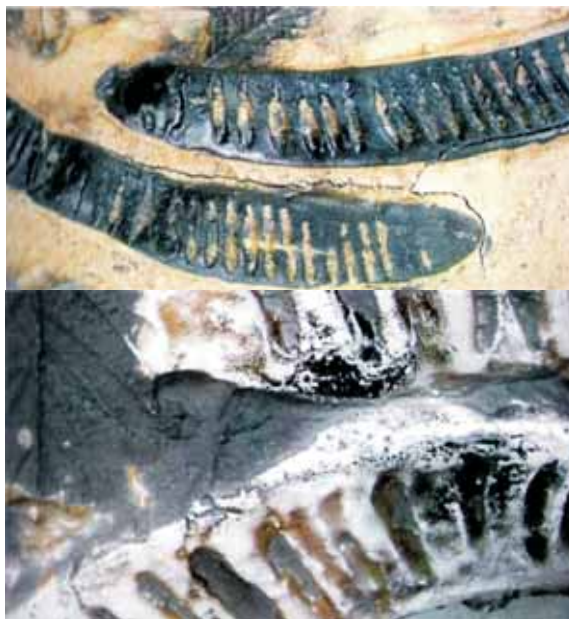


Fig. 33
Zandra C. de Miranda
Detalhes das superfícies das impressões em duas tiragens com entintagens e queimas diferentes

da natureza a um futuro distante:

Fig. 34
**Zandra C. de
Miranda**
Manancial Negro
Arranjo das
peças em bloco
Gravura em
Cerâmica Raku
2006 Entintagem
com esmaltes
alcalinos e óxido
de cobre, 28 X
17 cm cada
módulo

[...] nesse trabalho com a cerâmica, eu me sinto uma fazedora de fósseis para posteridade, porque aquele registro na cerâmica está no material mais permanente possível. Então, eu fico pensando que isso pode ser um acervo para o futuro [...] essa idéia de identificar as plantas e buscar referência veio a partir da apropriação, como uma forma de apontar qual foi exatamente aquela espécie, mas também, dar crédito a ela, que me doou as formas (MIRANDA, entrevista concedida a Daniela Bueno em 27/04/2010 - Informação verbal).

Desse modo, os cuidados articulados pela artista encontram-se nos detalhes: o seu ato de caminhar ao entorno do seu ateliê, seu olhar apreciativo, a busca e a experimentação acompanhadas por um respeito à natureza.

A notável experimentação de possibilidades expressivas diferenciadas- seja nos moldes- matrizes, seja no processo de entintagem e queima, ou ainda, na forma de apresentar as peças finalizadas em conjuntos - caracteriza seu fazer criativo num estado dinâmico e aberto, com grande possibilidade de apropriação do acaso e do imponderável, que surgem no decorrer de seus processos. Como explica a



ceramista: “[...] quando estou pensando os módulos eu fico imaginando que o Ideal é que eles possam sem montados de forma, as mais variadas possíveis. E para cada exposição que eu faço, eu acabo mudando a configuração da maior parte das séries...” (MIRANDA, entrevista concedida a Daniela Bueno em 27/04/2010 - Informação verbal). Para tanto, a artista vive em constante estado de alerta para novos direcionamentos expressivos que venham a deflagrar-se ao longo das várias fases de seu trabalho, principalmente notado nas entintagens com materiais minerais diferenciados, e na maneira de montar a formação expositiva dos conjuntos já finalizados, ora linearmente, ora em bloco, por vezes de maneira alternativa, ou ainda, na colocação das peças horizontal ou verticalmente.

As tendências compositivas e escolhas que vão sendo feitas no percurso de um processo criativo estabelecem uma tendência na obra e no projeto poético de um artista. As opções apontadas e as afinidades esboçadas sinalizam na direção de minhas tendências, mas não podemos ignorar o fato de que o trabalho está em mutação e maturação constantes, e conta o tempo todo com a influência do imponderável. (MIRANDA, 2008, p. 37)

Esse planejamento passa pelo desenho, que é uma das principais ferramentas utilizadas pela artista no seu processo de criação. Ela procura traçar esboços das paisagens em cadernos, e as formas que vai captando ao redor, a fim de delinear



Fig. 35
Zandra C. de Miranda
Sentinelas do Brejo
Gravura em cerâmica de baixa temperatura
Módulos convexos medindo aprox. 20 X 58 cm de altura
Entintagem com terras coloridas 2008



Fig. 36 e 37
**Zandra C. de
 Miranda. Ponto
 Espinho**
 Montagem
 retangular e vista
 lateral da
 montagem Gravura
 em cerâmica de
 alta temperatura
 Módulos medindo
 entre 5 e 12 cm
 aprox. Entintagem
 com esmaltes à
 base de cinzas
 2007

as possibilidades de organização dos módulos que pretende criar.

Algumas vezes, o processo de justaposição das peças alcança uma configuração que amplia e expande as possibilidades de significação das obras de maneira extremamente particular, como podemos notar em “Ponto Espinho”(fig.36-37), por exemplo, na qual a formação das peças sobre o solo evidencia uma construção elaborada e, ao mesmo tempo, lúdica, remetendo à idéia de um pequeno labirinto montado com peças modulares, assim como alguns brinquedos infantis. Porém, ali com uma sutil diferença substancial: os espinhos foram extraídos da própria natureza, especificamente do caule de paineiras (*Chorisia bombacea*).

Seu processo criativo tem como antecedentes experimentações que vão desde a gravura em metal até a pintura sobre tela, mas a artista encontrou justamente na cerâmica uma maneira original de abordar o universo de recorte no qual engendra seu fazer, sendo inicialmente experimentadas composições representativas com elementos recolhidos da natureza, como gravetos e galhos. Tais arranjos obedecem a uma lógica ordenativa e compositiva, elaborada pela própria artista, sobre o chão arenoso de seu ateliê e seu entorno, para em seguida, serem frotadas em placas de argila. Essa composição posteriormente cedeu lugar a uma abordagem mais direta e não-compositiva das paisagens, e só depois, passou a colher impressões mais abstratas, segundo uma lógica dos próprios elementos dos locais na natureza apreciados pela artista:

Nesse interesse pelo espaço o meu referencial é subjetivo. Eu não tenho como vivenciar em profundidade o seu espaço. É uma coisa que só pode ser abordada por quem está vivendo ali, por isso a escolha do ateliê, onde a paisagem é gloriosa, inspiradora [...] Principalmente na época que está florindo, eu não tenho como evitar, é algo que me atrai e eu vejo pelas reações das outras pessoas que não é todo mundo que vivencia aquele espaço da mesma forma que eu. Muita gente nem prestaria atenção a esses detalhes. (MIRANDA, entrevista concedida a Daniela Bueno em 27/04/2010 - Informação verbal)

O envolvimento que sua poética artística mantém com a natureza e seus elementos constituintes sinalizam uma visão de mundo singular, demarcando um amplo território de experimentações expressivas.

É latente o culto ao meio natural e são promovidas formas de sua visibilidade numa espécie integrada de veneração, assim como aponta Mircea Eliade:

Através da vegetação, é a vida inteira, é a natureza que se regenera por múltiplos ritmos, que é honrada, promovida, solicitada. As formas vegetativas são uma epifania da vida cósmica. Na medida em que o homem está integrado à natureza e crê poder manipular essa vida para os seus próprios fins, ele manipula os sinais vegetais, ou venera-os. (ELIADE apud MIRANDA, 2008, p. 37)

Aqui, foi realizado um recorte da



Fig. 38
Zandra C. de Miranda
Paisagens frotadas
Cerâmica de alta temperatura entintada com óxidos metálicos
Nestas "monotipias em cerâmica" a superfície carrega informações diretas e resíduos da composição frotada como areia e pedras
Medidas: 43 X 35 cm, 25 X 23 cm e 15 X 25 cm
2005

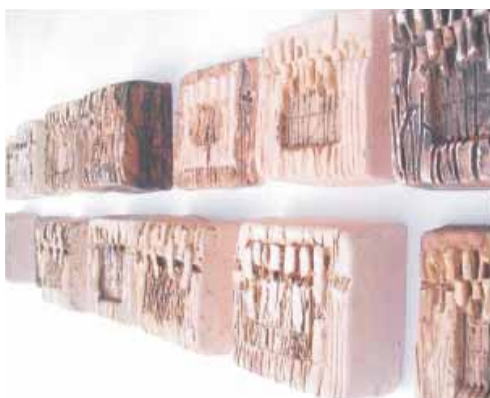


Fig. 39
Zandra C. de Miranda
Brejo. Segunda tiragem
Queima por Raku, 2004
Peças com aproximadamente
12 cm de lado, 2004

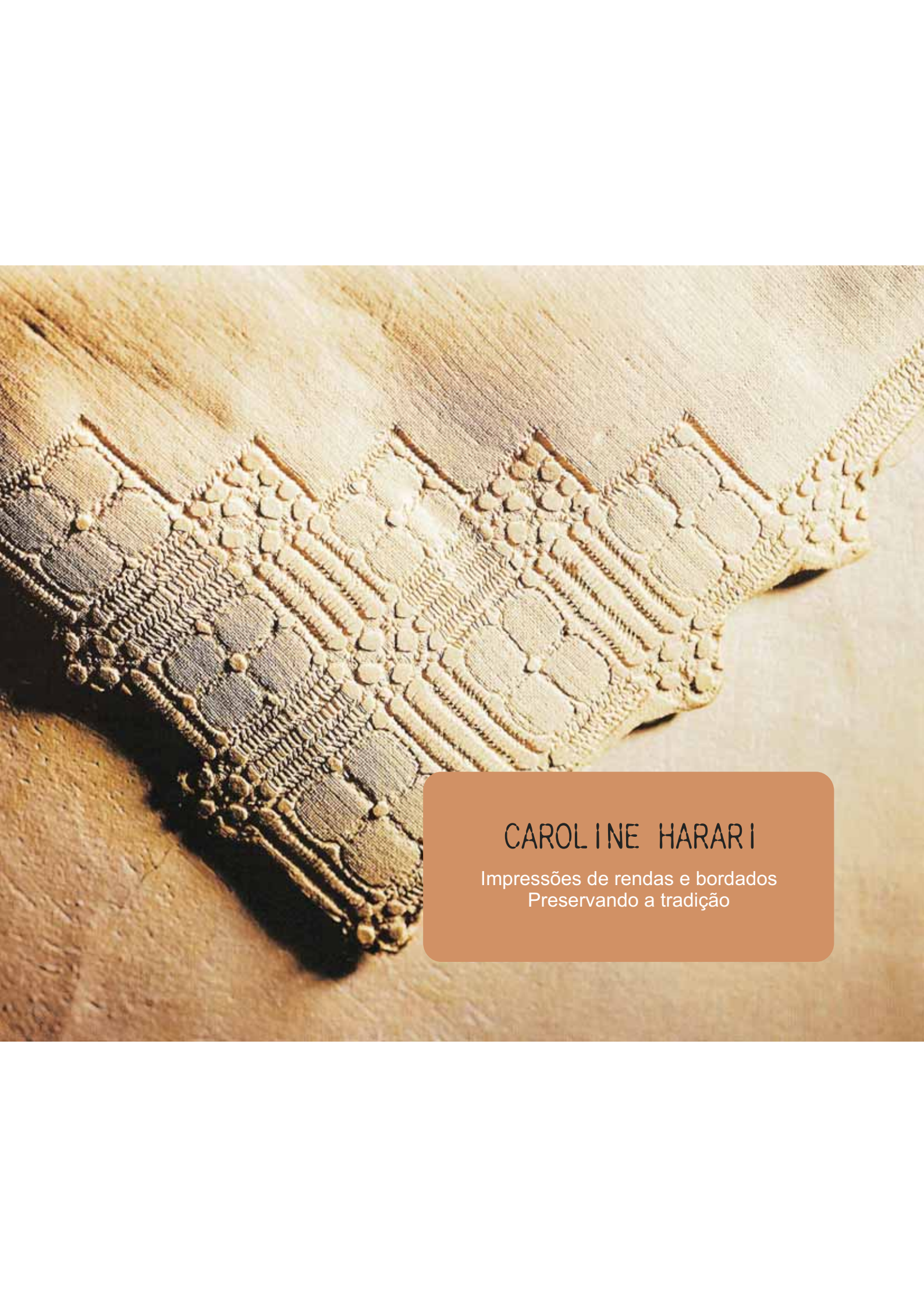
Fig. 40
Zandra C. de Miranda
Brejo. Primeira tiragem. Conjuntos
executados com três módulos diferentes,
compondo painéis com até 40 peças.
Entintagem com óxidos metálicos. Queima
em baixa temperatura. Peças com
aproximadamente 12 cm de lado, 2004

produção poética dessa artista que, de alguma maneira, se relaciona com esta pesquisa. Entretanto, não se tentou analisar sua obra de forma exaustiva, pois dentro de seu processo dinâmico e fértil de criação, conforme aponta ela mesma nas considerações finais da tese de doutoramento, sua pesquisa avança e “continua se transformando e crescendo em seus múltiplos desdobramentos.” (MIRANDA, 2008, p. 113)

Seu trabalho nos apresenta o acaso como forte elemento compositivo e, ao mesmo tempo, permite refletirmos sobre uma memória espacial cercada por objetos naturais que se tornam palpáveis após a sua representação impressa no barro. Todos os desdobramentos desse processo passam pelo exercício da memória, do olhar que, segundo a ceramista, continua a exercer forte influência na sua produção:

[...] a partir da identificação de elementos naturais e da inserção desses elementos dentro de um contexto que é formal, que é estético, e que vem sendo trabalhado desde as gravuras, através dos desenhos, dos projetos... O que se desdobra a partir daí é o recolhimento desses desenhos e a própria superfície do trabalho é o suporte da memória... A memória acaba sendo central na construção do trabalho e eu vejo que, nos desdobramentos mais recentes, essa memória vai assumindo formas um pouco diferentes até do que está colocado na tese. Que estava muito relacionada à questão da forma, do registro de processos, de certa forma mais voltada para o que fica como resultado do fogo na superfície. (MIRANDA, entrevista concedida a Daniela Bueno em 27/04/2010 - Informação verbal)

O resultado final sugere um encontro perfeito em que o caótico não aparece no primeiro olhar, mas é resultado subliminar da ação de uma memória que é central na construção dessa obra. Gravura, cerâmica, impressão e a ação do fogo se reúnem como parceiros ideais de um trabalho que tende à durabilidade e provoca o encantamento. Desse denominado encontro caótico entre a cerâmica, a gravura e o fogo, o resultado cede às intempéries do tempo e da vida, suavizando nosso olhar naquilo que nos lembra uma magnífica paisagem palpável.



CAROLINE HARARI

Impressões de rendas e bordados
Preservando a tradição

2.3. Caroline Harari

a união do barro, das rendas e dos
bordados

Caroline Harari nasceu em São Paulo em 1958. É graduada pelo curso de História e tem especialização em Arqueologia e Restauração Patrimonial ambos pela Universidade de São Paulo. Atualmente, trabalha em seu ateliê na Vila Beatriz, onde me recebeu para uma entrevista no dia quatorze de julho de 2009.

Harari conta que o seu contato com o barro aconteceu “por acaso”: “Um dia peguei uma das rendas e imprimi na argila, usando uma antiga técnica dos índios e dos africanos. Deu certo e encontrei meu caminho...”. O que era um desejo tornou-se realidade nos anos noventa quando foi procurar a ceramista Laís Granato para aprender com ela o ofício, profissionalizando-se como ceramista em 1999. De lá pra cá, já expôs no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, no Rio de Janeiro, no Museu de Arte da Bahia e, mais recentemente, no Museu Udo Knoff de Azulejaria e cerâmica também em Salvador, além de países como Itália, Holanda, França e Japão.

As primeiras pesquisas sobre a ceramista foram retiradas de documentos digitais, tais como sites de museus, revistas e outros artigos que forneceram as informações iniciais sobre a sua produção. Em julho de 2009 conheci Caroline Harari pessoalmente e a partir desse encontro pude realizar uma entrevista transcrita no Anexo I da presente dissertação, fotografar algumas peças em seu ateliê e adquirir catálogos de algumas de suas exposições.

Quando se toma contato direto com um artista o qual se pretende investigar e conhecer, a entrevista é um recurso fundamental para acrescentar informações importantes não encontradas em outros meios.

Frente a frente, estabelecemos um contato de aluna-professora, historiadora-

artista plástica, mãe-filha, e inevitavelmente, o encontro entre uma ceramista iniciante e uma ceramista experiente, o que ampliou o material dessa pesquisa, tornando-a mais adequada à área.

O desenvolvimento poético de Harari advém de uma articulação entre duas formas expressivas bem conhecidas da arte popular - a renda e a cerâmica -, mas de uma maneira singular que ultrapassa o repertório de origem e ganha um corpo contemporâneo, instigando e aguçando a percepção do sujeito fruidor/interlocutor de suas obras. Partindo da impressão de texturas de rendas sobre finas placas de argila, a artista captura no barro as sutis formas da memória rendeira popular, criando espelhamentos matéricos duradouros das tramas escolhidas e significativos rearranjos com outros objetos e suportes constituintes de suas obras.

Com formação em História e Especialização em Arqueologia e Restauração Patrimonial, pela FFLCH, Universidade de São Paulo, Caroline Harari iniciou sua incursão pelo fazer cerâmico quando já colecionava uma grande variedade de rendas e bordados oriundos de diversas culturas populares, brasileiras e estrangeiras, os quais ganhou de presente ou foi adquirindo em viagens. Esse acervo, que já fez parte de exposições, teve início logo após a morte de sua avó, exímia bordadeira, que deixou de herança para a neta o que mais tarde lhe renderia seu objeto de criação como recorda a ceramista.



Fig. 41
Caroline Harari
Jogo "Memória
do Ofício da
renda
Renascença",
argila grés
branca, 2008

A minha avó Helena, que era uma pessoa que eu amava... morreu há 20 anos atrás e era exímia bordadeira: fez meu enxoval de

Fig. 42
**Lenço de
bordado
Labirinto,**
década de 30
Coleção
particular da
artista
Fotografia:
Daniela Bueno

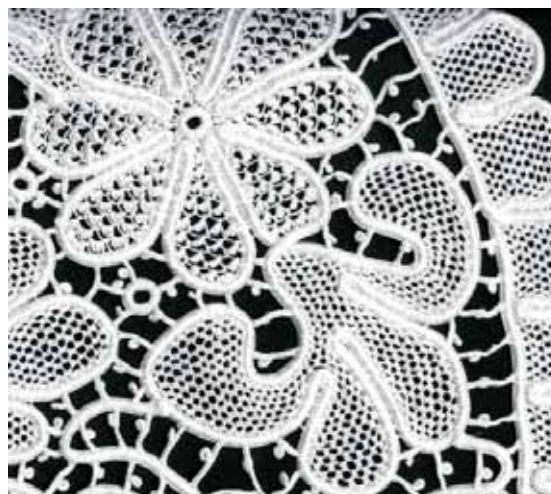
criança, fez o enxoval da minha mãe, aquelas coisas da típica mulher burguesa, enfim, eu a adorava. Minha vó morreu assim não tinha quase nada, deixou um relógio, uma pulseirinha de berloque, ficamos lá, os cinco netos dividindo as coisas e um saco que ela amava que era de linhas e tinham uns bordados... (HARARI, Entrevista concedida a Daniela Bueno. São Paulo, 14 de julho de 2009 - Informação verbal)

Esse legado lhe serviu de base para algumas primeiras experiências de impressão das tramas sobre a argila depois que descobriu, quase por acaso, num curso de cerâmica, as potencialidades plásticas que esse procedimento poderia prover: “eu peguei o paninho e sem querer eu comecei a apertar na renda e quando eu tirei aquilo ficou lindo”. (HARARI, Entrevista concedida a Daniela Bueno. São Paulo, 14 de julho de 2009 - Informação verbal).



Desde então, sua pesquisa voltou-se para investigação das possibilidades expressivas e inusitadas que poderiam surgir deste encontro de meios e suas delicadezas.

O fazer artesanal presente nas rendas e bordados populares é originário, geralmente, de uma memória passada de geração em geração. Tradicionalmente cultivado por mulheres de diversas partes do mundo, muitas vezes é uma maneira de enriquecer e adornar o espaço doméstico, o lugar de convívio familiar, onde a beleza de delicados objetos tramados no tempo por mãos femininas agregam significado ao ambiente pelo valor estético. Ao



mesmo tempo, pelo valor imaterial, simbolizam um saber ancestral, um elo com o saber popular de nossos antepassados, assim como o fazer cerâmico esteve presente também, conforme nos lembra Carolina Harari:

[...] porque se você pensar na mulher ancestral, a renda e o bordado eles estiveram juntos com a cerâmica. É que ela [a renda] não se preservou na arqueologia porque é muito perecível, porque, quando essa mulher descobriu que com um fio e uma agulha ela poderia fazer um tecido ela começou a tecer. E a mulher neandertal já tecia e a gente tem vestígios na arqueologia que isso acontecia e já bordava também. (HARARI, Entrevista concedida a Daniela G. Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal)

Fig. 43
Caroline Harari
Detalhe de uma das caixas de rendas e bordados da coleção da artista
Fotografia: Daniela Bueno

Fig. 44
Caroline Harari
Toalha de bandeja em renda irlandesa de algodão e seda branca, s/data
Coleção Particular

Algumas culturas desenvolveram tanto esse saber popular, que existem alguns

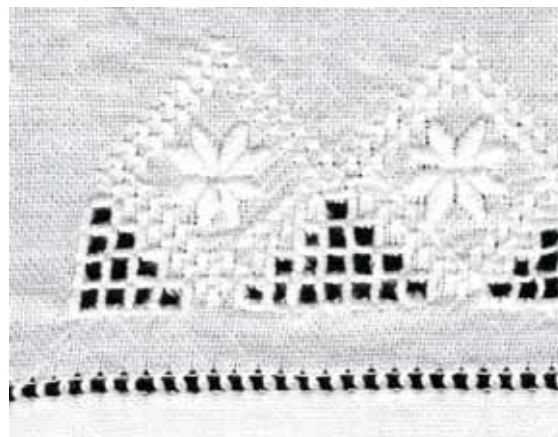
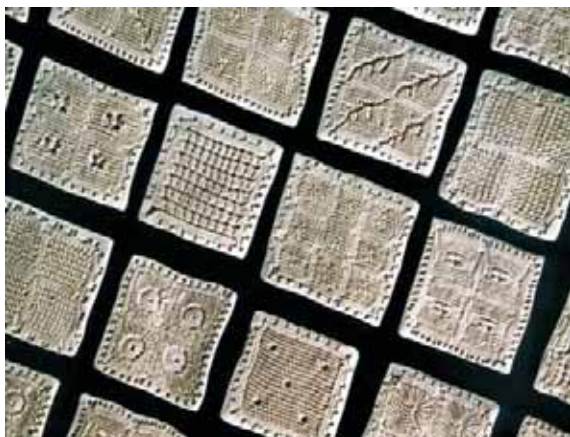


Fig. 45. Jogo da memória da renda renascença 44 peças em cerâmica impressas com 22 pontos da Renda Renascença. Argila grés branca, 2008; **Fig. 46.** Artesão anônimo. Toalha de bandeja em bordado Redendê e bainha aberta sobre cânhamo, 35 X46 cm; **Fig. 47.** Artesão anônimo. Toalha de bandeja em bordado Labirinto, em tecido de linho bege, com motivo floral, 28,5 x 43 cm. **Fig. 48.** Artesão anônimo. Toalha de bandeja em renda de Bilros, em fio de algodão, com tranças, panos de meio-trocado e flores de traça. 29,5 x 40,5 cm. Coleção da artista.

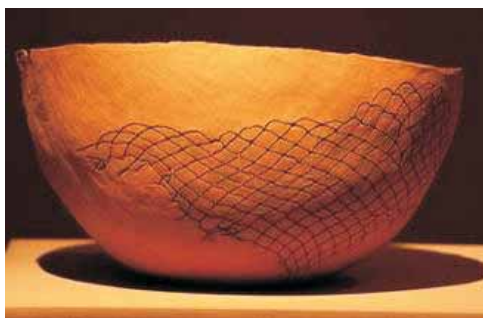
pontos e tramas específicas que simbolizam acontecimentos e datas comemorativas. Desse modo, existem tramas especiais para o noivado, casamento, para o nascimento de crianças, batizados e tantos outros fatos marcantes do convívio familiar. Interessante notar que há uma diferenciação importante entre rendas e bordados enquanto objetos celebrativos. Assim elucida a artista:



Fig. 49
Caroline Harari
Processo de
impressão do
tecido sobre
argila, 2009

[...] são intenções diferentes! Quando você vai para esse lado que também é um lado interessante, [...], a renda é a construção de um tecido, então você tem a necessidade de um tecido, vai lá e constrói, seja uma rede, seja uma toalha de mesa, seja um vestido, seja lá o que você constrói. O bordado é a desconstrução de um tecido ou uma ornamentação. [...] você tem uma intenção “celebrativa”, não é mais de necessidade...O bordado é então ornamentar o tecido uma coisa de celebração mesmo. Você borda porque vai nascer alguém, você borda porque ama alguém, borda porque morreu alguém, você não borda assim por bordar. Tem que haver um sentido muito forte não é? (HARARI, entrevista concedida a Daniela G. Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal).

É fortemente notável, no cerne de sua produção poética, uma espécie de resgate cultural muito particular no campo das pesquisas em arte contemporânea, em que a artista lança mão tanto de conceitos, como procedimentos e técnicas. De forma concomitante, eles remetem e retomam importantes saberes, fazeres ancestrais geralmente esquecidos e deixados de lado na atualidade, configurando-se numa linguagem de resgate, conforme esclarece:



O que eu quero dizer é que eu trabalho com uma técnica que é uma técnica ancestral e que deve ser retomada hoje. E que nós esquecemos uma série de saberes e de fazeres e que a gente deve retomar para nos retomarmos. A minha técnica tem dois pontos: A minha técnica é a mesma dos índios pré-colombianos que é pressão manual sobre a forma. Qual a diferença do índio pré-cabralino, minha forma é de gesso. A dela ou era de madeira, ou era de cesta, às vezes eu uso até de cesta. O meu forno vai até 1300 °C o dele também ia, só que o dele é de madeira e hoje isso não se justifica... Então a gente fala de linguagem hoje que são códigos esquecidos que de alguma maneira buscamos retomar. (HARARI, entrevista concedida a Daniela G. Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal).

Fig. 50
Caroline Harari
Cumbuca
Pressão Manual
sob forma e
monoqueima à
1250 °C, 35 cm h
x 35 cm diâmetro,
2009 Fotografia
de Anibal Gondim
2010

Outro aspecto importante é o dinamismo criativo com que Harari opera as transformações engendradas em sua produção poética, na qual, na maioria das vezes, procura problematizar o caráter utilitário costumeiramente atribuído às peças artesanais, seja através das próprias impressões sobre as peças ou com rearranjos que as articulam de diversas formas, ora com auxílio de vasos, potes e cântaros, ou então, mais recentemente, utilizando-se de varal e pregadores como suportes que dinamizam as possibilidades de exposição, assim como influem e intensificam o caráter disfuncional de seu trabalho poético.



Fig. 51
Caroline Harari
"Boa noite"
Pressão manual
sobre bordado e
monoqueima a
1250 °C,
30x40cm, 2009



Fig. 52
Caroline Harari
"Richillieu"
Pressão Manual
sobre bordado e
monoqueima a
1250 °C, 30 x 20
cm, 2009
Exposição
realizada no
Museu de Arte
da Bahia, janeiro
de 2009. Fotos
de Sergio Benutti

Assim como explora questões ligadas à pura expressividade artística do fazer cerâmico, a artista também se volta para outras questões em seu dinâmico processo de desenvolvimento poético, como a relação com o design ou arquitetura e azulejaria, conforme os interesses e as necessidades emergentes no interior de sua produção:

[...] eu comecei a fazer os varais... São placas que eu penduro, para tirar um pouco esse caráter utilitário, do que "para que serve"? Porque a gente tem muita necessidade do: "para que serve?". Quando você põe numa placa a renda, seja ela qual for você tira esse caráter [...] Se bem que agora, estou retomando o "para que serve?" Porque estou pensando muito na cerâmica e na questão dela estar ligada à arquitetura, acho que é importante a gente pensar nisso. Eu estou pensando no azulejo... (HARARI, entrevista concedida a Daniela Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal)

Independentemente dos direcionamentos de sua produção, a relação com a memória é algo sempre constante em seu fazer, como uma espécie de substrato que permeia sua poética. Trata-se de uma memória que tem como base sua própria formação de historiadora e arqueóloga, assim como suas pesquisas em livros, museus e também na vivência cotidiana permeada de referências, principalmente num país privilegiado pela arte popular como o Brasil, onde a diversidade de culturas e tradições enriqueceu nossa cultura e se faz presente em nosso dia-a-dia, sendo elemento formativo de uma certa brasilidade, por vezes esquecida ou relegada a segundo plano. Acerca da memória em seu processo criativo, assim conceitua a artista:

Fig. 53
Caroline Harari
Detalhe de peça
cerâmica
Argila grés
branca
2007

Fig. 54
Caroline Harari
Prato de
cerâmica
terracota,
2008

[...] eu acho que a memória que eu trato aqui é uma memória de técnica, é uma memória de forma, no caso da cerâmica, [...] é uma memória histórica. É uma memória de longa duração. Não é algo que eu me apropriei do meu entorno, é algo que eu me apropriei na minha formação como historiadora e arqueóloga. Então a minha



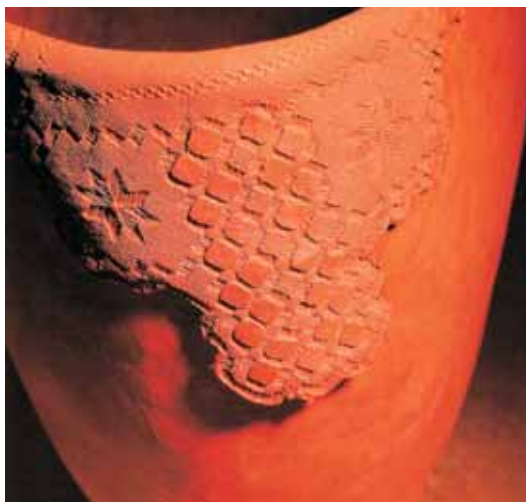


Fig. 55
Caroline Harari
Gamela
Cerâmica em alta
temperatura
monoqueima
Relevo em
Redendê, 30X35
cm de diâmetro,
2002, Coleção da
artista

Fig. 56
Caroline Harari
Pote Uma
Pressão Manual
sobre forma e
monoqueima a
1250 °C
40 cm X 30 cm
bojo, 2008
Fotografia Anibal
Gondim, 2010

memória ela está nos livros, ela está nos museus e também no dia-a-dia porque o Brasil é um país abençoado por Deus mesmo não é? [...] Na verdade o que eu me aproprio é desse universo da tradição eu acho, seja ele qual for. O resgate de uma brasilidade... (HARARI, entrevista concedida a Daniela G. Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal)

De acordo com Maria Lúcia Montes, a obra de Harari propõe recuperarmos a tradição de um saber milenar de homens e mulheres, que ao longo dos séculos, produziram com suas próprias mãos, com o barro encontrado na beira do rio, com o uso do fogo em suas próprias moradias e obtendo utensílios cerâmicos essenciais à vida humana⁹.

⁹ Texto extraído do Catálogo *Oferenda*, produzido pelo Museu de Arte da Bahia, escrito por Maria Lucia Montes, Doutora em Ciência Política pela Universidade de São Paulo, 2009.

Fig. 57
Caroline Harari
 Meio cântaro
 Argila de Grés
 branca. Pressão
 manual sobre
 formas e tecidos
 Monoqueima,
 1300°C, 2009

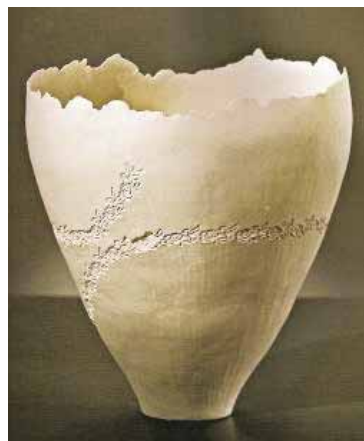


Fig. 58
Caroline Harari
 Memórias do
 Vento
 Peça feita pela
 ceramista para
 compor o painel
 de memórias
 deste trabalho
 Cerâmica
 terracota, 2010

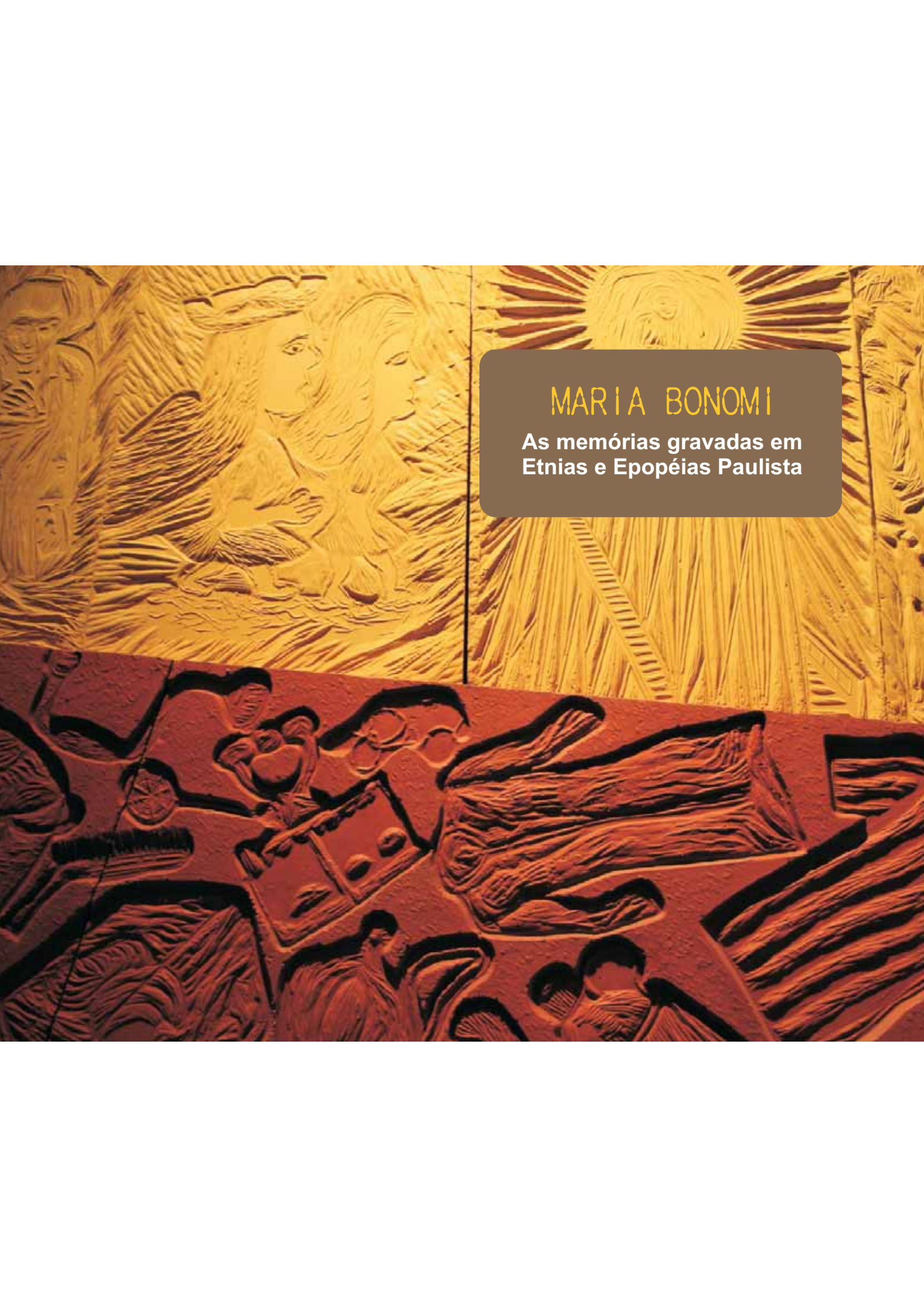


Apesar de o passado e a memória serem recorrentes no seu trabalho, é interessante que sua visão e seu posicionamento frente a sua produção voltem-se para a contemporaneidade, conforme relata: “[...] a minha temática é sobre contemporaneidade... a memória você não separa da questão sobre o contemporâneo, você tem que tomar cuidado para sua memória não ficar num tempo que se esvai...” (HARARI, entrevista concedida a Daniela G. Bueno em 14 de julho de 2009 - Informação verbal)

Sua posição pretende o resgate nos moldes sustentáveis. Harari não ignora o progresso da civilização urbano-industrial e os benefícios gerados por essa sociedade, mas questiona o prejuízo causado pelo homem à natureza.

Assim, a artista ratifica a memória como algo importante para a experiência humana na medida em que vivemos uma temporalidade cada vez mais fugaz, em que o imediatismo da contemporaneidade aniquila os saberes ancestrais da humanidade. Ela

traz à luz e resgata, de uma maneira que lhe é particular, nossa verdadeira dimensão humana. Adverte-nos, assim, sobre o não esquecimento da simplicidade das coisas e sobre a necessidade de se construir uma nova mentalidade diante do caos contemporâneo.



MARIA BONOMI

As memórias gravadas em
Etnias e Epopéias Paulista

2.4. Maria Bonomi

As memórias gravadas em “Etnias” e “Epopéia Paulista

Maria Bonomi nasceu em Meina, Itália, em julho de 1935. Sua família abandonou o país no período da Segunda Guerra Mundial, e chegou ao Brasil por volta de 1945. A artista concluiu seu doutorado em Artes Plásticas em 1999, pelo Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É considerada uma das maiores artistas do cenário nacional, tendo produzido obras em múltiplos e variados meios ao longo de sua extensa carreira. A gravura, a escultura e a pintura linguagens -tradicionais da arte - dividiram espaço com a cenografia, a curadoria, a docência, a produção de figurinos, entre outras atividades, ao longo de seu intenso percurso artístico.

Apesar de seu viés multimídia, a artista conseguiu maior destaque e notoriedade através da gravura, especialmente xilogravura, o que favoreceu o desenvolvimento pleno de seu fazer poético ao longo do tempo. Outra vertente expressiva, que muito contribuiu para seu reconhecimento no meio brasileiro, foi a Arte Pública, a qual Bonomi ajudou expandir por intermédio de sua obra, levando-a para além dos circuitos fechados de museus e galerias, atingindo um público diferenciado daquele freqüentador de instituições culturais, o público comum.

Segundo a artista, “Arte pública é a celebração emotiva, de visualidade coletiva, localizada,

Fig. 59
Maria Bonomi
Etnias - Do
Primeiro e
Sempre Brasil,
2008, Memorial
da América
Latina/SP
Fotografia:
Daniela Bueno



permanente, gratuita, induzida e durável” (BONOMI, 1999, p.16), portanto, uma forma de arte supostamente mais democrática, mais acessível ao grande público das cidades e referencial visual durável no contexto social. Mas, para isso, a artista lança mão de inúmeros recursos e pesquisas para instauração de suas obras de arte pública, considerando as variáveis dos locais determinados para este fim, conforme nos diz:

Sempre inicio pesquisando o local. A partir da incidência da luz disponível, do clima e temperatura, do tipo de pessoas que ali circulam, das possibilidades construtivas e modalidades econômicas compatíveis ao projeto. Sobre tudo o conteúdo social e paisagístico do espaço e o discurso temporal ou ocasional de seus frequentadores.
(BONOMI, 1999, p.38)

Uma das obras públicas mais conhecidas de Maria Bonomi é “Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil”¹⁰, instalada, em 2008, na entrada do Memorial da América Latina. Esta obra específica é considerada como importante fonte para a pesquisa e evoca uma série de questões confluentes que pretendo abordar.

Na obra do Memorial da América Latina, a artista utilizou três materiais: a cerâmica, o



Fig. 60
Maria Bonomi
Etnias - Do
Primeiro e
Sempre Brasil,
2008, Memorial
da América
Latina/SP
Fotografia:
Daniela Bueno

¹⁰ **Maria Bonomi.** Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, 2008, Memorial da América Latina/SP. A obra tem como local de fundação um corredor subterrâneo de 51 metros com acesso pela estação/terminal Barra Funda, em São Paulo/SP. Fotografia: Daniela Bueno.

bronze e o alumínio - que serviram como base de sua linguagem expressiva para aquele contexto especial, evocando um imaginário histórico, as etnias formadoras dos antigos povos indígenas que ocupavam o território latino-americano, assim como o posterior confronto com outros povos de diversas culturas que vieram colonizar e explorar as riquezas do continente e da então *Terra Brasilis*.

De acordo com as pesquisas de Alecssandra Matias de Oliveira, a grande dimensão e a fisicalidade de suas obras é um aspecto sempre notável, muito recorrente ao longo de sua produção poética. Essa fisicalidade quebrou alguns paradigmas com a realização de séries de xilogravuras em grandes formatos, em um tempo no qual, tradicionalmente, a gravura ainda era considerada uma vertente da arte mais intimista e de formato reduzido.

Essa tentativa de abarcar uma experiência sensorial diferenciada no contato com suas obras ganhou força também na Arte Pública, na qual, além da grande dimensão, recorre-se às propriedades expressivas e plásticas dos materiais e a possibilidade de

Fig. 61, 62 e 63
Maria Bonomi
 Etnias - Do
 Primeiro e
 Sempre Brasil,
 2008.
 Memorial da
 América
 Latina/SP
 (Detalhe em
 cerâmica de
 símbolos
 indígenas; painel
 executado em
 bronze
 representando os
 índios
 acorrentados por
 europeus e
 painel em
 alumínio
 representando a
 destruição dos
 índios,
 respectivamente)
 Fotografias
 Daniela Bueno



trabalhar com texturas variadas, como podemos observar nas imagens a seguir:

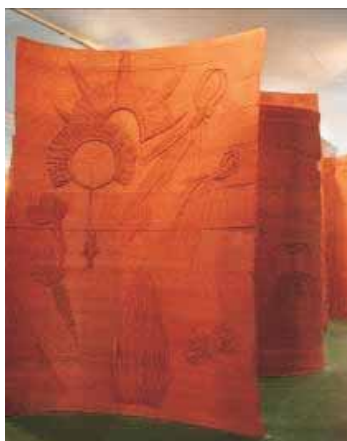


Fig. 64
Maria Bonomi
Etnias - Do
Primeiro e
Sempre Brasil,
2008
Memorial da
América
Latina/SP
Fotografia:
Daniela Bueno

Fig. 65
Maria Bonomi
Etnias - Do
Primeiro e
Sempre Brasil,
2008, Memorial
da América
Latina/SP
Colunas em
cerâmica
Fotografia:
Daniela Bueno

O painel traz três fases, gravadas em barro e transformadas em cerâmicas, bronze e alumínio. A primeira representa o território e a cultura indígenas antes da ocupação portuguesa, a segunda relaciona elementos europeus e nativos, mostrando como os viajantes enxergaram os naturais americanos e a terceira remete a atualidade, atentando para a destruição dos índios brasileiros. (OLIVEIRA, 2008, p.155)

Dessa forma, instaura-se um forte teor “tátil” nas obras, instigando o sujeito fruidor/interlocutor a uma experiência não somente visual, mas corporal diante delas. Conforme a artista, esse foi um dado considerado e explorado na obra do Memorial da América Latina, também possibilitando que deficientes visuais interagissem e se integrassem com a obra no espaço:

Na obra pensada para o memorial da América Latina, em São Paulo, evocam-se temas ancestrais pelos símbolos desenhados e



Fig. 66 e 67
Maria Bonomi
 Etnias - Do
 Primeiro e
 Sempre Brasil,
 2008, Memorial
 da América
 Latina/SP
 Detalhe dos
 totens em
 cerâmica
 Fotografias:
 Daniela Bueno

pelo uso da terra local. Cabe pensar até nos cegos e outros deficientes, para que possam passando a mão, se integrar no espaço, participar corporalmente para seguir a história. (BONOMI, 1999, p.21)

Para a gravação do conjunto de painéis e totens instalados no local, a artista convidou índios Guaranis, moradores de aldeias localizadas na área de preservação ambiental Capivari-Monos, em São Paulo, compartilhando a autoria da obra em processo de criação com

representantes dos próprios protagonistas abordados na temática da instalação.

Atenta à possibilidade expressiva dos materiais, a artista se apropriou da argila, que teve papel extremamente importante na agregação de significados ao corpo da obra, pois ali representa o território e a cultura indígena antes da ocupação portuguesa, exalta a natureza humana em sua primitividade íntegra, o meio natural rústico e é um dos materiais mais utilizados no próprio cotidiano indígena ao longo dos tempos. A possibilidade de acolhimento e gravação de símbolos que remetem à história indígena brasileira, assim como à valorização imanente dessa memória, são pontos fortes que a cerâmica consolida através de sua perenidade material para muitas gerações vindouras.

Maria Bonomi é uma artista que ficou conhecida também por explorar e investigar a abstração de forma profunda, mas se valendo também da narrativa naturalística, quando necessita abordar a história ou sensibilizar seu espectador:



Fig. 68
Maria Bonomi
 Etnias - Do
 Primeiro e
 Sempre
 Brasil, 2008
 Memorial da
 Latina/SP
 Panorama geral
 das
 colunas em
 cerâmica vistas
 pelo reflexo do
 espelho
 da lateral
 esquerda
 Fotografia:
 Daniela Bueno

A história é também importante. Cabe narrar, quase até naturalisticamente se com isto está se recuperando sensibilidade, emocionando e entretendo. Enfim, esta também é uma função a cumprir. Na verdade tudo o que vejo dentro de um microscópio ou do alto de um avião é extremamente naturalista e não tem olhos nem boca. Refere-se à memória residual de cada espectador. (BONOMI, 1999, p. 21)

A narrativa que permeia os painéis e totens criados em argila evocam as origens, a mata, pinturas rupestres, padronagens indígenas, animais, instrumentos rituais, armas primitivas, cavernas e as primeiras habitações. Muitas vezes, esses elementos são tratados de forma extremamente sutil, sugestiva, abstraindo as obviedades e instigando ainda mais a percepção de seu público. Além dos painéis e tótems que compõem a obra, a artista articulou paredes de espelho nos dois lados da instalação e luz cenográfica

sobre as peças, amplificando a sensação perceptiva do público ao penetrar em seu interior e explicitando, ao mesmo tempo, o caráter reflexivo de sua proposição. Lançando luz sobre uma memória por vezes desgastada e esquecida frente aos mecanismos sociais contemporâneos cada vez mais urgentes de novidades, em uma era na qual o descartável predomina, Maria Bonomi reforça seu posicionamento acerca da importância e solidez que a Arte Pública pretende manter:

Na era do descartável a arte pública tem que ser muito sólida e durável, mesmo que seja na memória de quantos a vivenciam... A arte pública se opõe à transitoriedade porque se torna referência: não pode ser frívola. Não há espaço nem tempo para arrependimento. (BONOMI, 1999, p.27)

Deste modo, *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil* pode ser considerada uma obra referencial, duradoura e restauradora da memória de um povo, da memória de uma brasilidade relegada a um segundo plano.

2.4.1. Epopeia Paulista

Outra obra que restaura a memória de um povo é o painel *Epopéia Paulista*, também de autoria de Maria Bonomi, inaugurado em 2004¹¹. Segundo a pesquisadora

¹¹ Maria Bonomi. **Epopéia Paulista**, 2004. Mural em concreto pigmentado, 7300 X 300 cm. Estação da Luz, São Paulo: (Esta obra ocupa a galeria de conexão entre as linhas A,B, D, E e F da Companhia de Trens Metropolitanos (CPTM) com as linhas 1,3 e 4 do metrô na cidade de São Paulo).

Alecsandra Matias de Oliveira, que defendeu em sua tese de doutoramento uma pesquisa sobre o papel da memória na arte contemporânea, analisando principalmente a obra em questão, o painel é cotidianamente visto por cerca de um milhão de pessoas.

O tema do painel foi selecionado e proposto à artista pela CPTM para homenagear o centenário da Estação da Luz, sob a ótica dos migrantes, sobretudo os nordestinos, sempre esquecidos no cenário que constitui a construção da cidade de São Paulo. Mais tarde, essa homenagem é estendida também aos milhares de imigrantes



Fig. 69
Maria Bonomi
Epopéia
Paulista, 2004
Mural em
concreto
pigmentado,
7300 x 300 cm
Estação da Luz,
São Paulo
Fotografia:
Percival Tirapeli

que aportaram a partir dos séculos XIX e XX, como os italianos, portugueses, espanhóis entre outros que chegaram à cidade através da Estação da Luz.

No trecho a seguir, a autora se identifica com os imigrantes - já que faz parte desse grupo, tendo chegado ao Brasil na década de 40, após sua família ter deixado Meina, cidade natal de Bonomi, na Itália, devido à invasão dos alemães na Segunda Guerra Mundial:

Essa memória será fundamental para a concepção da obra. O mergulho em suas próprias memórias é partilhado e transferido às sensações dos imigrantes e migrantes. Imaginar como se dá a chegada de cada indivíduo à Estação da Luz, ao longo da sua história, é o exercício fundamental para Bonomi. Essa é a matéria prima da criação em *Epopéia Paulista*. (OLIVEIRA, 2008, p.110)

Fig. 70
Objetos
perdidos
encontrados na
seção de
achados e
perdidos da
Estação da Luz
Mostra Ateliê
Maria Bonomi, de
15 de abril a 30
de maio de 2004
Anexo do Museu
de Arte
Contemporânea,
SP

O painel aborda a dimensão humana, sua diversidade e como ela é formadora da memória social, através da mistura de culturas, raças e credos. Isso já pode ser refletido a partir da obra analisada anteriormente, *Etnias - Do primeiro e Sempre Brasil* e agora, mais do que nunca, a memória se estabelece como tema principal:

Essa dimensão humana se delineia, a partir dos objetos e das marcas dessa gente que chega à cidade, nos 100 anos da Estação da Luz. Quando Maria Bonomi decide utilizar os objetos perdidos ou deixados na estação (roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos, entre outros) tem em mente o desejo de: “vamos cravar esses objetos deixados na seção de achados e perdidos,



coisas encontradas nas escavações para a reforma da Estação da Luz”. (OLIVEIRA, 2008, p. 110)

Por meio do seu olhar crítico e engajado a artista retoma as relações entre arte, história e memória, transformando as suas obras em veículos transmissores de conhecimento e reflexão. A interface entre história e memória, coletiva ou individual, constrói narrativas que possibilitam a leitura estética da obra que pode ser recriada a cada olhar e erige a Arte ao papel fundamental que deve ter diante da sociedade.

Epopéia Paulista é uma mescla de identidades diversas. Bonomi procura, nessa heterogeneidade histórica, aproximar e atingir um grande número de pessoas, propondo um engajamento com a memória da imigração e da importante comunidade nordestina na construção dessa memória, a qual Bonomi revela através dessas narrativas. “Nessa lógica, Maria Bonomi luta contra a amnésia coletiva através das imagens porque relembra as origens de cada um”, explica Oliveira (2008, p. 113).

Nenhuma história cresce ou coexiste sem a presença da memória, que a alimenta, fornecendo os conteúdos os quais iremos utilizar no presente e no futuro. Sobre qualquer aspecto necessário ao retorno, à pesquisa, à certificação dos fatos, ela deve servir para libertar, e não limitar, o pensamento humano.

A execução deste painel realiza, mais que outra obra de Maria Bonomi, o desejo de multiplicidade: o painel é coletivo, sendo a colaboração abertíssima no que concerne às pessoas [...] A multiplicidade se hiperboliza nas figuras disseminadas nas áreas aptas para recebê-las, no que a direção da artista compõe-se, prazerosa, com o aleatório das intervenções. (LAUDANNA, 2007, p. 377)

Fig. 71
Maria Bonomi
Epopéia Paulista
2004
Concreto pigmentado, detalhe da área amarela, 7300 x 300 cm. Estação de metrô Luz, São Paulo.
Fotografia: Daniela Bueno





Fig. 72
Maria Bonomi
 Epopéia Paulista
 (detalhe), 2004
 Concreto
 pigmentado,
 7300x300 cm
 Estação de metrô
 Luz, São Paulo
 Fotografia:
 Daniela Bueno

Se as intervenções colaborativas puderam realizar-se de maneira aleatória, a leitura do painel pode ser feita subjetivamente e cada olhar pode contar uma nova história. A memória é o ponto que une as três áreas trabalhadas, é onde cada uma delas representa um plano iconográfico que constitui o painel e ordena sua leitura. *Epopéia Paulista* tem em toda a sua extensão essas três áreas simbólicas que representam respectivamente: a seca nordestina (área em amarelo), a terra roxa do trabalho (área em vermelho) e o porvir (no grafismo branco).

Fig. 73
Maria Bonomi
 Epopéia Paulista,
 2004 Concreto
 pigmentado,
 detalhe da área
 vermelha, 7300 x
 300 cm. Estação
 de metrô Luz,
 São Paulo
 Fotografia:
 Daniela Bueno

Na área amarela, podemos observar a homenagem prestada aos migrantes nordestinos através da linguagem típica da Literatura de Cordel, realizada por uma equipe de entalhadores especializados que resgatam figuras como Padre Cícero, Lampião e o cordelista Patativa do Assaré. Com isso, a obra não intenta retomar essa tradição da cultura popular, ou “achar” essa memória popular “perdida”. Pelo contrário, o trabalho exerce a função social de conotar as diferenças e o preconceito.

Segundo as pesquisas de Oliveira (2007), o vermelho-terra representa a “terra-

roxa” da região Sul do país, fértil para o trabalho e “narra as **memórias perdidas** de uma série de viajantes que esquece ou abandona objetos estimados: roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos, entre outros”. Algumas das ferramentas e objetos encontrados na sessão de achados e perdidos são muito antigas. É provável que o progressivo êxodo rural tenha causado essa demanda de imigrantes e migrantes com destino à cidade de São Paulo, e essas ferramentas tenham sido deixadas no ápice do fluxo desses trabalhadores que passaram pela Estação da Luz que era a porta de entrada da cidade.

A área branca contém elementos geométricos, cortes no espaço-tempo e figuras abstratas com linhas de expressão reconhecidas nas obras da artista simbolizando “uma nova realidade”. A artista parece estar buscando a sensação do passageiro ao chegar à estação pela primeira vez, como se ali estivesse a página em branco na qual ele escreverá o futuro.

A parede em branco traz inscrições e, sobretudo, as linhas retas representam os trilhos do metrô ou da estrada de ferro. Por vezes, os elementos dessa faixa interferem nas demais faixas, indicando o entrelaçamento entre os tempos e culturas no cotidiano urbano. (OLIVEIRA, 2007, p.112).

O processo de criação do painel envolveu a ação coletiva de assistentes,



Fig. 74
Mostra Ateliê
Maria Bonomi
(Trabalho na
Oficina MAC
USP). De 15 de
abril a 30 de maio
de 2004. Anexo
do Museu de Arte
Contemporânea
Universidade de
São Paulo
Fotografia:
Percival Tirapeli

auxiliares, gravuristas, arquitetos, passantes, anônimos e curiosos que participaram do planejamento e da execução da obra.

Maria Bonomi retomou o conceito de artista-residente, criando o Ateliê-Residência em conjunto com sua equipe. Entre o período de 15 de abril a 30 de maio de 2004, eles ocuparam o anexo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, rememorando, neste aspecto, experiências passadas da artista.

O que diferencia essa ação conjunta de outros processos anteriores é a “ação

Fig. 75
Maria Bonomi
Epopéia Paulista,
2004 Concreto
pigmentado,
7300x300 cm
Estação de metrô
Luz, São Paulo
Fotografia:
Daniela Bueno



direta” do público sobre a obra; anônimos e desconhecidos interagiram com a equipe do Ateliê-Residência, que paralelamente ofereceu oficinas abertas ao público e projetos de arte-educação. É raro encontrar um projeto que envolva tantas questões que abarcam a contemporaneidade: a construção de uma obra pública monumental, a inserção do público no fazer artístico, a diversidade de culturas como tema e a valorização da história social e da memória coletiva. Paralelamente a construção dessas obras de Maria Bonomi, o ato de ensinar, estimular e refletir envolveu todos os que participaram da elaboração dos seus projetos, que findaram na ação máxima de comunicar e proporcionar diálogos.

O painel contém elementos da memória, não concebidos por uma visão romantizada ou excessivamente patrimonialista, mas baseada em fatos reais, históricos, os quais ele intenta valorizar de forma reflexiva e não estacionária. Não se trata de lembrar para nunca mais esquecer, afinal, só exercitamos o ato do pensar para recordar o que foi esquecido. A obra recorda diariamente a necessidade de conhecermos a nossa história e valorizarmos nossas raízes, fazer parte dela, orgulharmo-nos e construir ao longo de nossa passagem outras obras com essas intenções, apontando novos caminhos para os que vierem rememorar.



CAPÍTULO III

Painéis cerâmicos:
um calendário de memórias

3.1. Antecedentes

Assim, encontrando sei lá o que massa primordial em minhas mãos vazias, todo o meu sonho manual, murmuro: “Tudo me é massa, eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial.

Gaston Bachelard

Amassar o barro, batê-lo, sová-lo, contorcer-se sobre essa massa pegajosa, gosmenta, úmida e gelada foi como tomar contato com uma parte íntima do próprio corpo. Sentir o contato dos dedos nesse corpo argiloso foi como penetrar em matéria semelhante a nossa própria carne e, ao mesmo tempo, tão desconhecida. Dar forma, construir, elevar paredes, cavar e moldar uma determinada porção de argila e, posteriormente, transformá-la num determinado “objeto” de nossa imaginação foi e sempre será, para um ceramista, como dar vida a nossa matéria original, o barro.

Gaston Bachelard, na obra *A Terra e os devaneios da vontade*, oferece diversos exemplos de como tanto a paixão pela matéria terra quanto seus devaneios podem ser sentidos pelo esforço imaginativo entre o *duro* e o *mole*. É como se cada um de nós imaginasse a massa ideal para o laborioso, ainda que instintivo, trabalho das mãos sobre o barro primitivo, apto para receber a forma que desejarmos e conservá-la por longo período. O autor cita trechos das obras de outros autores que descrevem, singularmente, suas percepções da matéria terrestre de forma poética e carregada de simbologias.

Sem a pretensão de fazer análises psicológicas ou filosóficas sobre o barro, parto

da simplicidade da constatação de sua natureza que é, ao mesmo tempo, tão real e manifesta, mas permite os mais variados devaneios relativos à intimidade de cada um dos elementos presentes no trabalho como um todo.

As matérias duras são o *mundo resistente* ao alcance das mãos. Com o mundo resistente, a vida nervosa em nós associa-se à vida muscular. A matéria se mostra como a imagem realizada de nossos músculos. Parece que a imaginação que vai trabalhar *esfolar* o mundo da matéria. Tira-lhe os tegumentos para ver bem as linhas de forças. Os objetos, todos os objetos têm energia. Devolvem-nos o vigor imaginário que lhes oferecemos através de nossas imagens dinâmicas. Assim recomeça a vida dinâmica, a vida que sonha intervir no mundo resistente. (BACHELARD, 2001, p.59)

É difícil não se apaixonar pelo barro depois que tomamos contato com ele. Ao amassá-lo, no esforço muscular que o autor cita, o devaneio que se apossa é uma descontração. É justamente nesse *esfolar* que proporcionamos uma desaceleração mental, seguido posteriormente de um relaxamento intrínseco, quase sentindo a diminuição do ritmo cardíaco. Dá-se início a uma espécie de desligamento com o mundo externo e com o cotidiano tipicamente perturbador em que vivemos na contemporaneidade.

Foi assim que minha paixão pela cerâmica se deu desde o primeiro contato, há seis anos, e é crescente meu encanto por suas formas, seus segredos, seus aspectos e por sua história que, como já vimos, provém de um passado muito remoto. No início dessa relação com a cerâmica, o conjunto de funções que ela poderia ter, além de rica matéria-prima para o setor de utilitários, era a de ser um meio difícil e menos usual dentro das possibilidades de criações artísticas ou de pesquisas acadêmicas dentro da

universidade, assunto esse que eu pretendia desvendar.

Foi por meio da pesquisa sobre a trajetória da cerâmica e a história da arte, observando os antigos registros realizados em cavernas, murais e painéis entre outras formas de representações iconográficas, que adotei a cerâmica como suporte para desenvolver minhas idéias. Pensando no conteúdo dos registros históricos que, ao longo dos séculos, foram os responsáveis pela construção da memória coletiva de nossa civilização, a temática da memória rondava minhas intenções não somente como artista, mas como pessoa. A partir desse momento, não tive dúvidas sobre a construção de um painel cerâmico que fosse abordar essa temática.

É fundamental o papel que a memória coletiva desempenha nas sociedades desenvolvidas. Segundo Jacques Le Goff (2003, p.469): “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”.

Influenciada por livros e imagens das antigas civilizações, pelos hieróglifos egípcios, os símbolos pré-colombianos, pinturas murais, mosaicos bizantinos e relevos ricos em imagens iconográficas, o ato de contar histórias ou relembrar segredos tornou-se um dos meus objetivos.

Toda obra de arte deve ser desfrutada como uma linguagem sem fronteiras, por qualquer homem, em qualquer época, independente de sua classe social, uma vez que ela transcende as transformações históricas e as diferenças culturais, como afirma Canclini, (1985, p.08). Seguindo esse raciocínio, porque então ignorar aqueles que fazem parte do processo constituinte da obra?

Coletar as memórias de pessoas comuns, que habitualmente ficam à margem dos circuitos de arte, grandes obras, monumentos históricos, instalações e que passam pela vida, cotidianamente, como uma grande massa de espectadores passivos ou

meros apreciadores esporádicos, passou a fazer parte das interrogativas desse projeto.

(...) cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo. Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado. (BOSI, 1994, p.413)

Uma coisa é fato: todos nós, antes de atingirmos o status de ceramista, ou de professor ou estudante, somos seres humanos, dotados das mesmas características físicas e, salvo algumas exceções, vivemos em sociedade cumprindo certos papéis e funções. Roma e Birmingham (1992, p.7) afirmam que Maurice Halbwachs defende que toda memória se estrutura em identidades de grupo: lembramos de nossa infância como membro de nossa família, a nossa vida profissional quando nos reportamos ao local de trabalho e assim, consecutivamente, nossas memórias estão associadas ao grupo do qual fazemos ou fizemos parte¹². O que me parece próprio se cruza no passado com a lembrança de outra pessoa e, no futuro, ninguém pode prever os entrecruzamentos de vidas e acontecimentos que teremos ou com quem.

Somos um reservatório de lembranças, depósitos carregados de histórias, somos vida ambulante, aprendizes emotivos, circulando no mesmo globo, cruzando caminhos

¹² A memória, questão essencial, na constituição desta pesquisa, será abordada sob diferentes perspectivas no decorrer deste capítulo.

e sentindo fortemente as sensações impositivas desse caminhar mesmo negando sentimentos e reforçando uma imparcialidade construída ao longo dos últimos anos por cada um de nós. Antes de qualquer reflexão somos indivíduos plenos.

3.2. A memória como elemento fundamental do painel cerâmico

A memória é o elemento principal deste trabalho. No cerne de todo o painel cerâmico está a memória coletada de um determinado grupo que citarei mais adiante. Por esse motivo, falar sobre a memória e como ela se dá é fundamental.

De acordo com Marilena Chauí (1994, p.125): "A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais".

Essa relação entre a história e a memória é tão antiga quanto a origem humana. Para o pensamento grego, a memória é a responsável pela transmissão dos costumes e tradições, é ela quem possibilita a comunicação entre os homens e os deuses. A memória possui a:

propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 2003, p. 419)

Nos estudos feitos sobre a memória, abordei os aspectos afetivos, responsáveis pelas lembranças que possuem caráter valorativo e, também, no esquecimento. Especialistas das áreas da Psiquiatria, Biologia e da Neurofisiologia consideram a memória um fato puramente biológico, um processo cerebral capaz de registrar e gravar nossas percepções e idéias, gestos e palavras, restringindo outros tipos de leitura dos fenômenos mnemônicos.

Já nas áreas da Psicologia Social, Ciências Sociais e na Antropologia, a memória é vista como um elemento coletivo importante, um comportamento narrativo que exerce uma função social e histórica. Se a teoria da memória fosse entendida apenas como uma ocorrência biológica, como explicaríamos o fenômeno da lembrança? Afinal, porque temos dificuldade de lembrarmos-nos de algumas coisas e facilidade para recordar tantas outras? De fato, ocorre que existem zonas específicas no cérebro e substâncias químicas responsáveis pela memória, mas nesse processo de memorização coabitam componentes objetivos e subjetivos. Os componentes objetivos estão ligados ao registro cerebral provocados por atividades fisiológicas e químicas, como a memorização de figuras e ritmos. Os componentes subjetivos estão ligados à importância que damos às coisas e fatos que possuem um significado afetivo e emocional, algo que nos impressionou e ficou gravado em nós. Mesmo que nosso cérebro registre tudo, a memória só se manifesta por intermédio do que faz sentido ou possui significado para nós e para os outros (CHAUÍ, 1994, p. 128). Como explica Eclea Bosi (1994, p. 464):

Há um modo de viver os fatos da história, um modo de sofrê-los na carne que os torna indelévels e os mistura com o cotidiano, a tal ponto que já não seria fácil distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal.

De acordo com Le Goff (2003, p. 470), a memória é um comportamento narrativo capaz de exercer a função comunicadora entre as pessoas e suas impressões do passado, que já não coexistem na sua forma original, e clarifica:

[...] a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de construir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

O historiador francês Jacques Le Goff desdobra na sua obra *História e Memória* seis grandes problemas: as relações entre a história vivida e a história natural; as relações entre a história e o tempo; a oposição e o diálogo entre o passado, presente e futuro; a capacidade da história de prever o futuro; as durações históricas; e como a idéia da história como história do homem foi substituída pela idéia da história como história dos homens em sociedade. Faz análises preciosas desde a antiguidade sobre vários aspectos da história social, e, como é de meu interesse, dispensa atenção especial a memória e sua importância na história individual e social do homem.

O que é a história senão as experiências vividas, passadas ou recentes do indivíduo? O sociólogo francês Maurice Halbwachs teve seus estudos voltados para os contextos sociais da memória. Outrora durkheimianos, tais estudos convergem na obra *A Memória Coletiva*, uma relação mais interpretativa e casual no que diz respeito às interferências e ao pensamento coletivo.

Na obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*, eu valorizo, antes de tudo, as memórias individuais, pois são elas que vão construir a memória coletiva.

Halbwachs coloca o indivíduo como fazendo parte do todo:

O que seria desse "eu", se não fizesse parte de uma "comunidade afetiva" de um "meio efervescente" - do qual tenta se livrar no momento em que "se lembra"? É claro, a memória individual existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos. (HALBWACHS, 2006, p.12)

O tema da memória adotado neste trabalho visa reforçar a necessidade de valorizarmos o indivíduo, antes de tudo, como um ser capaz de se comunicar, dividir seus sentimentos, saindo do esquecimento de si mesmo para fazer parte constituinte de uma obra. Valorizo o lado humano, o sensível e as recordações como elas foram expressas de fato por cada um através do seu registro escrito.

A memória é um tema complexo, está por trás da história das civilizações, da história econômica e social, embutida na antropologia histórica. Ela é a via de comunicação dos fatos ocorridos principalmente após o surgimento da escrita. Entretanto, devemos ter cuidado para não confundirmos a história e a memória, visto que elas não são a mesma coisa, opondo-se constantemente, como explica Pierre Nora apud DeDecca (1992, p.130-131):

O tempo desta história que se acelera vertiginosamente em nosso século é o tempo das mudanças, das transformações e da destruição, ao passo que o tempo da memória coletiva é o da permanência e o da continuação. "A memória é a vida, sempre guardada pelos grupos vivos e em seu nome, ela está em

evoluções permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todas utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de súbitas revitalizações. A história é reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que já não é mais. A memória é um fenômeno sempre atual, uma ligação do vivido com o eterno presente; a história é uma representação do passado. Porque ela é afetiva e mágica, a memória se acomoda apenas nos detalhes que a conformam; ela se nutre de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a toda transferência, censura ou projeção. A história, porque operação intelectual e laicizante, exige a análise e o discurso crítico... A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto. A história não se liga a não ser em continuidades temporais, nas evoluções e relações de coisas. A memória é um absoluto, a história não conhece mais do que o relativo. No coração da história trabalha um criticismo destruidor da memória espontânea. A memória é sempre suspeita à história, donde sua verdadeira missão é a de destruí-la e de rechaçá-la. Nos horizontes das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria a dessacralização última e definitiva de toda a memória. O movimento da história e a ambição da história não são a exaltação daquilo que já passou, mas sim a sua nulificação”.

No campo artístico, o papel da memória também remonta às primeiras representações gráficas, desde as pinturas rupestres até a antiguidade clássica. Sempre esteve presente e sempre estará. Na tese de doutorado *Poética da Memória: Maria Bonomi e Epopéia Paulista*, que já foi apresentada no capítulo anterior, defendida por Alecsandra Matias de Oliveira, levantam-se importantes questões sobre as relações entre a memória e a arte, principalmente quando a autora discorre sobre o painel “Epopéia Paulista” como uma significativa obra da arte contemporânea:

Imersos nas redes mnemônicas, artistas e novas propostas estéticas têm fundamental papel na construção de seu tempo através de múltiplas linguagens. Alguns atingem significativo grau de especificidade no modo de construção desenvolvido, tornando-se, de certa forma, cronistas do cotidiano - uma expressão que somente pode ser compreendida através da reconstituição da memória do momento presente, na qual existe um tempo fragmentado diante da profusão de imagens, sons e sentidos integrantes da sociedade contemporânea. (OLIVEIRA, 2008, p. 11)

3.2.1. A Palavra escrita como instrumento de fixação das recordações

Se recordar é assim tão fundamental para que não nos esqueçamos de quem somos, será a escrita um instrumento de fixação de nossas recordações? Registrando nossas lembranças por escrito, conseguiríamos jamais esquecê-las?

A cada instante sabemos quem somos e o que fazemos, onde nos encontramos em relação a momentos anteriores e em relação a todo um passado, projetando nossas esperanças para o futuro. Em nossa imaginação podemos atravessar espaços e tempos; podemos estar em vários lugares a uma só vez, sem sair do lugar. E em tudo isto não nos perdemos e continuamos sabendo de nós. Essa noção de *continuidade*, de um passado ligado ao presente sem deixar de ser passado, faz parte da nossa *autopercepção*. Ela constitui nossa *memória* e nossa *identidade*; a memória de cada indivíduo sendo única e irreproduzível. (OSTROWER, 1995, p. 261)

Talvez nós não admitamos que queremos esquecer, porque, por um lado, lembrar nem sempre pode nos parecer algo agradável. De qualquer forma, cada indivíduo trabalha essas questões íntimas de maneira singular. Ignorar o passado não significa que ele desapareceu, apenas facilita o processo perceptivo de um futuro que nunca chega. Vivendo cheios de angústias e preocupações, assumimos, na contemporaneidade, o uso de todos os meios que a era da informática nos oferece.

Segundo Paul Virilio, (1993, p.11): “[...] com os meios de comunicação instantânea (satélite, TV, cabos de fibra ótica, telemática...) a chegada suplanta a partida: tudo 'chega' sem que seja preciso partir.” De fato, essa reflexão não faz parte dos questionamentos de nossa sociedade, que vem recebendo todos esses recursos, ignorando outros fatores que não o conforto e a praticidade proporcionados por tais meios. Essa multiplicidade de recursos que viabiliza a comunicação instantânea entre os indivíduos parece impossibilitar, cada vez mais, outras formas de comunicação entre as pessoas. Um exemplo dessa afirmação nos aponta a seguinte pergunta: quando foi a última vez que nos comunicamos com alguém utilizando a palavra escrita, sem pressa, abreviações, desvios da língua e sem a presença de algum recurso tecnológico?

Para refletir sobre essa questão, chamo a atenção para a ECT (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos), criada em 20 de março de 1969, pela Lei número 509. Trata-se de uma instituição pública vinculada ao Ministério das Comunicações, utilizada diariamente por milhões de brasileiros. Considerada uma das instituições de transporte mais seguras do país, a ECT proporciona o envio de cartas, postais, telegramas, sedex e encomendas para todos os estados do Brasil, por preços mais acessíveis se comparada a outros tipos de transportes. Outro exemplo é o oferecimento de um serviço pelo custo de um centavo de real, para enviar a chamada *carta social*, contendo apenas uma folha manuscrita dentro do envelope. Ainda que os novos meios favoreçam uma velocidade dinâmica e maior praticidade nas relações e na comunicação

dos indivíduos, essas reflexões servem para constatar que os correios ainda representam um importante papel nos meios de comunicação.

A via postal já foi considerada uma tendência entre artistas do mundo todo. Na década de 1960, o artista Ray Johnson introduziu a chamada Arte Postal ou *Mail Art*, através da criação da Escola de Arte por Correspondência, em 1968. O movimento consistia em trocar mensagens utilizando o sistema de correios como veículo, surgindo como uma forma alternativa nos meios de arte e, conseqüentemente, evitando o circuito convencional de museus e galerias. A proposta veio em um momento crítico da história: em pleno conflito da Guerra Fria, no contexto internacional, e sob a vigilância da Ditadura Militar no Brasil, a Arte Postal foi uma corrente fundamental, do ponto de vista político e social.

Em 1975, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho organizam a *1ª Exposição Internacional de Arte Postal* em um hospital e, no ano seguinte, ao lado de Daniel Santiago, (parceiro de trabalho por muitos anos), organizam a *Exposição Internacional de Arte Correio*, no prédio dos correios, ambas na cidade de Recife. A troca postal é uma prática utilizada há muito tempo, em especial por poetas, mas no caso da arte postal em si, a troca é o meio, o correio é o que torna essa prática artística possível, é a arte como comunicação, independente de seu conteúdo. Xerografia, poema processo, fax-arte, livro de artista, fotografia, desenhos, propagandas, entre outros materiais que sofriam interferências, todos continham mensagens, jogavam com as palavras e com as imagens.

Muitos artistas que participavam dos envios de arte postal jamais se conheceram, mas criaram laços estreitos advindos de uma arte colaborativa, solidária, que não visa o individualismo nem a competição. Sobre a troca de correspondências entre os artistas Bruscky explica a ética existente entre os artistas na arte-correio:

... se você recebeu um trabalho, você manda outro seu para aquele artista. É uma



Fig. 76
Paulo Bruscky
Título de eleitor
cancelado, 1980

corrente internacional. De repente, todos os artistas que trabalhavam em determinada linha deram-se as mãos. E ninguém quebra essa corrente”. (FREIRE, 2006, p. 138)

Não havia nenhum impedimento político ou social que impedisse a troca entre os artistas. Não havia preconceitos ou limites, era uma vertente que se movimentava e agregava pessoas e idéias. “Hoje, para as gerações mais jovens, pode parecer estranha a ética dessa prática artística que busca integrar cada membro em um conjunto maior e por fim, transcender o individual”, comenta Freire (2006, p. 138). A arte postal provocou uma mudança nos canais de circulação e foi de encontro ao contexto social opressor. Por essa razão, foi ignorada por grande parte das instituições culturais, entendidas como um tipo de manifestação marginal e independente do sistema de arte convencional. Esse tipo de manifestação coletiva e processual se auto-organizava em atividades paralelas, desassociava-se do mercado de arte, das instituições que visavam o lucro por meio do mercado de arte.

Hoje, a Arte Postal não tem mais o caráter de uma arte social e política como tinha nas décadas anteriores, mas possibilita aos artistas que se utilizam desse veículo criar uma comunidade cativa, específica, geralmente politizada, menos individualista e aberta à sensibilização.

Se pensarmos na geração que nasceu na década de 1980 e que cresceu lado a lado com os avanços da tecnologia, o uso da rede e novos aparelhos eletrônicos, é provável que a maioria nunca tenha recebido uma carta manuscrita via correio.

É comum que muitos profissionais ainda se utilizem da linguagem escrita para produzirem seus trabalhos: livros, roteiros, textos, jornais, revistas e outros gêneros. Não se trata de fazer apologia a favor da escrita e da ECT, rechaçando o uso quase

exclusivo e crescente da tecnologia e as conseqüências desse uso exacerbado nas relações sociais. Considero importante lembrar que o envio de cartas pelo correio foi um dos meios utilizados no processo de aproximação com o público que participou deste trabalho, que mais adiante será descrito desde o início.

Da notação das palavras, o homem enfim passou à notação dos sons. Seja de sinais ou de palavras, isso realmente supõe um considerável estoque de sinais e, conseqüentemente, uma imensa memória visual para a leitura. (HIGOUNET, 2003, p. 14)

Retornando ao papel da escrita como uma linguagem capaz de auxiliar o registro das informações em nossa memória, lembremos que, desde o início da história da humanidade, diversos meios de expressão e de comunicação foram utilizados pelo homem. Tambores, linguagens dos gestos das mãos, a disposição e envio de objetos simbólicos, dentre todos esses, a escrita foi a grande responsável pela transmissão dos fatos históricos em toda parte do mundo.

Nesse trajeto da escrita, Charles Higounet reconhece que o *sistema alfabético* recebe lugar de destaque na história da escrita e lembra que o que nos parece tão simples como escrever faz parte de um complexo universo da história dos povos e suas culturas. Certamente, a linguagem escrita é um veículo gráfico e visual em todo o mundo, registro acadêmico em todas as áreas, documento fundamental na preservação da memória de nossa civilização, mas para ser realmente compreendida, a história da escrita deve ser contextualizada. Conforme explica Higounet (2003, p.10):

Vivemos os séculos da civilização escrita. Todas as nossas

sociedades baseiam-se sobre o escrito. A lei escrita substituiu a lei oral, o contrato escrito substituiu a convenção verbal, a religião escrita se seguiu à tradição lendária. E, sobretudo, não existe história que não se funde sobre textos. Desse modo, a escrita é não apenas um procedimento destinado a fixar a palavra, um meio de expressão permanente, mas também dá acesso direto ao mundo das idéias, reproduz bem a linguagem articulada, permite ainda apreender o pensamento e fazê-lo atravessar o espaço e o tempo. É o fato social que está na própria base de nossa civilização. Por isso a história da escrita se identifica com a história dos avanços do espírito humano.

Talvez, dentro das conquistas históricas, a ciência da escrita não receba o seu devido valor. A escrita tornou-se uma ação automática, que passa despercebida para a maioria das pessoas, mesmo utilizando-a diariamente, independentemente do suporte.

O crescimento e uso das redes sociais e blogs independentes aliados à geração de inusitados veículos de comunicação como *iPhones*, *iPads*, *tablets*, entre outros aplicativos que re-significam a via rápida de comunicação reiteraram meu desejo de seguir o caminho oposto. Voltei no tempo à procura de outra significação e adotei dois dos mais antigos suportes utilizados pelo homem: o papel e o barro. O papel para me comunicar com os “doadores de memórias”, evocando suas lembranças, e o barro para transcrevê-los, a fim de registrar essa memória por um tempo indeterminado.

Ao tratar-se de um documento a escrita tem duas funções principais: “Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro”; a outra; “ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual” permite “reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas”. (GOODY, apud LE GOFF, 2003, p.429)

No trabalho realizado com os painéis cerâmicos, adotei o barro, a palavra e o silêncio como instrumentos de criação: a argila se transforma no suporte da escrita, a carta é o veículo de comunicação com as pessoas ao meu redor, o convite para participarem como agentes ativos na *passagem* de suas memórias íntimas para a escrita revelada. Como explica OLIVEIRA (2008, p. 19):

O registro escrito rompe a barreira física, propiciando a conservação de fragmentos do conhecimento de um modo externo ao corpo. A escrita torna-se uma forma de transformação da memória do grupo - permanece aquela que consegue transpor a fronteira do tempo, ou seja, a que está registrada. O registro mnemônico permite o seu desenvolvimento em dois tipos de materiais: o documento escrito (escolha do historiador) e a celebração através de um monumento comemorativo (herança do passado).

Neste sentido, o registro sobre as placas de argila romperam literalmente a barreira física, a escrita registrou definitivamente as recordações na matéria *dura* que celebra silenciosamente o grito de doadores *anônimos e esquecidos em si mesmos*. O que resta é olhar, sentir e identificar-se ou não com eles.

3.3. Descrição do trabalho e da metodologia adotada

Com base nos elementos apresentados anteriormente, ou seja, a paixão pela cerâmica, o tema da memória e o uso da palavra escrita, iniciei um projeto no ano de 2006 que denominei *Painel cerâmico: um calendário de memórias*.

Esse trabalho se dividiu em dois processos práticos que serão descritos separadamente a seguir e resultou num conjunto de peças cerâmicas esmaltadas com mais de 400 placas repletas de recordações grafadas sobre cada uma delas.

A paixão pelo barro definiu a matéria-prima do trabalho, a influência das obras de arte das antigas civilizações, a maneira como registravam sua história, sua cultura e seus costumes estimularam-me a desenvolver um painel que também agregasse valor iconográfico. O projeto era desenvolver um painel que abrigasse valores subjetivos e que pudesse ser gerado do individual para o coletivo, contendo uma história ou tema que pudesse ser transmitido, lembrado e preservado graças à durabilidade do próprio material a ser utilizado, nesse caso, a cerâmica.

Ao observarmos imagens de representações feitas pelos homens primitivos, supomos que suas intenções fossem de cunho religioso ou mágico, bem como, ao nos reportarmos aos mosaicos da Arte Cristã, encontraremos objetivos mais elaborados como o de atrair os fiéis, impondo-lhes o poder divino por meio do luxo contido nessas obras. Veremos, ao longo dos séculos, inúmeras representações que ora denotam apenas valores simbólicos, ora o poder religioso ou político.

É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser *usado* e não como algo bonito para contemplar. (GOMBRICH, 2000, p.40)

Todas estas manifestações, ou seja, as pinturas rupestres, afrescos, baixos relevos, mosaicos, os murais mexicanos, os painéis azulejares, a *pop art*, cada uma delas representou o seu tempo, com suas características específicas, e serviu como

registro mnemônico de um povo num determinado momento de sua existência.

No início da idealização dos *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*, em 2006, eu cursava o último ano do curso de Educação Artística na Universidade Estadual de Londrina (UEL), e estava para completar 30 anos. Criada em 1970 - após a junção das faculdades de Direito, Filosofia, Ciências e Letras, Odontologia, Medicina, Ciências Econômicas e Contábeis -, a UEL havia recentemente completado mais de três décadas de existência. Com essa logística numérica, imaginei quantas histórias poderiam estar contidas naquela instituição, e como poderia unir esse conteúdo às minhas próprias histórias vividas naquele ambiente. Fazer parte daquilo era reconhecer uma mudança de fase, um novo rumo no qual a admiração pelas artes cerâmicas transformava-se em vocação profissional e objeto de estudo. Era um momento em que reviver o passado das pessoas do entorno acadêmico significava resgatar memórias decorrentes de um tempo anterior a muitos daqueles alunos.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p.55)

Diferentes pontos de vista e diferentes gerações compunham aquele ambiente acadêmico, a curiosidade apontava a seguinte pergunta: Quais seriam as semelhanças entre os professores, funcionários e alunos daquela universidade? Os passantes e as pessoas da minha intimidade poderiam formar com os primeiros um único grupo? Suas memórias seriam o elemento fundador de minhas pesquisas, objetos de pesquisa, o cerne do trabalho que aspirava ultrapassar o tempo e o espaço permanecendo sempre atual.

3.3.1 As etapas do trabalho: o tema, as cartas e o tempo

Para definir as etapas de um trabalho teórico e outro prático, que se realizariam ao mesmo tempo, era necessário pontuá-las com cuidado, a fim de estabelecer um tema, uma metodologia e um conteúdo a ser trabalhado.

A primeira etapa foi definir o tema da pesquisa: a memória. Questionava-me como essa capacidade se dá nos indivíduos, alguns aspectos da memória e, por fim, como eu poderia coletar um conjunto de informações de um determinado grupo. O público-alvo da pesquisa também havia sido determinado: alunos, professores, funcionários e passantes do Departamento de Artes da UEL e pessoas da minha intimidade.

Como abordá-los e captar suas recordações sem diferenciá-los uns dos outros e qual a linguagem ou meio utilizar? As cartas foram adotadas como o meio de comunicação entre autor e público. Via correio ou entregues pessoalmente, as cartas continham perguntas sobre os momentos mais marcantes de suas intimidades e quais as datas desses acontecimentos, visando ser respondidas e reportadas à pessoa de origem.

Delimitei um período de 30 anos para que as pessoas fizessem uma análise de

suas recordações, ou seja, acontecimentos entre 1976, ano de meu nascimento até o ano atual do início da proposta, 2006. Trinta anos de lembranças arrecadados da forma menos usual possível diante daquele cenário, por intermédio de cartas que aguardariam o retorno das informações.

Enquanto as respostas demoravam a chegar, iniciei a produção das placas em argila, para transcrever sobre elas as respostas do denominados “doadores de memórias”, a fim de inseri-las no painel cerâmico.

O processo da obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias* se subdividiu em algumas etapas importantes: o envio das cartas, a espera pelas respostas, a seleção dos trechos a serem transcritos, a execução das placas em argila, a transcrição das informações, o tempo de secagem das placas, os processos de queima, de esmaltação e a montagem do painel. Por essa razão, as etapas estarão divididas em duas partes específicas nas quais, primeiramente, encontra-se a descrição do primeiro processo técnico/prático quando as experiências foram baseadas ainda sobre a forte influência do azulejo. No segundo segmento, descrevo exatamente as mudanças e resultados obtidos tendo sido feitas as reformulações necessárias após a primeira etapa do trabalho.

3.3.2. As Cartas, tesouros obsessivos

É comum que algumas pessoas colecionem objetos. No meu caso, o interesse é por cartas, bilhetes ou ingressos, os quais venho mantendo há anos. Correspondências de amigos de infância, cartas e postais recebidos e enviados toda vez que visitava uma nova cidade ou daqueles que saíam do país, mantendo parte desse acervo até hoje.

Artistas, como Vincent van Gogh, Paul Gauguin, entre outros, revelaram aspectos muito profundos de suas vidas e obras por meio da descoberta de cartas enviadas por eles para outros artistas, parentes e amigos que não só trocavam concepções artísticas, mas também afetivas.

No capítulo anterior, pudemos observar alguns trechos das cartas redigidas pela pintora Frida Kahlo e como essas cartas revelavam traços da sua personalidade irreverente e passional.

Guardar as cartas recebidas no passado é preservar a memória através do registro das coisas e pessoas, de um tempo que não retorna mais:

Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas. (BOSI, 1994, p. 75)

Fig. 77
Frida Kahlo
Te vas? No. Alas
Rotas. Extraída
do Diário de
Frida Kahlo,
1944-54. Museu
Frida Kahlo,
Cidade do
México



Por meio da leitura das cartas, eu não apenas absorvi as recordações como também embarquei sem perceber numa viagem às próprias lembranças, pessoas que já se foram, outras que nunca mais vimos, sequer temos notícias e que, por instantes, foram tão íntimas... Lugares aos quais nunca mais retornaremos. Acontecimentos que eram tão importantes e transformaram-se em motivo de reflexões irônicas sobre nossa própria forma de ser e enxergar o mundo.

De acordo com Higounet, (2003, p.10) ao escrever sobre um determinado suporte, estamos guardando um conteúdo e, ao realizar essa ação, organizamos o nosso pensamento. A história da humanidade se divide

em dois principais momentos: antes da escrita e a partir da escrita. A história da escrita também é complexa, pois vivemos nos séculos nos quais todas as sociedades baseiam-se nela ou sobre o que foi registrado de alguma forma anteriormente a ela. Engenhosos meios foram utilizados pelos povos primitivos, que criaram diversos meios de se expressar, diante da necessidade de se comunicar. Entalhes, nós, desenhos, linguagem dos gestos das mãos e o som de instrumentos, envio de objetos, grãos e outros elementos tornaram-se meios de expressão simbólica. Essa construção de meios utilizados pelo homem nada mais foi do que formas de estabelecer as primeiras tentativas de representação gráfica da escrita como é conhecida hoje. “As 'pistas' e 'índices' provenientes de imagens verbais e não-verbais, especialmente as registradas, permitem, pelos fragmentos, uma busca lógica e elucidativa em determinado tempo e espaço”. (OLIVEIRA, 2008, p.23)

Para o envio das cartas, considerei a padronização de algumas perguntas que se repetiram em todas elas, intercalando-as com outras treze questões que variaram dependendo do destinatário. No total, 21 perguntas foram elaboradas a fim de exemplificar fatos inesquecíveis ou elucidar quais datas poderiam ser marcantes: a data de nascimento dos filhos, o dia do casamento, algum trauma do passado ou qual fora o dia mais feliz do qual se recordavam. Ao término da elaboração, aliadas a um pequeno texto explicativo da proposta, as cartas foram impressas, assinadas, dobradas e colocadas em envelopes cada qual com o respectivo nome do destinatário e seus dados para postagem (para aqueles que a receberam via correio). Aproximadamente 200 cartas foram enviadas para professores, funcionários e alunos do Departamento de

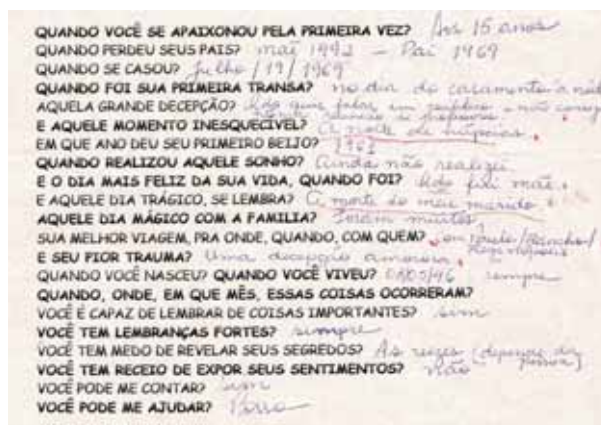


Fig. 78
Daniela Bueno
Perguntas
elaboradas e
resposta de um
dos "doadores de
memória



Fig. 79
Daniela Bueno
A primeira carta a
chegar pelo
correio, 2006

Artes, bem como a outros amigos. As perguntas deveriam servir como base de descoberta das informações que eu precisava, para realizar a transcrição nas placas de argila. No final do processo obtive 46 respostas, como poderemos observar mais adiante.

A primeira carta-resposta foi postada via correio no dia 13 de junho de 2006. Depois dela, as demais começaram a chegar, em sua grande maioria, entregues pessoalmente. Houve respostas escritas à mão, outras impressas, de longas narrativas até uma única frase, respostas em forma de poema, um texto

repleto de perguntas sobre as minhas perguntas, rascunhos em pedaços de papel feitos às pressas e até uma pequena fita gravada. Durante esse processo, em meio a espera, era freqüente o envolvimento de algumas pessoas. Alguns protelavam a entrega alegando não recordar com precisão as datas dos acontecimentos. Eu sabia que esse era um fator comum como esclarece Bosi (1994, p. 417):

O primeiro dia de aula, a perda de uma pessoa amada, a formatura, o começo da vida profissional, o casamento dividem nossa história em períodos. Nem sempre conseguimos fixar tais divisões na data de um tempo exterior. Quando as marés de nossa memória já roeram as vigas, o fato deriva ao sabor das correntezas.

Acredito que, por essa razão, entre outras, muitos destinatários não responderam à proposta. Igualmente, outros indivíduos apenas se recusaram a revelar fatos de sua vida íntima. Em contrapartida, recebi ligações de amigos residentes em outras cidades e a visita curiosa de professores e alunos do departamento que passaram a circundar a

sala de cerâmica a fim de observar o processo e elucidar a proposta, todos eles providos de uma atitude colaborativa.

É interessante notar como as pessoas reagem quando questionadas sobre sua intimidade. De repente, elas se vêem diante de perguntas que há muito tempo não haviam sido feitas. Como lidar com as lembranças de uma vida inteira? O remorso, o arrependimento, todos os sonhos que ficaram para trás, as pessoas, os amigos, as aventuras, as paixões de um passado que muitos sequer fazem questão de lembrar?

Marilena Chauí, na obra *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, faz considerações do ponto de vista “benjaminiano” sobre a conduta narrativa da autora Eclée Bosi: “O Narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E de volta, ele torna experiência daqueles que ouvem a sua história.” Depois prossegue: “... Eclée Bosi é, ao mesmo tempo, ouvinte e narradora, possibilitando a passagem pura da memória, num lance de extrema felicidade composicional.” (CHAUÍ, 1994: xiv)

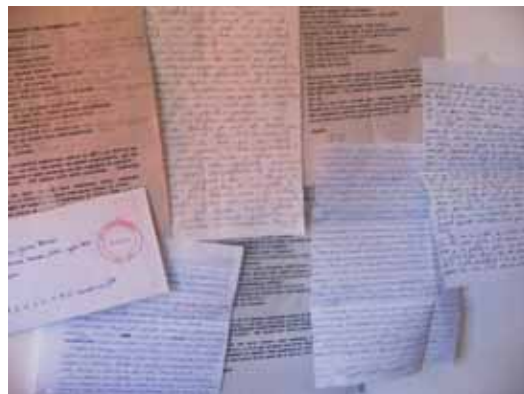


Fig.80
Daniela Bueno
Mural com as
cartas recebidas,
2006

Fig.81
Daniela Bueno
Trecho retirado
de uma das
cartas (Abuso
sexual na
infância, anos 80)

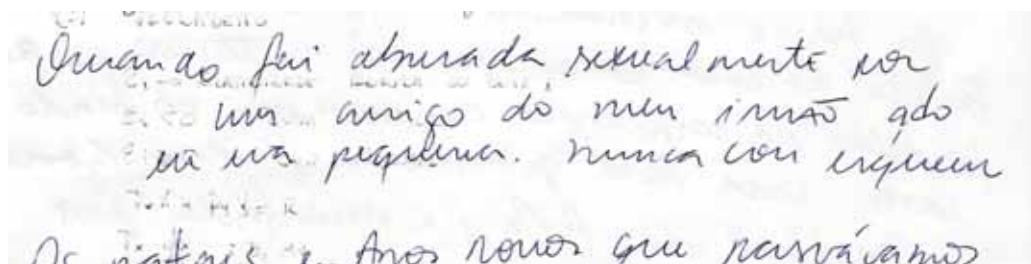
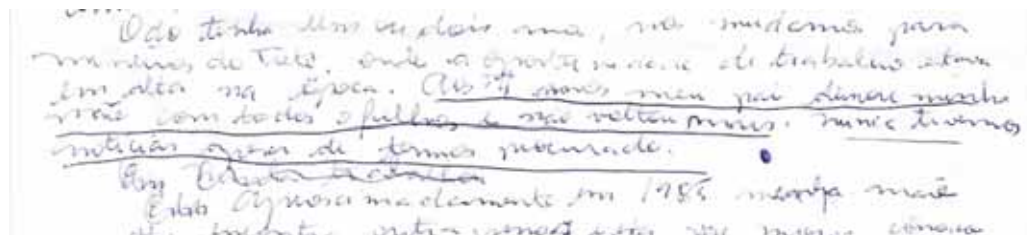
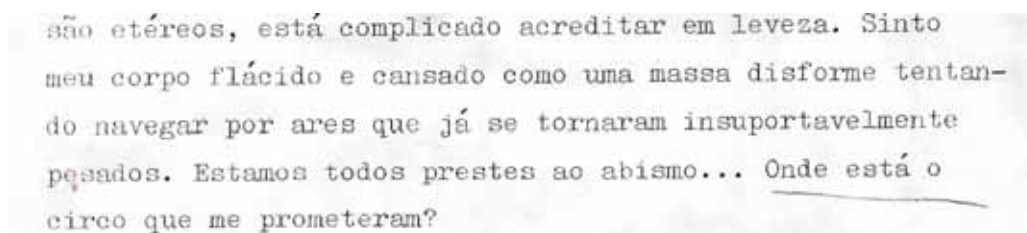


Fig.82
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas
 (Desapare-
 cimento, anos 80)



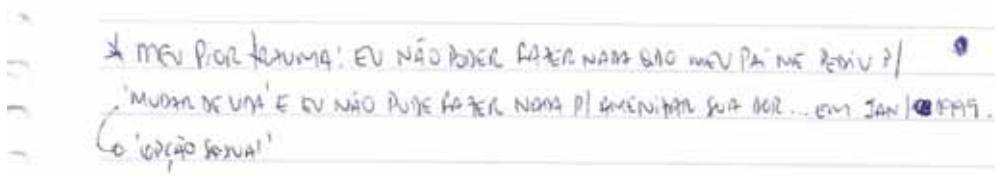
Ode tinha um exército, mas não me deu para
 me ir, de fato, onde a guerra me deu de trabalho atou
 em alta na época. Os 75 anos meu pai deu muito
trabalho com todos os filhos e não voltou mais. Nunca tivemos
intuições antes de termos conhecimento.
 Era Daniela Bueno
 Estou vivendo na Alemanha em 1986. Minha mãe
 aí. Encontro entre vocês está em meus sonhos.

Fig.83
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas-poemas
 (Decepção)



são etéreos, está complicado acreditar em leveza. Sinto
 meu corpo flácido e cansado como uma massa disforme tentan-
 do navegar por ares que já se tornaram insuportavelmente
 pesados. Estamos todos prestes ao abismo... Onde está o
 circo que me prometeram?

Fig.84
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas
 (Revelando sua
 sexualidade,
 1999)



* MEU PIOR TRAUMA: EU NÃO PODE FAZER NADA BOM MEU PAI ME DEIXOU ?/
 'MUDAR DE VIDA' E EU NÃO PUDE FAZER NADA P/ AMENIZAR SUA DOR ... EM JAN / 1999.
 'O IDEAL SEXUAL'

Não há como não identificar o elemento nesse processo que se assemelhe à maneira que encontrei de retratar essas vidas. Nesse caso específico das recordações enviadas por cartas devolvidas, o “narrador” de Bosi torna-se, no meu processo, o “escritor”, o “poeta”, o “ingênuo” e a “vítima”, todos *doadores de memórias*. Ao escreverem suas mais profundas recordações, eles narram para si mesmos, mentalmente, silenciosamente, enquanto escrevem, organizando seus pensamentos. Eu não os escuto, infelizmente, mas imagino, choro e os desnudo com a mesma

3.3.2. Apropriação das memórias dos doadores

Como me apropriar das informações recebidas? Como evitar essa relação com as memórias que chegavam e influenciavam por vezes um breve momento? Quem essas eram pessoas e como elas se sentiam tornou-se parte das minhas preocupações diárias. Esse movimento entre os repertórios e experiências vividas pelos “doadores de memórias” estava diretamente focado na produção da obra como um todo. O público, o entorno, as condições e a forma de se relacionarem nesta proposta abrangem algumas das características da estética relacional.

Na década de oitenta, o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, apresentou novas perspectivas sobre a sensibilidade compartilhada por alguns artistas contemporâneos mediante seu público e suas propostas poéticas:

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. (BOURRIAUD, 2009, p. 11)

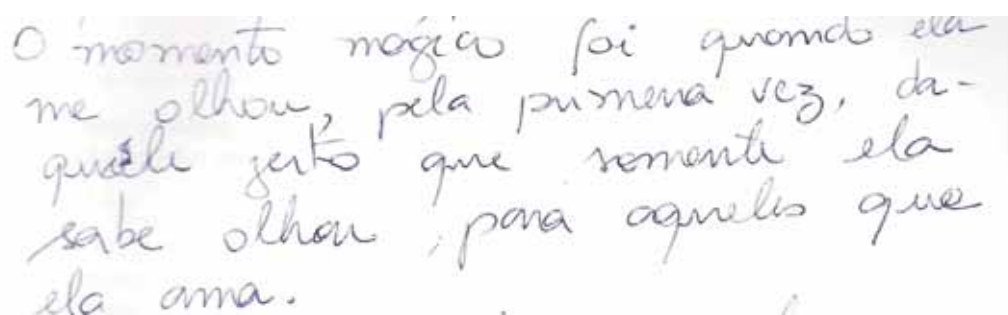
De acordo com o autor, o movimento da “estética relacional” abarca as relações humanas na arte, do artista, do público, do entorno, com o objetivo de coletar experiências coletivas e significativas para todos os envolvidos. Quando convidei os indivíduos a participarem da proposta, retirei-os da inércia que se encontram a fim de gerar uma comunicação entre nós e com outras pessoas desconhecidas. Inicialmente, a proposta gerou certo estranhamento, o grupo denominado “doadores de memórias”

acabara de ser invadido. Cada um deles teve sua intimidade “ameaçada” por uma proposta que o convida a expor suas recordações guardadas há muito tempo na memória e desfrutar de uma forma de convívio.

Quando esse conjunto de recordações começou a chegar, passaram a fazer parte das minhas memórias também e integrar, não só a minha produção sobre o barro, mas também a minha vida. Durante o processo de leitura das cartas recebidas e a subsequente absorção daquelas lembranças, meu imaginário as movimentava e as revivia. Nesse momento se deu a troca. Convidei uma série de pessoas a participarem do meu projeto e recebi como doação fragmentos de suas intimidades para serem transcritas nas placas de argila.

A seleção dos trechos ocorreu de forma delicada. A leitura foi feita sempre em momentos em que me apresentava só, em lugares com pouco ruído, para melhor absorver seu conteúdo. Durante a leitura grifei com caneta esferográfica os trechos mais marcantes, dentre eles, lembranças singelas de datas comemorativas até transcrições de momentos com forte conteúdo afetivo, que mais tarde foram transferidos para o suporte em argila:

Fig. 85
Daniela Bueno
Trecho retirado
de uma das
cartas (História
de amor,
12/1987)



O momento mágico foi quando ela
me olhou, pela primeira vez, da-
quela jeito que somente ela
sabe olhar, para aqueles que
ela ama.

ficamos no mesmo nível de vida, a gente vivia
 financeiramente bem e depois que ele faleceu, meu
 pai que era agricultor, perdeu uns 2 anos de colheita
 com as geadas, etc., e começamos a ficar endividados
 e viver num sufoco de não ter dinheiro nem para
 comer. E por isso que meu pai...

Fig. 86
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas (Crise
 financeira)

Fig. 87
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas (Vazio)

Algumas cartas tinham um caráter tão sucinto, que no ato da transcrição para a placa de argila, o conteúdo se mostrou objetivo e claro como o seu doador. Por outro lado, o conteúdo de alguns personagens femininos exigiu um cuidado maior: são mais que simples mulheres, são mães, amigas, professoras, namoradas ... Todas, cada qual, inscritas em placas - seus nomes, adjetivos que podem suprimir a verdade, mas não seus reais significados. O que há de mais crítico, nítido e forte em suas essências está aparentemente contido nas palavras. Há muito mais para dizer ou para lembrar, mas o constrangimento contido em algumas dessas lembranças exigia certa ética ao acessá-las e preservá-las.

O objetivo primeiro da obra não foi discutir o teor sentimental das lembranças daqueles pessoas, mas sim transformar suas recordações em um veículo que se

A data do meu nascimento é 09/10/1964. É anterior ao seu calendário e até agora não encontrei o sentido da minha vida. Conhece a frase do poeta que diz: "simplesmente passou pela vida e não viveu". Considero assim a minha vida, estou somente passando, ainda não a vivi.

Fig. 88
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas
 (Rompimento)

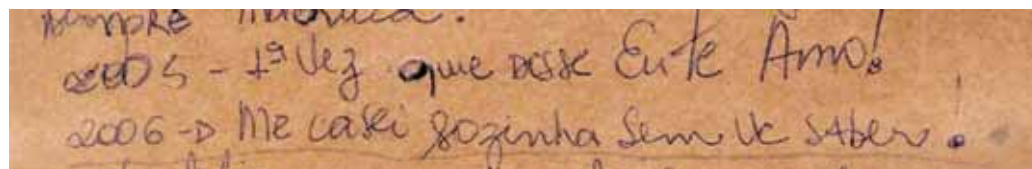
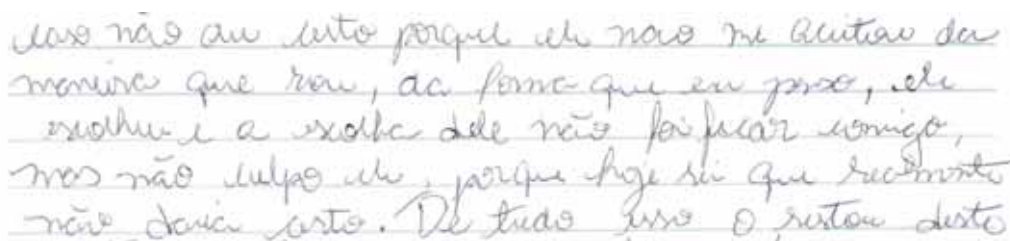
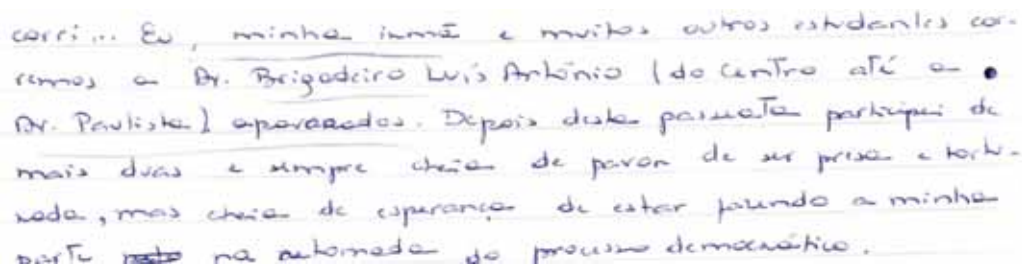


Fig. 89
Daniela Bueno
 Trecho retirado
 de uma das
 cartas
 (Confissões,
 2006)



comunicará com outros indivíduos que passarem pelo painel. Imaginar suas histórias era fascinante: seus rostos, mamilos, mãos e bocas, as palavras soltas, paixões, mágoas e perdas profundas...

O período de seleção e transcrição para as placas de barro foram experiências únicas. Cada “doador de memória” representou um momento singular e foi fundamental para desenvolver esse trabalho. Como cita a ceramista Katsuko Nakano (1989): “... o ceramista se transforma no barro que amassa e deixa revelar o homem que é”. A cerâmica é uma matéria prima envolvente, uma prática profunda que facilmente seduz o artista a transportar suas reflexões pessoais, e por meio desse trabalho, especificamente, proporcionou pesquisas e descobertas íntimas que findaram no painel cerâmico.



corri... Eu, minha irmã e muitos outros estudantes cor-
remos a Dr. Brigadeiro Luís Antônio (do Centro até a •
Dr. Paulista) aparelhados. Depois dessa primeira participação de
mais duas e sempre cheia de pavão de ser preso e tortu-
rada, mas cheia de esperança de estar fazendo a minha
parte ~~na~~ na retomada do processo democrático.

Fig. 90
Daniela Bueno
Trecho retirado
de uma das
cartas (Fuga,
período da
Ditadura Militar)

3.4. Os processos técnicos

A cerâmica é uma arte milenar e, como tal, carrega seus mistérios e segredos, além de ser uma arte muitas vezes solitária, que exige do ceramista muita disciplina e paciência como principais características. Trata-se de uma arte que não depende única e exclusivamente da nossa vontade, mas lida com as frações do tempo, com as intempéries do clima e elementos da natureza como a terra, a água, o ar e o fogo. Do ceramista, exige esforço físico, conhecimento técnico, muita experimentação que só a prática podem lhe proporcionar.

A obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias* passou por duas fases distintas: a primeira delas tinha como objetivo seguir o caráter azulejar, sob essa forte influência da história da azulejaria brasileira, principalmente no que se referia à forma e ao conteúdo.

Na segunda fase, veremos a necessidade de mudanças ocorridas durante o processo prático, o que resultou na abertura de novos formatos assimétricos e novas relações que acabaram por encerrar no painel com aproximadamente 400 placas de cerâmica esmaltada.

3.4.1. A influência do azulejo na idealização do primeiro processo

Como vimos no primeiro capítulo, a história azulejar brasileira refere-se diretamente a um roteiro histórico e econômico dominado e dirigido pelo Império Ultramarino Português. Com base no acervo azulejar brasileiro encontrado em livros, fachadas de prédios e painéis de artistas contemporâneos, a primeira idealização do painel cerâmico era a de cumprir à risca o padrão azulejar.

No total de 429 placas cerâmicas com 15X15 cm, elas foram subdivididas em três partes: cada painel representaria uma década, com os doze meses do ano (de janeiro a dezembro), resultando em 36 peças. Para cada painel de dez anos, somaríamos 31 peças com os anos de 1976 a 2006 escavados sobre as placas. Essas peças delimitariam o calendário de forma cronológica e linear, contendo dentro das principais linhas horizontais (os 12 meses do ano), nas linhas verticais (os 10 anos em cada conjunto) e as demais peças (miolo em branco) as demais memórias enviadas pelo grupo como podemos observar na figura a seguir:

Fig. 91
Daniela Bueno
Boneco de papel
sobre lona
plástica para
visualização do
tamanho real do
painel. Dimensão
total: 1,95 X 1,65
cm, com 143
quadrados de
papel com 15 X
15 cm



A proposta original foi a de homenagear o legado azulejar brasileiro, retomando suas origens e seu importante papel na história da arquitetura e decoração brasileira, a fim de valorizar esse elemento como um padrão de revestimento capaz de narrar histórias. Criar esse painel visava contar por meio dele a história de um grupo de pessoas, fosse uma comunidade específica, ou um grupo criado a partir de uma intervenção coletiva.

Para demonstrar o elemento azulejar e sua capacidade como veículo visual optei pelo tamanho industrial (padrão de 15x15 cm) totalizando 143 azulejos em cada painel, como mostra a figura 91, a fim de visualizar seu tamanho real.

No início do processo prático, utilizei um molde de papelão com 16X16 cm, argila terracota da própria universidade oriunda da cidade de Ibiporã, localizada a poucos quilômetros de Londrina - sem nenhum custo para os alunos -, uma velha prensa e as ferramentas comuns ao trabalho com o barro.

No montante final de placas idealizadas para compor três painéis com 143 peças cada um, era preciso executar 429 azulejos, sem contar as possíveis perdas, o que, num processo como esse, é natural ocorrer. Outro fator importante que não podia ser ignorado era o armazenamento dessas placas e a respectiva secagem, observando atentamente o ponto ideal para sulcar as inscrições.

De acordo com o desenho do projeto, enquanto as respostas das cartas não chegavam resolvi cavar nos primeiros azulejos de argila os doze meses e os trinta anos (de 1976 à 2006), para o preenchimento das “linhas guias” horizontais e verticais dos painéis:



Fig. 92
Daniela Bueno
Azulejos. Argila
terracota
armazenados
para a
transcrição
15 X15 cm

Fig. 93
Daniela Bueno
Ferramentas
2006

Fig. 94
Daniela Bueno
Placas de argila
terracota com
inscrições dos
meses e dos
anos



3.4.2. Os cuidados essenciais e as primeiras dificuldades no primeiro processo

Após os primeiros cuidados com o armazenamento dos azulejos, o tempo de secagem, a profundidade dos sulcos na frente e no verso de cada peça (no verso para aumentar a aderência), a etapa mais importante foi a primeira queima.

A primeira queima é a responsável por transformar a argila em cerâmica, após atingir a temperatura ideal dentro do forno. Na primeira fornada, coloquei 77 peças em sentido vertical apoiando-as em mobílias refratárias, considerando um espaço para a passagem do calor entre elas. Utilizei o forno elétrico da universidade e fizemos uma queima de baixa temperatura entre 780° - 800°C, em 10 horas, elevando lentamente a temperatura nas primeiras horas como prevê o procedimento padrão.

O processo da queima também faz parte da arte de um ceramista: saber como e quando realizá-lo, conhecer as temperaturas, as argilas, o tempo e a elevação, discernir os barulhos que vem do forno são uma arte à parte. Segundo Nakano (1989, p.29), “... o fogo representa o lado incontrolável da Natureza; cabe ao ceramista unir sua energia à do Fogo e acompanhar a sua evolução natural”. Não podia descartá-lo do processo, nem adiar por mais tempo ou responsabilizar outra pessoa por essa função. Durante a graduação, grande parte dos alunos acaba se ocupando apenas com a prática manual da modelagem, não tornando habitual montar o forno ou acompanhar os processos técnicos

Fig. 95
Daniela Bueno
Forno sendo
montado para a
primeira queima,
2006



exigidos por ele. Entre as razões, há o desinteresse por parte dos alunos. Além disso, por se tratar de um trabalho que exige conhecimentos específicos, a maioria das universidades contrata especialistas ou técnicos capacitados para realizarem essa função.

3.4.3 As perdas no forno, restauro e novos planos

Um dia e meio depois da queima... Cacos, pedaços, partículas, restos, sobras, fracassos... Era o que havia resultado da primeira fornada, das 77 placas levadas ao forno 67 sofreram rachaduras e trincas de médio a grande porte.

Fig. 96
Daniela Bueno
Azulejos
trincados,
retirados da
primeira queima

Dentre os motivos que poderiam ter causado essa perda, a principal foi a qualidade do barro, e tal problema deveria ser imediatamente sanado a partir daquele momento. O tempo de secagem foi outro fator: os azulejos secaram rapidamente por não receberem a proteção adequada. A disposição das placas no forno no sentido vertical foi uma tentativa arriscada.



Independentemente das causas, todas elas deveriam ser avaliadas com atenção. Foram três meses de trabalho que precisavam ser retomados. Para isso, foi necessário rever os materiais e a forma de execução, como estava ocorrendo a armazenagem das peças, o tempo de secagem, a profundidade dos vincos etc. A carga emocional depositada naquele processo devia ser revista. Foi preciso desfazer-se do apego por aquela matéria argilosa e sedutora, exercitar em dobro a paciência, livrar-se do desvelo exagerado dos acabamentos, características fortes no meu manuseio com o

barro.

Após uma breve tentativa de restauro sem sucesso das peças danificadas, retomei o trabalho utilizando outra massa cerâmica a fim de verificar, inicialmente, problemas na espessura das placas. Testando os primeiros formatos menos simétricos e uma escrita mais delicada, feita com letra manuscrita, menos profunda, a espessura das placas diminuía, mas era um elemento importante a ser avaliado.

Jamais se vive num único plano ou numa única direção. Nos vários momentos, as coisas se conjugam de maneiras diversas e se interligam para novos fatos, novas possibilidades, sobretudo quando envolvem nossos sentimentos, valores, decisões e posições que temos que tomar. (OSTROWER, 1995)

Em quantidade menor que as anteriores, novas placas em argila *paper-clay* de tonalidade marfim, foram levadas a uma segunda fornada de biscoito. O resultado, como podemos observar nas figuras 97-98, foi equivalente ao primeiro.

Em meio a essas duas perdas foi preciso rever todo o projeto. Entre uma queima e outra, alguns pequenos testes de esmaltação apresentaram resultados bem interessantes que refletiram em novas idéias, que conjugavam a não regularidade das peças. Diante de tantos imprevistos, os resultados inusitados como, por exemplo, os testes de esmaltação, inspiraram outro olhar diante de excessivas dificuldades técnicas.

Esses imprevistos indesejados levaram-me a repensar o trabalho desde a sua concepção inicial. Os processos artísticos promovem reflexões múltiplas, bem como as reformulações íntimas que fazemos ao

Fig. 97 e Fig. 98
Daniela Bueno
Biscoitos trincados da segunda queima, argila *paper-clay* e os cacos saídos do forno após a segunda queima



longo da vida. É sensato admitir as fragilidades existentes numa obra ou em si mesmo para que possam ser transformadas. De acordo com Fayga Ostrower, é preciso reconhecer a evolução natural das “coisas”, rever alguns pontos específicos desse processo, para finalizá-lo, e dar início a um novo procedimento técnico e formal:

Em qualquer trabalho artístico, tanto no âmbito das artes plásticas como nos de música, dança, teatro etc, haverá escolhas a serem feitas. Ou seja: dentre numerosos rumos possíveis, o artista escolhe algum que ele sinta como apropriado - todas as outras possibilidades sendo eliminadas, “destruídas” por ora, nesta escolha feita. Entretanto, a criação jamais deve ser confundida com um mero ato de destruição. Destruição sem reconstrução simultânea não tem sentido algum na arte. Significa um ato de vandalismo, ou talvez de suicídio, mas nunca um ato artístico. Quando Picasso diz: “em cada ato criador há um ato destruidor”, ele se refere a esta atitude seletiva, na adequação da linguagem aos conteúdos expressivos. É a seletividade estilística, indispensável ao processo criador. (OSTROWER, 1995, p.18-19)

Repensar o trabalho como um todo significava rever o caráter monumental e linear, esquecer a geometria, o quadrado, o padrão de um azulejo utilizados nas indústrias. Havia outras dimensões possíveis dentro da produção artística de painéis criados por outros artistas. O foco era o conteúdo, a memória, as placas transcritas não precisam ser de fato azulejos, mas sim, o suporte das recordações. O painel precisava ser flexível e a artista aberta a novas reformulações mentais e processuais.

3.4.4. A relação entre a ceramista, o forno e o barro no segundo processo

O forno é uma ferramenta complexa e fundamental para quem trabalha com a cerâmica. Ele é o responsável pela transformação da argila em cerâmica, ele é que impermeabiliza o objeto depois de esmaltado. Segundo a ceramista Katsuko Nakano (1989, p. 29), “a maioria das nossas falhas vão surgir dentro do forno”. Participar desse processo é como se auto-responsabilizar pelo resultado da queima. O ceramista age como um intermediador entre a Terra e o Fogo, quando queimamos nossos objetos estamos colocando à prova nossas habilidades técnicas e a paciência que apresentamos ou não nos pequenos detalhes de sua execução.

Na segunda etapa do processo prático, a execução das placas de argila foi repensada quanto a sua *posição*, como suporte para as memórias dos doadores, mas exigiu que minha relação com o barro e com o fogo também fosse refletida. Carne, terra e fogo, organismos vivos convivendo juntos captando e doando energia, cada um com seu ciclo a ser completado.

Essas imagens da matéria *terrestre* oferecem-se a nós em profusão num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranqüilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las. (BACHELARD, 2008, p.01)



Fig. 99
Daniela Bueno
Azulejos com
argila terracota
de Ibiporã e as
novas placas, de
cerâmica marfim,
da Arte Brasil
compondo o
painel



Fig. 100
Daniela Bueno
 Painéis
 cerâmicos: um
 calendário de
 memórias
 Londrina
 2006

O primeiro compromisso era, após duas queimas que resultaram em insucessos consecutivos, garantir a qualidade da massa, adotando um terceiro material, fornecido pela empresa *Arte Brasil Materiais*, localizada em São Paulo, para executar as novas placas. O padrão geométrico obrigatório seria abolido, a assimetria seria adotada e o acaso seria bem vindo. Fazia-se necessário re-significar essas novas possibilidades formais e materiais, abandonar a linearidade e a rigidez do painel e refletir sobre essas

novas relações com o trabalho.

Quando enfim abandonei as sensações dos processos anteriores, desenvolvendo certo grau de despreendimento em relação a matéria trabalhada, a terceira queima dos azulejos restantes ocorreu em perfeita harmonia. Na terceira fornada azulejos antigos que faltavam levar ao forno e as primeiras placas do novo processo foram juntos encontrar o fogo, assimétricas, livres da pressão da mão e da mente da ceramista, da rigidez e da perfeição.

Elas saíram do forno, prontas para constituir o novo painel, numa mistura de cores, formatos e sentidos.

3.4.5. Considerações técnicas e afetivas com relação as novas placas

O corpo é como a argila, recebe tanta energia, é composto de tantas impurezas, que, uma hora ou outra, fatalmente ele pára, paralisa urgentemente a mente, que se descontrola, impondo sobre ele um domínio autoritário. Descobri nesse processo que sendo um organismo vivo, assim como a terra, ambas precisam de cuidados específicos. Há hora para amassar, bater, modelar, prensar, cortar e esculpir, escrever sobre nós o que é preciso ou o que o corpo necessita. Para cada uma dessas fases é preciso estar aberto, sem preconceitos, e pronto para aceitar o que a matéria pode dar ou entender se podemos juntos transformá-la e, finalmente, ter a percepção exata de até que ponto podemos chegar.

De saída, a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas. Frente aos incontáveis estímulos que nos chegam continuamente, esta seletividade representa uma primeira instância de filtragem de significados. Como que estabelecendo um esquema de prioridades em nossa atenção, perceberemos certas coisas, podendo achá-las importantes ou menos importantes, e outras ainda, muitas outras coisas, simplesmente haveremos de ignorar. Assim a seletividade permite-nos interpretar melhor os estímulos e reagir a eles de modo mais coerente e dentro de nossos interesses. Além disso - e ainda a partir das mesmas prioridades intuitivas - a seletividade nos leva a estabelecer certas conexões (entre aspectos semelhantes ou contrastantes dos fenômenos) que possam tornar-se significativos para nós, projetando em

nossa mente uma espécie de modelos mentais, em forma de padrões hipotéticos. Estes nos servirão de referencial durante o próprio ato de percepção. (OSTROWER, 1995, p.25-26)

Considerando que o ceramista e o barro, são elementos vivos, carregados de energia, posso ir além da minha imaginação e criar um paralelo entre ambos: imaginemos um grupo de pessoas convivendo no mesmo ambiente, trabalhando, recebendo as pressões cotidianas, sofrendo as intempéries da vida contemporânea... Feito isso, não é difícil aceitar a idéia de que a qualquer momento, algumas pessoas desse grupo sintam a necessidade de gritar, fugir, que, no limite de suas sensações, queiram “explodir”, e muitas, não consigam controlar-se diante do calor de suas emoções. Essa “explosão” acontece o tempo todo, diariamente, com todas as pessoas, momentos de raiva e indignação fazem se espalhar por todos os lados atitudes nem sempre salutares.

Temos consciência da nossa racionalidade, e o quanto ela nos difere dos animais e de outras formas de vida, mas, se pressionados, sucumbimos diante de tanta pressão, por que o barro teria que suportar o calor incomensurável do fogo? Quanta energia negativa não foi transferida para a matéria que amassava? Onde cavei profundamente os anos que marcaram tantas vidas, palavras e nomes saídos do esquecimento, doadores de memórias anônimos vincados, outros

Fig. 101
Daniela Bueno
Placas
esmaltadas nos
tons de amarelo
2006



tantos dilacerados. Ninguém, ou coisa alguma, deve suportar os dissabores, nem conter-se em “formas rígidas”.

Essa percepção tornar-se-ia dinâmica na medida em que eu reconhecesse as semelhanças entre as relações humanas e as esferas da matéria. Na esfera visual das placas, havia definições e seleções a fazer: cores, formatos, medidas, as distâncias entre as placas assimétricas e incompatíveis entre si.

Por meio da paleta de cores, acabei por distribuir os temas semelhantes para as mesmas cores, sem conseguir uma separação rígida, afinal, não são apenas temas, mas histórias e sentimentos que ficarão expostos. Algumas peças precisaram de um cuidado maior, como por exemplo, todos os parentes que faleceram receberam a mesma cor, os acontecimentos alegres entraram nos tons de amarelo, desde o mais claro ao mais forte. Os nomes das pessoas mais ligadas a minha intimidade receberam a cor vermelha. Não foi possível estabelecer uma regra única para definir as cores, já que se desfazer de métodos excessivamente rígidos era um compromisso dessa etapa. Então, arrisquei distribuir as cores entre as peças e o resultado cromático foi o que havia planejado: um calendário vivo e afetivo.

O fato de não serem geometricamente idênticas na forma e no tamanho, impede que elas se encaixem perfeitamente ficando inúmeros vãos aparentes além de



Fig. 102
Daniela Bueno
Placas
esmaltadas nos
tons de laranja e
marrom

complicar os encaixes e as disposições, mas, de certa forma, os espaços vazios tinham uma ligação forte com o trabalho também.

Em primeiro lugar, é preciso que um artista ou artesão nunca desista quando se vê diante de uma perda, ou falha, pois somente a prática, a disciplina e a persistência podem revelar um resultado positivo após o esforço. Obviamente, as perdas consecutivas dos azulejos no forno me desestimularam a continuar com as primeiras idéias, mas não foi apenas o catastrófico que deve ser levado em consideração. Fayga Ostrower tem, no cerne da obra *Acasos e Criação Artística* - como muitos de nós conhecemos, as significações do “acaso” nas criações, seu efeito e como ele deve ser compreendido e utilizado como fator positivo. No caso específico dos imprevistos, coube-me abraçar uma percepção sensível, quase espiritual, constituindo comparações com as percepções formais.

Cabe entender a percepção como um processo altamente dinâmico e não como mero registro mecânico de algum estímulo. “Dinâmico”, no amplo sentido da palavra, de “forças em atividade”. Nós participamos ativamente da percepção em vez de apenas estarmos passivamente presentes. (OSTROWER, 1995, p.25)

Cores diferentes, formatos diferentes, tipos distintos, advindos de cartas de pessoas diferentes... Imediatamente, vieram-me à mente as pessoas: elas nunca se comportam igualmente perto das outras, por mais que estejam juntas, integradas, fazendo parte da mesma família ou da mesma comunidade. Cada peça, assim como cada ser humano, é única, exclusiva. Um conjunto como esse se integra apesar de se diferenciar uma placa da outra, e esse vão entre elas nada mais representa que a distância que impomos entre nós e as outras pessoas, muitas vezes.

Recursos mentais que nos afastam e nos protegem, cuidado, ou simples indiferença por aqueles que não nos são iguais, próximos, encostados muitas vezes, mas sempre mantendo certa distância. Fica a interrogativa: somos ou não iguais, nesse sentido metafórico, em relação a tal conjunto de placas cerâmicas?

Aparentemente “duros” e impermeáveis, porém, absolutamente frágeis diante da queda ou do fogo. Por que mantemos distância uns dos outros e reforçamos as diferenças entre nós? Será medo do outro, ou ainda, de nós mesmos? E caso essa decisão seja inconsciente, ou mesmo negada por nós, não importa assegurar ou afirmar um tipo de comportamento humano natural, mas perceber que existe alguma coisa ali, algo que devemos observar criticamente.

Diferenças de cor, raça, credo, de intelecto nos separam certamente, mesmo que não aceitemos, mas são essas diferenças também que nos aproximam mais de uns e menos de outros. Pensemos em afinidade, comunhão, respeito a essas diferenças, um convívio que nos é tão precioso e, ao mesmo tempo, desperdiçado por nossas vaidades, afinal, quem não as tem?

O resultado final desse trabalho gerou cerca de 400 placas cerâmicas, na grande maioria esmaltadas, que constituíram, em sua representação máxima, a terra, o barro, a cerâmica, a memória, os sentimentos, lembranças ou fragmentos de alguém que pode compartilhar dos mesmos sentidos e sensações que outro doador anônimo. Ambos doadores se entrecruzam ao sair do esconderijo mental onde se encontravam e surgem diante dos olhos para nos confortar, dividir, assumir a mera semelhança de pertencer à categoria humana, angustiados, porém elementos constituintes da produção e do processo desse trabalho cerâmico, acadêmico e inspirado na individualidade como fator fundamental e constituinte da história coletiva, seja ela reconhecível aos meios ou anônima.

Fig. 103
Daniela Bueno
 Placas
 esmaltadas nos
 tons de vermelho
 e marrom escuro,
 ligadas aos
 doadores mais
 íntimos ou
 eventos mais
 fortes, 2006



3.4.6. O uso do calendário como objeto simbólico do decorrer do tempo

Quase todo mundo guarda as fotografias antigas da família, bilhetes ou cartas de amor, documentos importantes. Mesmo que tudo isso fique amarelado, velho e empoeirado, é dessa foram que acreditamos manter vivos certos dados que nem sempre a memória é capaz de preservar. Por isso, esses objetos são registros de

peessoas, coisas e contêm, por vezes, números, datas, nomes e outras informações que certamente não recordaríamos se não as tivesse guardado.

A criança sofre, o adolescente sofre. De onde nos vêm, então, a saudade e a ternura pelos anos juvenis? Talvez porque nossa fraqueza fosse uma força latente e em nós houvesse o germe de uma plenitude a se realizar. Não havia ainda o constrangimento dos limites, nosso diálogo com os seres era aberto, infinito. A percepção era uma aventura; como um animal descuidado, brincávamos fora da jaula do estereótipo. E assim foi o primeiro encontro da criança com o mar, com o girassol, com a asa na luz. Ficou no adulto a nostalgia dos sentidos novos. (BOSI, 1994, p.83)

A obsessão que temos com o tempo, a velocidade com que vivemos e exigimos da vida acaba por dificultar, em algumas ocasiões, nossa lembrança de coisas importantes e relativamente recentes. Como perder essa sensação de esquecimento repentino e não se perder no corredor de lembranças guardadas no nosso inconsciente? É preciso construir uma lógica de raciocínio, criar uma linha do tempo imaginária dentro de nossos cérebros, como se fosse um desses calendários com números gigantes. Uma agenda, com a qual detectar o ano, por exemplo, ajuda a lembrar onde estávamos, com quem e porquê. Basta procurar nos registros.

Qual a menina que nunca teve um diário, ou o jovem artista que nunca carregou consigo seu “caderno” de anotações ou blocos de desenho para onde quer que fosse? Construir um calendário mental é difícil, pois podemos esquecer nossas idéias, mas quando registramos no papel, por meio de palavras, poesia, desenhos, qualquer informação sobre nossos pensamentos aquilo adquire outro sentido. Há, além de uma decodificação, um significado.

A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração por intermédio de um monumento comemorativo, de um acontecimento memorável. A memória assume, então, a forma de inscrição e suscita na época moderna uma ciência auxiliar à história, a **epigrafia**¹³.

[...] A outra forma de memória ligada à escrita é a do documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita... Neste tipo de documento, a escrita tem duas funções principais: “Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro”; a outra, “ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual”, permite “reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas”. (GODDY apud LE GOFF, 2003, p.427-429)

Quando colocamos a data, estamos registrando o tempo em que aquilo ocorreu, da mesma forma como fazemos quando assinamos uma obra de arte - a forma encontrada para registrar o autor de uma obra. Essa atitude nos liga com o objeto indiscutivelmente. O trecho “um calendário de memórias” exibido no título do trabalho é uma sugestão para o público perceber que aquele painel cerâmico é um calendário, ou seja, um conjunto de informações datadas, através dos últimos trinta anos, daquele

¹³ **Epigrafia** é etimologicamente a ciência do que está *escrito sobre*. De fato, ela só se ocupa do que está escrito sobre materiais duráveis; e se ela se interessa pela escrita enquanto tal e estabelece regras que regem a leitura e a interpretação das inscrições é apenas para ir ao texto, propósito essencial de seu estudo, que penetra para além dos mais diversos campos da história. (HIGOUNET, Charles. **História Concisa da Escrita**. São Paulo: Parábola editorial, 2003, p. 26)

determinado grupo de pessoas. A obra ultrapassa o tempo e o espaço quando revela em seu conteúdo a possibilidade de se atualizar sozinha a cada olhar.

O tempo do calendário é totalmente social, mas submetido aos ritmos do universo. Deriva de observações e de cálculos que dependem também do progresso das ciências e das técnicas. [...] O calendário, objeto científico, é também um objeto cultural. Ligado a crenças, além das observações astronômicas (as quais dependem mais das primeiras do que o contrário), e não obstante a laicização de muitas sociedades, ele é manifestamente, um objeto religioso. Mas, enquanto organizador do quadro temporal, diretor da vida pública e cotidiana, o calendário é, sobretudo, um objeto *social*. (LE GOFF, 2003, p.478)

Um fato ocorrido para João no ano de 2003 pode ter ocorrido para Maria em 1987; e apesar de serem indivíduos distintos entre si, ao se depararem com a obra estarão se identificando com a outra pessoa e percebendo que há um ser semelhante, em outro lugar. Um doador de memória que, como ele, vive, sofre, luta e sorri da mesma forma, independente das circunstâncias que os separam e os diversificam.

Construir um painel com o registro das datas como a de um calendário e agregar essas memórias é construir um registro visual das lembranças das pessoas, nossas memórias passam a ser registrados no barro como um panorama iconográfico da vida humana, de pessoas comuns.

Le Goff afirma que “o calendário é um dos grandes emblemas e instrumentos do poder”, por outro lado, se não houvesse um registro com datas, anos, nomes e símbolos, perderíamos uma importante ferramenta para nos relacionarmos com a percepção do tempo. Independente do agente detentor desse poder, estaríamos ainda mais entregues à desordem, ao individualismo e à segregação de nós mesmos ou daqueles que

julgamos serem merecedores de nossos segredos. Importo-me com cada detalhe, com cada dado, e qual o objetivo de um calendário que não seja o de ser visto e utilizado para nos situarmos no tempo? Ele serve para percebermos, nesse caso específico, que há pedaços de vida que pulsam para fora dele (de um tempo passado) e saltam no presente rememorando e antevendo o que a relação de tempo e espaço representa para cada olhar.

3.5. Paineis cerâmicos um calendário de memórias: os doadores que saíram do anonimato e do (nosso) esquecimento

Cerca de 350 placas foram inscritas com meses, anos, nomes, desenhos, símbolos, frases, palavras, histórias, pedaços de todos esses adoráveis “doadores de memória”. Juntas, constroem um calendário atemporal, como pequenos bilhetes desses que deixamos aos nossos pais e filhos, amantes, empregadas e amigos, grudados na altura dos olhos, não nos deixando esquecer algo importante.

Conheci a história e a intimidade de muitas pessoas, me surpreendi, me emocionei e, como já comentei anteriormente, esses “doadores de memória” agora fazem parte da minha memória. Suas cartas se transformaram num caderno particular de memórias, suas memórias se transformaram em pequenos objetos de arte, a argila que foi suporte da escrita se transformou em registro, esse conjunto de peças se transformou em painéis cerâmicos, que se apresentam como um calendário impressionante de memórias.

Constatei que a argila é mais complexa do que eu imaginava, e que é preciso dedicar-se a ela não como alguém que deseja dominá-la apenas, mas como alguém que

deseja integrar-se a ela: senti-la e transformá-la naquilo em que nosso “diálogo” resultar. Esse processo de construção de imagens, palavras e outros símbolos, por meio da inscrição na argila, essa obsessão ou a repetição de formas, ambos são traços da origem de uma poética adquirida, o fim de um trajeto que indica a identificação gratuita com a cerâmica e o começo de novas experimentações.

Claude Lévi-Strauss em *A Oleira Ciumenta* (1985), analisa a figura da oleira através por intermédio do pensamento mítico e compara a cerâmica a uma arte ciumenta, devido aos costumes e conceitos milenares de tribos ameríndias. Mais do que uma arte ciumenta, a cerâmica é uma arte solitária. Não há disputa entre o sol e a lua, entre dois maridos que disputam a esposa, ou a “mãe terra” me detendo presa em seu território úmido. O ciúme, se existente, é de artista para com a sua obra, de ser humano para objeto e matéria. A solidão certamente foi companheira constante no ato do fazer, uma solidão boa, concentrada, um mergulho na terra. Uma solidão que também existe nos corações dos “doadores de memórias”, que se torna elemento de aproximação e paridade entre os passantes alheios, o público passivo e os pares afetivos.

Além disso, “no Brasil é banal a constatação de que somos um país sem memória ou de que a cada quinze anos esquecemos os quinze anos precedentes” (GARCIA, 1992, p.169). De fato, o painel não retira completamente esses doadores do anonimato nem do esquecimento, porque não escancara suas identidades. Ao contrário, valoriza e dá visibilidade às memórias individuais de alguns participantes como “representantes” do corpo coletivo social anônimo e suas memórias fragmentadas, individualizadas, subjetivas, ou seja, reforça acontecimentos cotidianos: a violência, o

Fig. 104
Daniela Bueno
As placas
esmaltadas de
preto estão
ligadas à
violência sexual



abandono, as tragédias sociais enfrentadas por uma sociedade quase marginalizada que enfrenta a decadência desenfreada da contemporaneidade. Todos são singulares, únicos, mas suas memórias individuais afetam o coletivo, estando dispostos a abrir seus “eus” mais profundos e preservar a condição de seres humanos sensíveis ao mundo.



CAPÍTULO IV

Os doadores de memórias

4.1. Os “doadores de memórias” e as novas influências

Como vimos anteriormente, o termo “doadores de memórias” surgiu em 2006 para denominar o grupo de indivíduos que participou do processo de coleta e envio de memórias, como parte integrante do Trabalho de Conclusão de Curso: *Painéis Cerâmicos: um calendário de memórias*, descrito no capítulo três. Esse trabalho resultou, como pudemos observar, em um conjunto de placas cerâmicas esmaltadas, que interferiu diretamente na minha produção como artista.

Fig. 105
Daniela Bueno
Painel cerâmico:
um calendário de
memórias
Espaço
expositivo - I/A
UNESP,
São Paulo
Dimensões
variáveis
2010

Na medida em que avançamos no meio acadêmico, é necessário expandir nossos horizontes e ampliar o conhecimento da área em que pretendemos atuar no futuro. No caso da cerâmica, percebi que aquele trabalho realizado em 2006 poderia ser útil como material de pesquisa futura e abarcar novas reflexões voltadas à contemporaneidade.

Foi pensando nas possibilidades da temática mnemônica e nas dificuldades do processo prático anterior que deliberei este projeto como uma nova possibilidade de desenvolvimento técnico e mais uma oportunidade de realizar novos estudos sobre a arte do fogo e alguns de seus representantes no cenário atual.

Com esse intuito, no decorrer do curso do mestrado fui alinhavando quais as possibilidades formais que poderiam ser desenvolvidas de acordo com as novas referências adotadas a partir das pesquisas sobre as obras de Zandra Coelho de Miranda, Caroline



Harari e Maria Bonomi. Um novo ambiente se abria: uma nova cidade, uma nova universidade, novas experiências e um novo grupo de “doadores de memórias”.

Em São Paulo, o Instituto de Artes da Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho foi o ponto de referência, entre os anos de 2008 e 2010. Vivenciei o momento de transição do campus do bairro do Ipiranga para a Barra Funda, saindo de uma arquitetura “nostálgica” para uma caixa de concreto em meio ao caos urbano. No entorno, um enorme terminal rodoviário: o Terminal da Barra Funda. Local de entrecruzamento da linha vermelha do metrô, ônibus municipais e intermunicipais, trens, e um número incontável de passantes diariamente. A memória mais uma vez ressurgiu como forte elemento no meu trabalho, uma necessidade latente de reelaborar, por meio desse elemento, mais uma obra ou dar continuidade aos painéis por meio da arte em cerâmica.

4.2. Novas referências

No segundo capítulo, procurei delinear as principais características dos trabalhos de três artistas que utilizam a memória como elemento criativo e gerador de suas produções.

Na obra de Zandra Coelho de Miranda, especificamente, procurei refletir sobre o resultado de seu trabalho defendido em 2008 pela Universidade Estadual de Campinas, na tese intitulada *Impressões em Cerâmica: convite ao encontro caótico entre a cerâmica, a gravura e o fogo*. Nessas reflexões, abordo sua poética - mais precisamente a memória do espaço vivenciado pela artista que gerou a sua produção. Por meio da vivência naquele espaço, com os elementos encontrados e recolhidos naquele entorno, Zandra empregou sua experiência como ceramista para imprimir no barro as sementes

encontradas. Com essa ação, ela registra esses elementos no tempo e no espaço e os transporta para um tempo real, concreto e palpável. Ela utiliza sua memória como referência.

Caroline Harari elabora peças em cerâmica de alta temperatura, com espessura tão fina e delicada que confunde o nosso olhar tamanha verossimilhança com os bordados e rendas, que são usados para imprimir no barro essa antiga tradição. Nas gamelas, pratos, potes, entre outros objetos utilitários, ela afasta o olhar natural e o faz percorrer sobre a trama impressa - delicada e sutil memória bordada por outra mão que não a sua. Ali se encontram impressos bordados Redendê, Labirinto, rendas Irlandesas da Renascença, Renda de Bilros, entre outros tantos que adornam suas peças, manifestando claramente a memória dessa outra arte - a das bordadeiras e rendeiras - elaborada desde muito tempo. Uma tradição passada de geração em geração e que chega até nós pelo olhar preciso de Caroline, que entre diversas preocupações, se ocupa em preservar a memória dessas artes por meio do barro.

Maria Bonomi encerra o hall das representações mnemônicas transformando as passagens entre o Terminal da Barra Funda para o Memorial da América Latina e o corredor que liga o Metrô da Luz com a CPTM, em caminhos que vão além de uma simples passagem. Respectivamente, o primeiro traz à tona a história de um povo que foi dizimado pelos portugueses - os índios - os quais estão no cerne de nossas origens culturais; na segunda passagem, remete ao um local mágico, de chegada e partida, para as múltiplas etnias formadoras da cidade de São Paulo - a estação da Luz. Memórias étnicas inseridas em cada centímetro de suas obras monumentais feitas para o público em espaços públicos.

4.3. Nova Metodologia: contatos, formação e idealização do grupo

Como explicitado no capítulo três, a metodologia adotada para a realização do trabalho do primeiro painel cerâmico, o veículo de comunicação entre o público pretendido naquele período, foi o envio de cartas pelo correio, ou entregues pessoalmente, contendo perguntas que almejavam respostas específicas. Vinte e uma questões exemplificavam quais informações eu precisava para, posteriormente, transcrever em placas de argila.

Diante dessa nova realidade, em um período de transmutação, na cidade de São Paulo, com pouca possibilidade de aproximação com os indivíduos desse novo ambiente, escolher e delimitar um grupo específico representava uma tarefa difícil. A primeira decisão, mais uma vez, como situação experimental, era manter o entorno universitário, visivelmente diversificado do anterior devido as suas redondezas. Um campus novo, menor, cercado por prédios, terminais, linhas férreas, antigas fábricas, e ruídos caóticos, multidões, inconstâncias, permanecer ali era por si só uma tarefa singular.

Esse distanciamento visível entre as pessoas não tornava atraente, nem possível, uma aproximação peculiar como a do processo anterior. Era um ambiente quase hostil, diferente, caótico, onde as particularidades dos grupos ali não me eram familiar. Como me aproximar daqueles indivíduos?

Para melhor situar as escolhas em relação ao novo projeto, volto um pouco no tempo; mais precisamente ao ano de 2008, quando ingressei no curso do Mestrado na UNESP, na Área de Concentração de Processos e Procedimentos Artísticos. No decorrer do curso participei das disciplinas: Metodologia da Pesquisa Científica em

Ciências Humanas, Seminários de Pesquisa em Artes, Arte Brasileira, Ready-made e Imagem Pronta como Alegoria e Imagens e Novos Meios. Por meio delas, realizei o primeiro contato como aluna regular do curso junto aos demais alunos da pós-graduação; dentre eles, alunos do primeiro e segundo ano do mestrado, alunos especiais e ouvintes - com diferentes formações e projetos diversos. Com essas experiências em salas de aula, pude estabelecer as primeiras trocas, mas, aquele grau de interatividade viabilizado no período da graduação, em que, muitas relações se solidificaram e permaneceram por mais tempo, criando alguns laços afetivos, havia ficado definitivamente para trás.

O segundo contato se deu no ano seguinte, em 2009, quando realizei o Estágio de Docência junto a uma turma da graduação, em uma disciplina relacionada ao projeto do mestrado. O estágio de docência é uma obrigatoriedade para os alunos bolsistas da CAPES, que devem, durante um semestre, freqüentar, acompanhar ou desenvolver atividades com esse grupo. O estágio se deu durante a disciplina de Linguagem Tridimensional II, com a turma do BLAV Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, todas as quartas-feiras das 08h00 às 12h15, durante o segundo semestre de 2009.

Essa disciplina, ministrada pela Professora Lalada Dalglish, foi realizada na sala de cerâmica, e teve como objetivo avaliar o processo dos alunos mediante a elaboração de projetos individuais em cerâmica. Ao final do ano letivo, os alunos deveriam apresentar uma exposição dos trabalhos realizados ao longo daquele semestre, mediante os projetos elaborados no início das aulas, para avaliação dos mesmos.

No período de 04 a 07 de setembro do mesmo ano, tive a oportunidade de me aproximar um pouco mais do grupo durante uma viagem a Cunha, tradicional pólo cerâmico. Aqueles dias de convívio foram muito relevantes para iniciar uma nova proposta de trabalho, daquela união de professores, alunos da graduação e do Latus-Senso, pude vislumbrar os primeiros planos para a execução do projeto.

Chegado o fim do ano, nos dias em que se realizaram as exposições dos alunos da disciplina Linguagem Tridimensional II, realizei o registro fotográfico de seus trabalhos e instalações pelo campus e aproveitei a ocasião para abordá-los e convidá-los a participar de minha proposta.

Nessa abordagem inicial, agi de maneira semelhante ao processo realizado em Londrina, contato corpo a corpo, explicando o intuito do trabalho e entregando em mãos uma carta impressa que elucidava a proposta e os convidava a fazer parte dela doando suas memórias. Essa ação previa observar o impacto da proposta, a reação dos abordados, avaliar a possibilidade de trabalhar com aquele grupo de alunos, após alguns meses de convívio. Nos dias da exposição, disponibilizei uma urna para a suposta devolução de suas respostas durante aquela semana, e na carta havia endereço para postagem via correio e e-mail para o envio de suas recordações.

Como esperado, nenhuma resposta imediata. Tratava-se de um grupo arredo, fechado em si mesmo, mas o cronograma deveria prosseguir. Restabelecer contatos anteriores com o grupo da Pós-Graduação, falar com os funcionários mais próximos, convidar os professores, os amigos residentes em São Paulo e outros que não haviam participado da primeira coleta, pessoas que freqüentassem junto a mim outros ambientes que não só o acadêmico e ampliar do espaço real e concreto para o ambiente virtual:

Assim, enquanto na vida cotidiana vivemos uma realidade repleta de obstáculos, obrigações, frustrações, o ciberespaço nos oferece, idealmente, um lugar e um tempo sempre disponíveis à nossa interferência e participação. No mundo virtual há muito menos conflitos de classes e interesses, menos pessoas buscando desestabilizar a dinâmica e a hierarquia de funções e poderes, pois nele o principal objetivo é a comunicação. Ao contrário da sociedade contemporânea, que se compõe,

majoritariamente de comunidades urbanas em que se gera uma constante competição, nos blogs prevalece uma ilusão de confraternização e reciprocidade, [...] (LOBO, 2007, p.12)

Embora mantivesse o meio postal e as cartas como uma forte referência do trabalho, decidi aderir ao espaço virtual como um tempo necessário à experimentação. Como explica Luiza Lobo (2007), usar o mundo virtual evita conflitos de classe e interesses, possibilitando a dinâmica entre as pessoas e preservando a suas identidades. Por essas razões, decidi criar um blog (<http://doadoresdememorias.blogspot.com>) para os doadores de memórias, embora, tenha mantido a possibilidade de envio das recordações por correio, via e-mail ou ainda, pessoalmente.

[...] Em lugar da durabilidade e permanência, como no mundo dos livros, há a vantagem da quantidade, velocidade e rapidez. O elo entre todas as vozes anônimas que se correspondem nos blogs diários é a criação de um espaço mágico, supostamente livre e de constante interação entre escritores e leitores, o que é permitido pelo hipertexto [...] O hipertexto é a possibilidade de distribuir e receber mensagens em todas as direções simultaneamente e praticamente em qualquer ordenação. O blog é onipresente, eternamente disponível, como um espaço ideal do tempo utópico. (LOBO, 2007, p. 12-13)

Na sociedade atual o pensamento tornou-se mais complexo. Para Lobo (2007), “a escrita se uniu à cibernética” potencializando a quantidade de informações que recebemos diariamente, as esferas do público e privado coabitam o espaço virtual nas sociedades desenvolvidas. De acordo com Katia Canton (2009, p.17), existem “[p]rocessos cada vez mais sofisticados de comunicação virtual em tempo real -Skype,

Twitter, MSN Messenger etc.” que “atestam o processo de aniquilação do espaço por meio do tempo”, e ela prossegue:

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. (CANTON, 2009, p. 20)

Diante dessas reflexões sobre o espaço e o tempo na contemporaneidade, fui levada a experimentar outros procedimentos de comunicação como o blog mencionado, “Doadores de memórias”. Segundo (SANTOS, 2005, p. 12):

temos que mapear os procedimentos informatizados e os processos telemáticos disponíveis antes de utilizá-los intensiva e extensivamente, de maneira que sejamos nós a nos servir da tecnologia, e não a tecnologia (ou a tecnocracia por trás dela) a se servir de nós.

A criação do blog foi uma estratégia para ampliar os veículos de comunicação entre eu e os demais participantes do projeto e uma importante ferramenta para o armazenamento das memórias e imagens relacionadas como poderemos verificar mais adiante.

4.3.1. Carta/convite e o Blog: “doadoresdememórias”

A carta/convite é como chamo todos os informativos que elaborei durante todo o processo da pesquisa, fossem eles impressos ou enviados por correio eletrônico. O conteúdo explicava resumidamente a proposta e convidava os destinatários a participarem enviando suas memórias aos endereços disponíveis. Foram elaboradas cartas/convites em diversos modelos, em diferentes períodos, nos quais, ora mudava a data de envio, experimentava diagramações diferentes, trocava as imagens, inseria símbolos ou desenhos, como podemos observar em um dos modelos abaixo:



Fig. 106
Daniela Bueno
Carta/convite
n°03 impressa e
entregue em
mãos aos
colegas de turma
do SESC
Pompéia
2010

No livro *Segredos públicos: os blogs de mulheres no Brasil*, publicado em 2007, a autora Luiza Lobo explica:

Blog é uma abreviação de *weblog*, ou seja, diário de bordo da navegação da internet. [...] A comunicação no blog se dá numa rede de escritores e leitores que atuam simultaneamente sobre um número infinito de textos, rompendo o eixo da comunicação pessoal e inaugurando uma era de intercomunicação coletiva, simultânea e hipertextual. (LOBO, 2007, p. 16)

Todas as ferramentas virtuais tendem a flutuar entre o período do auge, ou seja, o momento em que elas surgem na rede, até seu gradativo desaparecimento, ou melhor, esquecimento, por parte do público, que move-se em direção a outra inovação virtual, tornando a ferramenta anterior obsoleta. Segundo Lobo (2007), “os blogs começaram no Brasil em 2001, mas se tornaram febre a partir de 2002, com a proliferação dos diários virtuais.” Sua criação permitiu o diálogo através da hipertextualidade, “numa verdadeira superpolifonia simultânea”. (LOBO, 2007, p. 22)

Por intermédio dos blogs, os textos ou mensagens *postadas* podem sofrer interferências por parte de qualquer leitor, o receptor e emissor são múltiplos e da página inicial do blog, pode-se navegar para outras, através de links adicionados, os quais permitem uma leitura não-linear, saltando rapidamente de um conteúdo para outro.

No dia 17 de março de 2010, o blog: <http://doadoresdememorias.blogspot.com>, foi criado como parte integrante do projeto de mestrado, a fim de disponibilizar mais um veículo de comunicação entre a autora da proposta e o público, como podemos verificar no recorte a seguir:

Fig. 107
Daniela Buono



Daniela Buello
Diário de C.
Pastorais de

QUARTA-FEIRA, 16 DE JUNHO DE 2010

TRECHO do DIÁRIO de C.

Não quero sentir Dor... Quero ser FELIZ e aproveitar ao MÁXIMO a minha VIDA até o último MINUTO.

Se há algo x b! que eu quero é PRA mim mesmo LEREMOS as palavras de ALIEN Oca...

De: ROS ESPERANÇAS
De: um INÍCIO
De: um ACORDO COM EL MESMO
De: um FIM... com a paz, harmonia.

Se não AMAMOS... Ainda se diz
amor de brincar, que pode ser feito de
amor.

Nada há dizer... Apenas contemplamos as marcas dessa doce
mulher, menina, que olhará pelos seus quendos e amados onde
estiver...

POSTADO POR DANIELA RUENO ÀS 17:34

161

Anônimos ou não, os indivíduos que trafegam na rede revelam sua intimidade através de sites de relacionamento diariamente, como um lançar de bombas em meio a uma guerra da comunicação superficial. “A internet transforma tudo o que é 'íntimo' em 'público', (LOBO, 2007, p. 28), isso é uma tendência progressiva, que ocorre devido à “fragmentação do espaço urbano e a perda das relações emocionais”. Como esclarece Sennett (1988, p. 140), que discute questões relacionadas ao homem público, esta é a maneira como todos os outros vêem sua intimidade exposta: como uma imensa trama novelística.

No caso específico do blog dos doadores, parte de algumas vidas são expostas confirmando esse papel da rede como uma ferramenta que potencializa esse tipo de relação. No entanto, como o objetivo do blog é acadêmico e visa à inter-relação entre o público convidado a participar e interessados na temática mnemônica, os acessos seguiram um percurso planejado para essa etapa, sem divulgações excessivas que comprometessem seu conteúdo, como pode ocorrer em outros espaços virtuais.

Essa ferramenta tende a se tornar obsoleta, mas teve seu tempo de fixação de idéias e foi fundamental do ponto de vista metodológico da pesquisa. Por meio do blog, mantive o envio das cartas/convites, ampliei o diálogo através dos meios tecnológicos possíveis, como uma experiência de convívio e troca.

Luiza Lobo (2007, p. 25) recorda que “o blog pode se tornar um documento indelével, duradouro...”. Como pudemos analisar no segundo e terceiro capítulos, quando abordamos alguns aspectos da memória, o blog cumpre seu papel: armazenar os dados e as imagens desta pesquisa e compartilhá-los entre os interessados. Mais do que isso, resguarda e preserva as recordações, anseios e lembranças dos “*doadores de memórias*”.

Os doadores que participaram do trabalho anterior (TCC), em 2006, integram o grupo de origem dessa temática mnemônica. Suas cartas foram digitalizadas

recentemente durante esta pesquisa, como pudemos observar em alguns trechos do capítulo 3. O intuito é proporcionar vida longa àqueles registros, preservando-os como documentação de um arquivo pessoal e acadêmico que fará parte de uma etapa inesquecível, com alto teor afetivo e fundamental para chegar até aqui.

O grupo recente, formado por professores, alunos e funcionários do Instituto de Artes da UNESP, amigos residentes na cidade de São Paulo, entre outros colegas de outros ambientes integram o grupo relacionado à pesquisa atual referente ao curso do mestrado. Ambos constituem material fundamental para minhas pesquisas acadêmicas, bem como precioso tesouro pessoal. Passado, futuro e presente, sempre juntos na formação da artista e do ser humano.

4.4. Novo olhar, novas formas

Quando idealizamos um projeto acadêmico, uma das maiores preocupações para os artistas que tendem para produção prática é a elaboração do conteúdo teórico, as ligações que irá estabelecer ao longo do processo, entre outras questões.

Durante o processo de pesquisa muitos artistas surgem como fortes referências, além da presença daqueles que já habitavam nosso imaginário. Um grande número de informações embaralha a mente, em turbulentas elucubrações, até que, chegamos, por fim, na hora mais esperada: a da prática. No caso dos ceramistas, o momento de colocar a mão na massa. Expressar todo aquele conteúdo apreendido em tentativas e experimentações que vão além das metas planejadas, ora resultando em perplexas situações, ora encerrando, mais uma vez, diante do poder do fogo e do tempo, os grandes mestres mascarados de vilões.

Quando falo dos meus antecedentes e das referências azulejares,

predominantemente, a forma do plano tende a se reforçar por via de uma obra bidimensional representada pelos painéis cerâmicos produzidos e descritos no terceiro capítulo. No entanto, quando pesquisamos o conteúdo teórico para realizar parte de uma dissertação, nos deparamos, como acabei de mencionar, com múltiplas referências artísticas e formais, que tendem, muitas vezes, a influenciar nossa poética num movimento de ampliação, transformação e contribuição dos nossos discursos visuais e mentais.

As principais transformações em minha produção ocorreram sob forte influência das obras de Zandra Coelho de Miranda, Caroline Harari e Maria Bonomi, três artistas contemporâneas, eleitas para esse estudo por duas fortes características: o uso do barro como matéria-prima de suas obras, e a memória como elemento basilar de suas produções. Ambas as características, já existentes em minha produção artística, se ampliaram a cada olhar observador diante de suas construções formais e intelectuais, incidindo neste trabalho que pretendo demonstrar a seguir, resultado dessas influências.

4.4.1. As influências técnicas e formais das artistas abordadas

Esse novo processo sofreu grande influência técnica e formal das produções artísticas de Miranda, Harari e Bonomi. Cada artista contribuiu de forma distinta e singular para o desenvolvimento da minha produção em cerâmica.

Como mencionado anteriormente, a ceramista Zandra Coelho de Miranda tem forte ligação com o desenho e procura esboçar suas idéias, de tal modo que, ao executar suas peças, antevê a possibilidade de variação dos conjuntos depois de finalizados. Ou seja, ao criar um grupo de peças, sua expografia está prevista de uma maneira

Fig. 109
Zandra C. de Miranda
Ciliares
 Gravura em cerâmica de baixa temperatura
 Entintagem com óxidos metálicos e esmaltes reagentes
 Queima primitiva
 22 X 13 cm cada módulo
 2007



determinada, porém, não sem a necessidade de se findar unicamente daquela forma. As montagens dos conjuntos variam entre os formatos verticais e horizontais, circulares, entre outras, sugerindo possibilidades lúdicas. Sobre a disposição do conjunto *Ciliares*: “Estes módulos gravados em cerâmica perseguem a visualidade de uma paisagem muito específica, combinando

a verticalidade da série *Manancial Negro* e o sentido militar de *Ritmo das Sentinelas do Brejo*”, explica a ceramista.

Observando as séries mencionadas, *Ciliares*, *Manancial Negro* e *Ritmo das Sentinelas do Brejo* (Fig. 109 / Fig. 34 / Fig. 30), é possível constatar um movimento mínimo nos conjuntos que estão dispostos nos sentidos vertical e horizontal, e simetricamente arranjados.

Em 2006, a obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias* refletiu o plano

Fig. 110
Daniela Bueno
Painel de azulejos com as datas do calendário
 Argila terracota
 2006

Fig. 111
Daniela Bueno
Azulejos em cerâmica
 2006

Fig. 112
Daniela Bueno
Painel misto com cerâmica marfim e terracota
 2006



horizontal em um ordenamento semelhante:

Como podemos observar, o primeiro painel, ainda cru, tinha a formação horizontal, com azulejos estáticos e simétricos. Na segunda amostra em terracota, os azulejos começam a perder suas rigidez e simetria, até que atingem a mistura de formas assimétricas que incluem curvas e dão maior movimento ao conjunto.

No capítulo três, há toda uma descrição das etapas e processos realizados para a concretização da obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*. Ao tomar contato com a obra de Zandra e algumas das suas composições mais ousadas decidi rearranjar a forma expositiva do painel.

Na antiga montagem, as cores se misturavam e seu ritmo horizontal cumpria a exigência cronológica, que se iniciava com as memórias das décadas de 1970 em diante. Na versão atual, o painel se liberta da horizontalidade e vem compor conjuntos, que se aproximam pelas tonalidades, as quais exercem verossimilhança afetiva. Surgem em composições espirais que parecem dançar na parede. Esse movimento novo dado às peças mais antigas renova o painel, torna-o, assim como as peças de Zandra, mais lúdicos e flexíveis ao local e ao momento, podendo ser elaborados da maneira que melhor aprouver.

Diante dessa ludicidade dos conjuntos de Zandra, além de repensar sobre a disposição das placas mais antigas e realizar novas experimentações ao dispor as peças no espaço, decidi criar um novo conjunto de placas cerâmicas influenciada por



Fig. 113
Daniela Bueno
Painel cerâmico:
um calendário de
memórias
Cerâmica
esmaltada
Espaço
expositivo - IA
UNESP
Dimensões
variáveis
2010

Fig. 114
Zandra C. de Miranda
 Manto
 Tupinambá
 Montagem
 circular. Gravura
 em cerâmica de
 baixa
 temperatura
 Entintagem com
 óxidos metálicos
 e esmaltes à
 base de chumbo
 Queima em forno
 elétrico e em
 fogueira. Entre 10
 a 25 cm



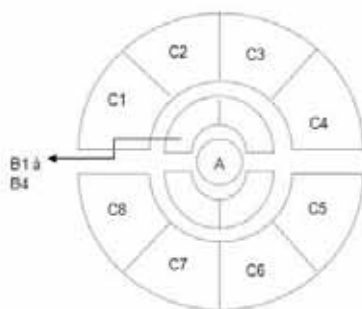
Fig. 115
Zandra C. de Miranda
 Ciranda de
 Sementes
 Conjunto 3:
 Cerâmica de
 baixa
 temperatura,
 entintagem com
 esmaltes
 alcalinos em
 queima primitiva,
 2008

suas obras.

A partir das séries *Manto Tupinambá* e *Ciranda de Sementes*, optei por elaborar um desenho que saísse da formatação horizontal e linhas retas e fosse formada apenas por linhas curvas e seguisse uma condição cíclica: eu iria produzir uma mandala cerâmica.

Após esboçar vários desenhos, defini como seria a mandala, como demonstra a

figura ao lado. Um círculo no centro, quatro semi-círculos em volta do primeiro círculo, e depois, delimitando a peça com oito semi-círculos maiores do que os quatro primeiros, resultando em um conjunto com 13 partes.



Os desenhos foram feitos em escala maior, sobre papel craft, colados em placas de isopor e recortados em moldes de tamanho real.

Com o uso da plaqueira, abri alguns blocos de argila e finalizei sua abertura com um

Fig. 116
Daniela Bueno
 Desenho/projeto
 para executar
 a Mandala Azul,
 2010

rolo de madeira, pressionando do centro para as pontas, deixando o centro mais grosso e as extremidades mais finas. Não queria que elas tivessem a mesma espessura, nem fossem idênticas, apesar de utilizar apenas 3 moldes (Fig. 116), cada placa teria sua própria espessura e receberia uma única transcrição.

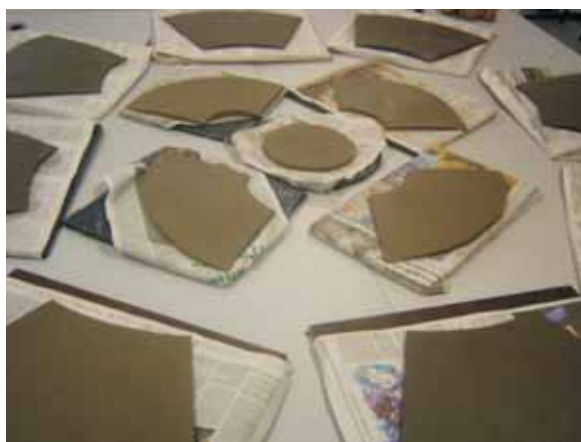
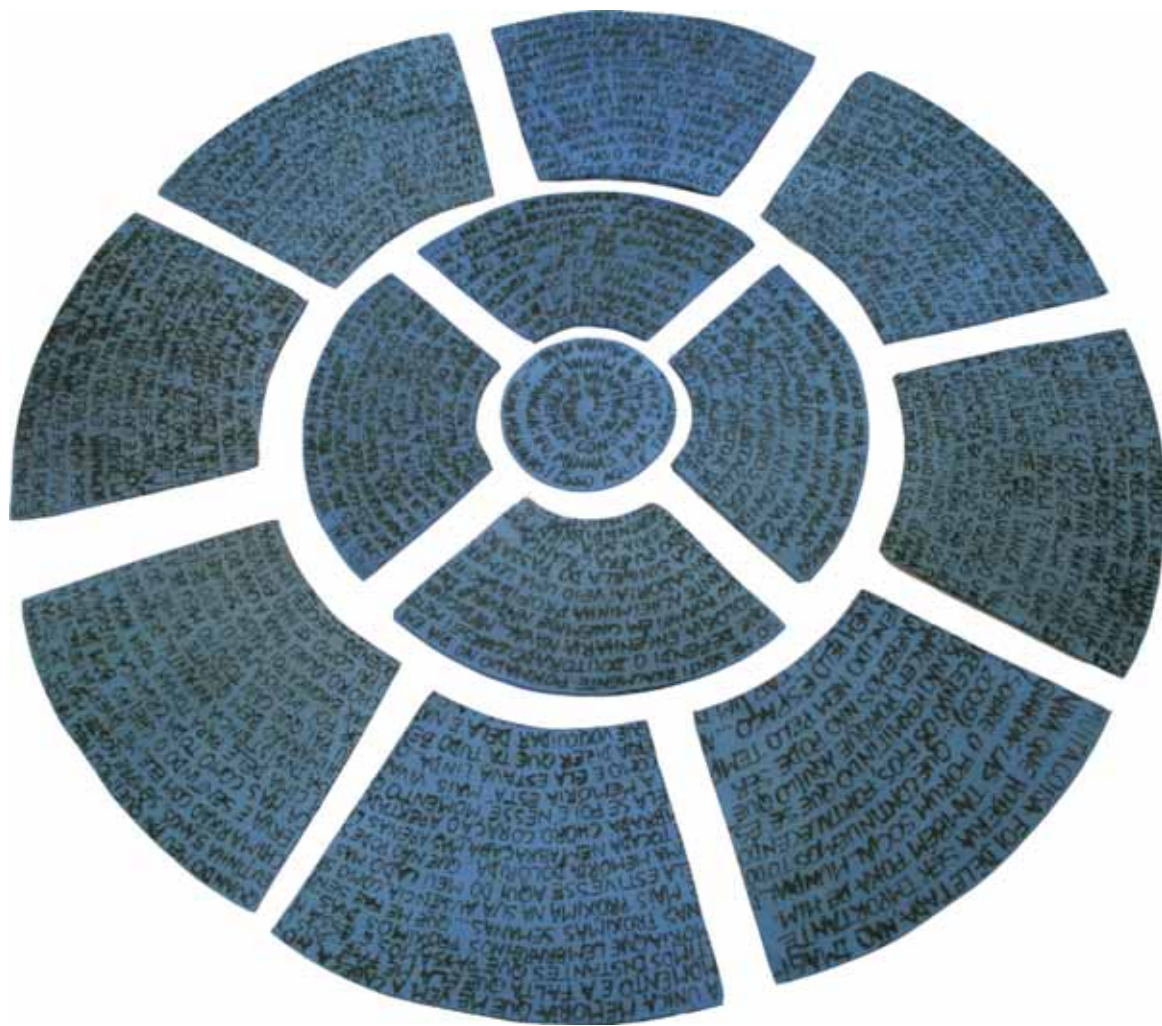


Fig. 117 **Daniela Bueno**. Mandala Azul. 13 placas recortadas em argila úmidas - 2010

Fig. 118 **Daniela Bueno**. Mandala Azul. Placa em argila com engobe azul e transcrita com trechos de um dos “doadores de memórias” - 2010

Fig. 119 **Daniela Bueno**. Peça A: miolo central da Mandala Azul. Pintada com engobe azul e com a primeira transcrição - 2010







(Página anterior) Fig. 120 **Daniela Bueno**. Mandala Azul. Cerâmica de baixa. Entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 121 x 125 cm - 2010

Fig. 121 **Daniela Bueno**. Mandala Azul. Cerâmica de baixa. Entintagem com engobe azul e carbonato de cobre. 121 x 125 cm - 2010

Olhando rapidamente, o formato cíclico da mandala remete a uma leitura linear como se existisse ali contido um único texto que seguisse uma continuidade. Porém, em cada placa há lembranças referentes a um doador específico. Uma leitura não se complementa com a outra, elas somam conteúdos singulares, mas não dependem uma da outra para fazer sentido.

Segundo Katia Canton, o conceito de “narrativas enviesadas”, título de uma das suas obras que trata de temas sobre arte contemporânea, é utilizado para comentar uma forma muito particular de contar histórias: “Elas narram, porém não necessariamente as próprias tramas”. A autora se refere à capacidade reveladora das obras de arte contemporâneas em apresentar significados independentemente da linearidade das narrativas. (CANTON, 2009, p. 15-21)

Mandala azul resulta em 13 placas de cerâmica, 13 memórias, 13 indivíduos, 13 estados de espírito, 13 formas de sentir a vida em suas grandezas ou sutilezas, que guardavam parte de si, e, a partir desse momento, passam a conjugar o mesmo espaço: o espaço da memória.

A segunda artista a influenciar diretamente minha produção é Caroline Harari. Além de imprimir as rendas e bordados sobre o barro, as formas que a ceramista utiliza para realizar essas impressões são “velhas” conhecidas: gamelas, pratos, panelas, cumbucas, urnas, todas com um tipo de finalidade específica. Desde as mais antigas civilizações, já se modelavam potes para armazenar água e alimentos. Caroline emprega nesses utilitários uma técnica tão antiga quanto essas formas mencionadas.

No conjunto *Painel cerâmico: um calendário de memórias*, as placas foram realizadas no plano bidimensional, no qual tenho mais facilidade para desenvolver meus projetos. As peças tridimensionais abordam questões relativas ao espaço: como achar o eixo de uma escultura, por exemplo, ou modelar com as proporções equilibradas, entre outros aspectos, que exigem habilidades técnicas e percepção espacial.

Quando estive no ateliê de Caroline para conhecer o seu trabalho e fazer a entrevista contida no Anexo I, fiquei perplexa com a delicadeza e perfeição de suas obras. Além das impressões, pude notar que a espessura das peças cerâmicas era extremamente fina, lembrando uma folha de papel. Esse aspecto frágil remete a uma sensação de receio, tem-se a impressão de que, ao tocá-las, tais peças irão se romper, mas, fui surpreendida quando Caroline bateu em uma de suas peças, como quem bate em uma porta retirando dali o som melódico de um sino. Suas peças, de fato, apresentam uma delicadeza. No entanto, são extremamente resistentes e sonoras, preparadas com argila importada e com queimas elevadas, proporcionando tal sonoridade, pela soma desses aspectos.

Diante daquele cenário, percebi que minha resistência à criação de objetos utilitários diminuía, por vezes, incomodavam-me as produções em cerâmica que estavam unicamente ligadas à produção destes. Naquele caso específico, os utilitários eram o suporte daquelas impressões, bordados e rendas manualmente confeccionadas por mãos femininas de outrora que me convidavam a experimentar mudar de plano e de concepções.



Fig. 122
Caroline Harari
Gamela
Cerâmica de alta
Monoqueima
Relevo em
Redendê
30x55 cm de
diâmetro, 2002

Fig. 123
Caroline Harari
Panela grande
Cerâmica de alta
Monoqueima
Relevo em
Labirinto
20x53 cm de
diâmetro, 2002
Ambas coleção
da artista

Fig. 124
Caroline Harari
 Gamela
 Mesma imagem
 da figura 122 em
 P&B



Fig. 125
Daniela Bueno
 Desenho/esboço
 de um semi-
 círculo imitando
 uma Gamela

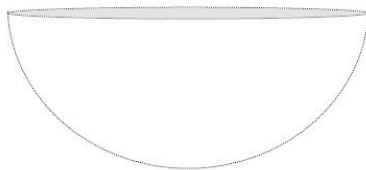


Fig. 126
Caroline Harari
 Moldes de gesso
 Ateliê da
 ceramista,



Como podemos observar nas obras *Gamela* e *Panela grande*, a maior parte das peças de Caroline tem formas curvas, bases arredondadas, emergem do lado de dentro para o alto, abertas a receber algo.

Refletindo sobre essas formas arredondadas e no ineditismo tridimensional em meu trabalho, nesta pesquisa com os doadores até o dado momento, decidi retirar-me do suporte bidimensional e experimentar as formas tridimensionais. Fiz, assim, referência às obras de Harari e às formas tradicionais trabalhadas por ela.

Partindo da imagem de uma gamela, criei um pequeno desenho (Fig.125) como referência para elaborar a execução de uma peça semelhante em argila. Dentre os moldes de gesso que se encontram na sala de cerâmica da UNESP, encontrei um molde com formato exato ao que pretendia executar, porém, um pouco maior do que o desejado. O uso de moldes é recorrente, nas imagens podemos observar os moldes de gesso no ateliê da ceramista.

A idéia do molde auxilia na modelagem desejada. Por meio de placas de argila preta, fui preenchendo o molde, unindo as partes, até

atingir as bordas. Feito isso, alisei a parte interna colocando certa pressão com o intuito de unir e uniformizar o interior da peça. É importante ressaltar que a escrita ocorreria na parte externa. Assim, após terminar o acabamento do lado interno, preenchi seu interior com muito jornal e plástico-bolha, para sustentar a base quando esta fosse virada ao contrário.

Após a inversão da forma e a retirada do molde de gesso, a semi-esfera de barro aparece na imagem toda composta de linhas. Essas linhas mostram onde ocorreram as emendas. Cada pedaço demarcado corresponde a uma placa e cada placa, receberia uma memória diferente, pelo processo de transcrição, como podemos observar na figura ao lado. Na peça intitulada *Memórias convexas*, utilizei pouco mais de 20 quilos de argila preta de baixa temperatura. O tamanho da peça, aliado ao período do inverno, contribuiu com a demora na secagem e, como consequência, atraso para ser levada ao forno.

Quando a semi-esfera foi levada ao forno, já havia reduzido bastante em relação ao seu tamanho original, durante a secagem, o corpo cerâmico vai perdendo parte da água contida na massa. Apesar da redução, a medida interna do forno era inferior a largura da peça. Isso foi um lapso técnico que precisava ser resolvido de outra forma,



Fig. 127
Daniela Bueno
Molde de gesso
utilizado para
conformação
Sala de cerâmica
IA-UNESP
2010



Fig. 128
Daniela Bueno
Molde de gesso
com placas de
argila preta
estendidas
2010

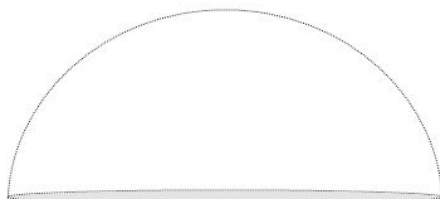


Fig. 129
Daniela Bueno
Figura 125
invertida



Fig. 130
Daniela Bueno
Memórias
convexas I
retirada da forma
de gesso
Argila preta
2010



Fig. 131
Daniela Bueno
Memórias
convexas I
Preenchida com
as memórias dos
doadores
Argila preta
2010



Fig. 132
Daniela Bueno
Memórias
convexas I
dentro do forno
sobre rampa de
placas e tijolos
refratários para a
queima
Argila preta
2010

tendo em vista que esse era o maior forno que tínhamos para efetuar a queima. A opção foi montar uma rampa com tijolos e placas refratárias para apoiarmos a peça sobre um ângulo de inclinação suficiente para entrar no forno.

Como mencionado anteriormente, nos processos do terceiro capítulo, a temperatura do forno é que transforma o barro em cerâmica. Quando a queima se inicia, o restante da água contida na peça se evapora, a peça sofre redução durante esse processo. Quando a temperatura varia entre 450°C e 600°C, é o momento de maior risco dentro do forno, representa sua máxima. É nesse período em que as peças podem romper-se ou quebrar-se devido à existência de bolhas ou outros fatores. Passado esse momento crítico, a peça tende a suportar a elevação da temperatura até que atinja o patamar determinado.

Todo ceramista está sujeito a perdas durante sua produção. Como podemos verificar, a peça sofreu duas rachaduras e também uma leve deformação. Essa deformação e redução consideráveis foram previstas após a compra da argila preta (com históricos sobre sua qualidade). A inclinação da semi-esfera dentro do forno sem que toda a sua borda estivesse apoiada sobre a placa base, pode ser um fator comprometedor. Além desses fatores, há outros, como espessura insuficiente e a ausência de uma estrutura interna que aumentasse sua resistência à deformidades.

Mais uma vez, estava diante de problemas técnicos, porém, percebi meu amadurecimento mediante os processos anteriores, tendo em vista a necessidade de realizar uma segunda peça voltada a melhorias técnicas. Com o passar do tempo, artista e obra amadurecem, se desenvolvem, reciclam, refletem o tempo e o espaço de um momento. Os acasos continuam sendo incorporados ao trabalho como elementos de experimentação e aprendizado.

Brevemente, analisei as possibilidades que resultaram nas trincas da peça e reiniciei o trabalho. Escolhi outra argila, de outro fornecedor, desta vez a argila terracota que apresenta maior plasticidade, e acrescentei grande quantidade de vermiculita, chamote médio e serragem na massa. Esses ingredientes acelerariam a secagem, tanto quanto aumentariam a resistência da peça.

Essas sugestões de melhoria da massa, entre outras, foram dadas pela professora portuguesa Virgínia Fróis, em sua visita ao Instituto de Artes da UNESP. Docente da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, e ceramista renomada, ela ofereceu um ciclo de Palestras e Workshop em sua estada, do qual tive o prazer de participar.

No mesmo período em que realizávamos essa oficina, ocorreu a queima da peça *Memórias convexas*. As análises foram feitas em conjunto, e prossegui na construção da nova peça tridimensional a partir delas. Além da preocupação com a qualidade da massa



Fig. 133
Daniela Bueno
Memórias convexas I após a queima
Apresentação de deformação e rachaduras
Cerâmica
22 x 95 x 94 cm
2010

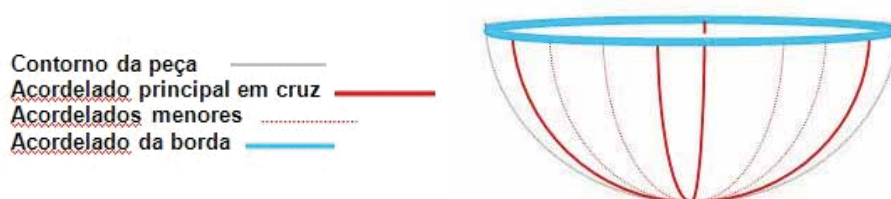


Fig. 134
Daniela Bueno
Memórias convexas II durante a sua conformação (união das placas)
Argila terracota
2010

e a adição de outros produtos, segui sugestões para aumentar a espessura das paredes de 10 mm para 20 mm, e criar uma estrutura de acordelado na parte interna da peça para evitar deformações como mostra o desenho a seguir:

Terminada a estrutura de acordelados na parte interna, os demais procedimentos foram idênticos: preenchimento da parte convexa, a inversão da semi-esfera para baixo, a retirada do molde de gesso e as transcrições. Duas mudanças externas ocorreram: a

Fig. 135
Daniela Bueno
Desenho/esboço
de uma semi-
esfera e das
estruturas de
acordelado a
serem
adicionadas
2010



primeira foi o preenchimento com argila das emendas entre as placas, o que não ocorrera na primeira experiência. Desse modo, reforcei a união das partes a fim de, evitar fissuras entre elas, deixando-as totalmente lisas. A segunda ocorrência foi a pintura de toda a superfície da peça com duas camadas de engobe preto que recobriram a cor terracota de origem da massa, deixando-a transparecer nas memórias transcritas, tornando-as mais visíveis do que na primeira.

Refazer essa peça tridimensional é, antes de tudo, um exercício técnico que não objetiva a substituição da primeira. Apesar das memórias serem as mesmas, enxergo essa segunda tentativa como um desafio para a ceramista, que visa aprender. A arte cerâmica não cessa em nos desafiar, surpreende-nos com os acasos do fogo e nos



ensina as virtudes da paciência, da reflexão e do trabalho. O resultado final deste segundo trabalho não poderá ser incluído nesta descrição, mas deixa sementes possíveis a serem colhidas em breve.

No segundo capítulo, ordenei as artistas por ordem cronológica, iniciando pela ceramista mais nova, Zandra Coelho de Miranda e encerrando com Maria Bonomi, e duas de suas obras. Apesar dessa distribuição, um dos fatores que me levaram a deixar Maria Bonomi para o final do capítulo dois, foi justamente, a extensão de sua produção. A artista é conhecida desde a década de 1950, quando já realizava exposições em São Paulo, e por sua primeira participação na III Bienal Internacional de São Paulo, em 1955.

Antes de iniciar a busca por outras ceramistas que compartilhassem da temática da memória, já vinha observando a poética de Bonomi há algum tempo. Aguardava uma oportunidade para abordar alguns pontos de sua produção, recortes que tinham relação direta com a minha própria.

Por essa razão, ao abordar a temática mnemônica, não pude me ater a uma única

Fig. 136
Daniela Bueno
Memórias
convexas II
Argila terracota
com engobe
preto antes das
transcrições
2010

Fig. 137
Daniela Bueno
Memórias
convexas II, após
as transcrições
dos textos
Argila terracota
com engobe
preto
2010

obra da artista, assim, elegi as obras: *Etnias - Do primeiro e Sempre Brasil* e *Epopéia Paulista*, ambas localizadas em espaços públicos e com grandes dimensões, contemplando a memória de diversos grupos de indivíduos.

Dentre o amplo universo da sua produção a primeira dificuldade foi definir as obras e a partir delas, afunilar a proposta de trabalho a qual pretendia aliar a minha pesquisa, processo esse, complexo e delicado.

Diante dos recortes elaborados através das produções de Zandra e Caroline, e, como esses recortes influenciaram minha produção, optei por um aspecto formal, reduzido, que representasse as influências das obras de Bonomi sobre este trabalho. Os aspectos históricos e sociais contagiante influenciaram na escolha da artista e das obras e no próprio objeto de estudo: as memórias pessoais.

Se observarmos as peças feitas em cerâmica na obra *Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil*, iremos localizar algumas colunas ou totens semi-abertos, em meio as demais estruturas em bronze e alumínio:

Dentre as matérias primas empregadas nessa obra vamos relembrar suas representações: a cerâmica remete ao território indígena, antes da ocupação

Fig. 138
Maria Bonomi
Etnias Do Primeiro e Sempre Brasil
Totens em cerâmica com gravações diversas

Fig. 139
Maria Bonomi
Detalhe de um dos totens abertos
2008



portuguesa; o bronze simboliza os elementos europeus diante dos nativos; e por último, o alumínio, que estaria ligado à atualidade, atentando para a destruição dos povos indígenas.

No detalhe da Fig. 140, podemos observar a estrutura em cerâmica, que é a matéria primordial deste estudo, e como algumas imagens influenciaram novas formulações. Na Fig. 139, que nos mostra o lado de dentro da coluna, através de uma abertura, conseguimos ver algumas gravações. Percebe-se como elas são constituídas de partes menores que se remontam umas sobre as outras.

Essa quantidade de colunas ou totens emparelhados passa a impressão de compressão, de uma passagem imbricada pela qual é possível ampliar essa sensação quando aumentamos o tamanho do recorte e invertemos as imagens.

Continuando o percurso tridimensional adotado na experiência com a obra *Memórias convexas*, essa compressão causada pelas colunas vistas assim, influenciaram-me na construção de novas peças tridimensionais. Desta vez, utilizo o formato de cones, que apontam para o alto e confundem a leitura sem interrompê-la.

A princípio a idéia era reproduzir cilindros com aberturas semelhantes às colunas ou totens de cerâmica, mas alterei a forma para cones fechados e assimétricos.

A mudança foi ocasionada por duas razões simples: um cilindro aberto poderia comprometer a leitura das transcrições, e não havia nenhum interesse em mostrar a parte interna deles. O cone fechado tem toda a atenção voltada para si, sem interromper a narrativa das memórias. As transcrições começam no topo e vão circundando até a base.

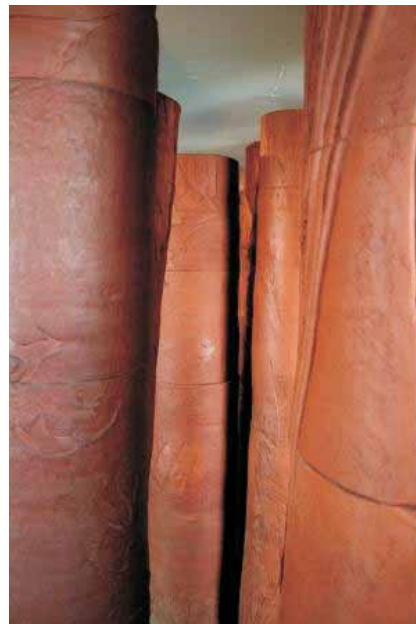


Fig. 140
Maria Bonomi
Etnias Do
Primeiro e
Sempre Brasil
Detalhe dos
totens em
cerâmica
2008

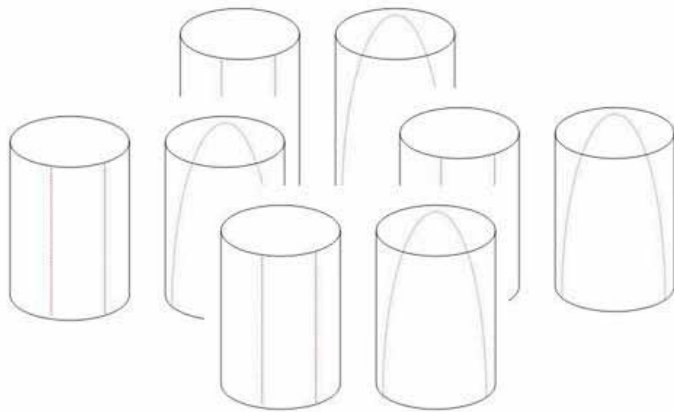


Fig. 141
Daniela Bueno
Desenho/esboço
de cilindros e
cones

Como a superfície do cone é menor que as placas da *Mandala Azul*, por exemplo, os trechos transcritos são menores, mas, continuam narrando as memórias e confundindo o leitor que demora a distinguir onde elas começam e terminam. O que separa a memória de um doador, de outro, são três barras inclinadas (///) para a direita, (\\) ora para a esquerda, demarcando as passagens graficamente. Os cones representam as influências marcadas

pelas colunas na obra *Etnias*. No painel *Epopéia Paulista*, retornei ao plano bidimensional mais uma vez.

Fig. 142
Daniela Bueno
Cones
mnemônicos
Argilas terracota,
branca e preta
com engobe
preto
39 x 56 cm
2010



Fig. 143
Daniela Bueno
Cones
mnemônicos
Cerâmica
39 x 56 cm
2010





A outra obra de Bonomi, o painel *Epopéia Paulista* é composto por concreto pigmentado. Relembrando, ele é dividido em três áreas por cores: amarela, vermelha e branca, representando um determinado segmento. Homenagens ao povo nordestino são elaboradas sob pano de fundo da literatura de cordel, a área branca traz as escritas e grafismos e na área vermelha, há uma concentração de objetos perdidos e abandonados na Estação da Luz. Essa área é a que mais chama atenção: são objetos do cotidiano ali gravados sobre o painel,

diariamente a nos recordar das histórias e das pessoas que passaram por lá.

A partir dessa área vermelha do painel de Bonomi, decidi imprimir alguns objetos encontrados na sala de cerâmica sobre placas de argila coloridas com engobes:



Fig. 144
Daniela Bueno
Cones
mnemônicos
Cerâmica
39 x 56 cm
2010

Fig. 145
Daniela Bueno
Azulejos
experimentais
com impressões
de objetos da
sala de cerâmica
Cerâmica
esmaltada
15 x 15 cm
2010

A impressão desses objetos resultou em efeitos semelhantes ao do painel, mas, retomando essas elaborações no plano bidimensional, volto inconscientemente as referências dos antigos azulejos produzidos em 2006. Por essa razão, decidi adiar essas impressões de objetos no presente projeto, reservando essa técnica para outra ocasião. Talvez, planejar o envio de objetos significativos por meio de outro grupo e relacioná-los diretamente ao contexto azulejar em abordagens futuras.

Influências estéticas e formais estavam claramente expressas nessas últimas formulações, havia saído do plano bidimensional para entrar no espaço tridimensional e vice-versa permitindo utilizar-me das formas mais básicas da geometria como o cone, a esfera (semi), as placas, o espiral, fosse como suporte direto das impressões ou reflexo das configurações expositivas. Mandalas, gamelas, cumbucas e colunas, dentre outros elementos, acabam por ceder suas formas para o suporte das recordações dos novos doadores de memórias em novas experimentações técnicas.

Em suma, nessas últimas elaborações práticas, busquei apreender algo da produção dessas três artistas que fosse além das questões mnemônicas, que, apesar de representarem o motivo central de tê-las escolhido para serem o cerne deste trabalho, também tem forte conteúdo formal.

As memórias sempre foram o meu objeto principal, intrínseco nas minhas referências teóricas e práticas. Uma obsessão positiva, elemento de criação constante. Essa afirmação tende a se comprovar, majoritariamente, nos momentos em que considero a produção encerrada, e, no momento seguinte, retorno inexplicavelmente a produzir ou reelaborar novas idéias, estimulada por forças que transcendem o discurso.

4.5. Cadernos: extratos de saudades

O mundo de nossa sensibilidade é um mundo de diálogos com as formas das matérias, físicas ou psíquicas. As palavras são formas. Elas devem ser entendidas como, simultaneamente, termos verbais e formas de significação. (OSTROWER, 1995, p.52)

Perambular pelas as produções de outros artistas, pelos quais, temos admiração ou compartilham conosco certas ideias ou conceitos é sempre um estímulo no fazer artístico. Cada artista abordada e suas obras não só influenciaram, como deixaram suas marcas na minha memória, tal e qual as recordações recebidas dos doadores sobre mim.

Esses diálogos entre antecedentes artísticos, influências demarcadas, lembranças enviadas, somam-se e complementam-se cristalizando na artista e na obra os seus efeitos sensíveis.

A última produção prática em cerâmica deste projeto se originou partindo de um desses efeitos sensíveis: as últimas palavras de alguém que partira há poucos meses, páginas de seu diário enviadas por e-mail por seu companheiro, escolhidas com o carinho de quem relembra o amor que não está mais presente e compartilha seu vazio conosco.

As recordações que recebi deste grupo se dividiram entre momentos de alegria, perda,

Fig. 146
Daniela Bueno
Cadernos
Cerâmica branca
com emprego de
carbonato
19 x 15 cm
2010



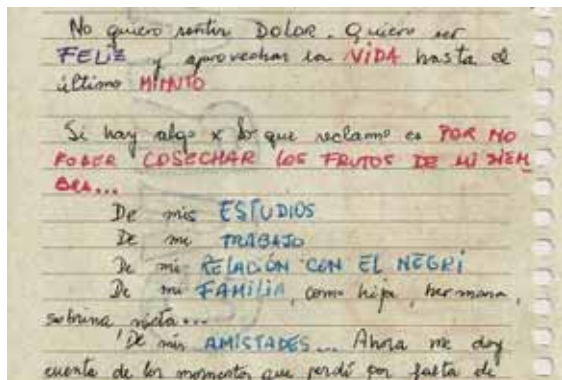


Fig. 147
Daniela Bueno
Trecho do Diário
de C. Imagem
digitalizada

Fig. 148
Daniela Bueno
Cadernos
Cerâmica branca
com emprego de
carbonato
19 x 15 cm
2010

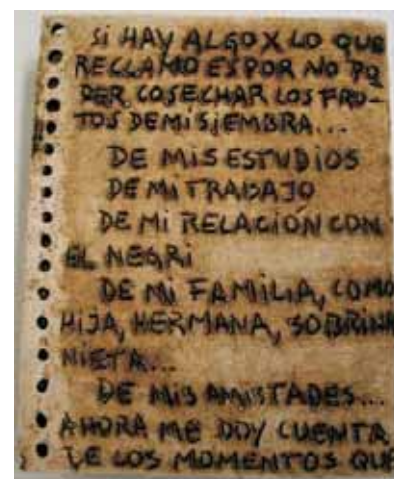
Como podemos observar nas figuras a seguir, há um trecho das memórias de C., em uma das páginas do seu diário que foi digitalizada e catalogada junto aos demais documentos do meu acervo mnemônico. A partir da origem, ou seja, das narrativas de seu diário íntimo, reconstruí alguns trechos em páginas feitas de barro, que reportassem ao formato de um diário, ou caderno de memórias.

A série *Cadernos*, nasceu a partir das narrativas de C., que inspiraram a criação de outras páginas que contassem, bem como em seu diário, as memórias decorrentes de outros doadores. Trechos de cartas, lembranças, pedaços que foram iniciados em outras peças e ali se dissipavam como as recordações de outrem, extratos de uma saudade.

Saudade de um tempo que não retorna, de

frustração e subverteram, em algumas ocasiões, seus significados simbólicos quando transcritas para o barro. Esse momento de vincar a argila - todas essas lembranças são carregadas de valores afetivos - retira e agrega irremediavelmente algo em mim.

Algun tempo após concluir as peças mencionadas no tópico anterior, recebi a autorização para postar no blog *doadoresdesmemórias*, algumas páginas do diário de C., scaneadas por P., que também fora convidado a participar do projeto.



entes queridos que se foram, nomes de locais visitados ou de origem de algumas pessoas que participaram do projeto, agradecimentos, desabaços, desafetos, palavras de incentivo de alguém que lutou até o seu último dia, trivialidades cotidianas, memórias que são

[...] tudo aquilo que uma pessoa retém na mente como resultado de suas experiências. [Memória] é seletiva, seja um procedimento consciente ou não. Portanto, não é um depósito de tudo que nos acontece, mas um acervo de situações marcantes. (WORCMAN, 2006, p.10)

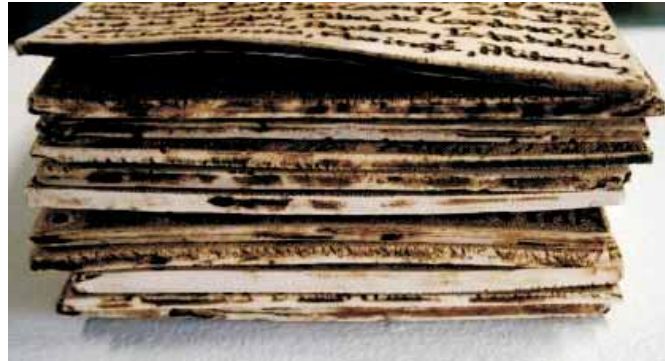


Fig. 149
Daniela Bueno
Cadernos
Cerâmica branca
com emprego de
carbonato
19 x 15 cm
2010

4.6. Novas experiências técnicas

Não poderia concluir esse capítulo sem aferir os acréscimos técnicos em minha produção ocasionados por essas últimas experiências. É importante salientar a importância dos registros que fazemos durante esses processos, a fim de construir um arquivo pessoal que pode ser útil em tempo futuro para outros profissionais do setor cerâmico ou ceramistas iniciantes atraídos por essa arte tão sedutora como é a arte do fogo.

[...] O que vem a ser um arquivo pessoal? Segundo a maioria dos manuais de arquivologia e dos dicionários de terminologia arquivística, trata-se de um conjunto de documentos dos mais diferentes suportes, produzidos e/ou recebidos por uma pessoa física, e que se relacionem de alguma forma com as atividades desenvolvidas e os interesses cultivados por essa pessoa ao longo de sua trajetória de vida. (COSTA, 2005, p. 74)

Reunir escritos, esboços, desenhos, pedaços de cerâmica, entre outros registros que comprovem nossas atividades profissionais e artísticas, que por vezes, carregam significados afetivos, é uma forma de se conhecer, de estabelecer relações com o outro, uma troca técnica ou teórica que pode produzir novas experiências e ampliar conteúdos sobre um determinado dado.

Em relação aos aspectos técnicos do fazer cerâmico quero registrar a ocorrência de alguns usos que foram feitos neste processo, diferentemente das etapas realizadas em 2006.

Na obra *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*, as placas cerâmicas foram biscoitadas e depois esmaltadas. Nas produções atuais, descartei o uso dos esmaltes e aderi à aplicação de engobes, que permitem a coloração fosca e sem o aspecto de vidrados atribuída pelos esmaltes comuns. Nas obras de Zandra Coelho de Miranda percebemos tons e variações terrosas, advindas do próprio objeto abordado pela artista e o uso de óxidos. Nas peças de Caroline Harari, as cores se mantêm originais, de acordo com a cor da argila empregada pela ceramista. No painel *Epopéia Paulista*, de Maria Bonomi, que utiliza as cores mais vivas dessa paleta, como o vermelho e o amarelo, são aplicados pigmentos e corantes ao concreto, evitando um aspecto brilhante que reverbere nossa vista.

Uma segunda aplicação, foi o uso do carbonato de cobre nas áreas escritas das peças *Mandala azul* e *Cadenos*, que proporcionam um efeito de envelhecimento aos

objetos muito interessante.

Outra mudança ocorreu na expografia dos primeiros painéis, influenciados pelos conjuntos variantes de Zandra, incidindo posteriormente em uma preocupação maior no momento do planejamento das peças e na composição dos conjuntos.

Esses elementos somados contribuíram na finalização do trabalho, incentivaram a montagem de uma exposição oriunda dessas novas formulações, e abriram caminhos para experiências futuras com tendências a ampliar cada vez mais os segmentos mnemônicos.



Fig. 150, 151 e 152
Daniela Bueno
 Memórias convexas I
 Cerâmica
 Apresentação de
 deformação e rachaduras
 22 x 95 x 94 cm
 2010

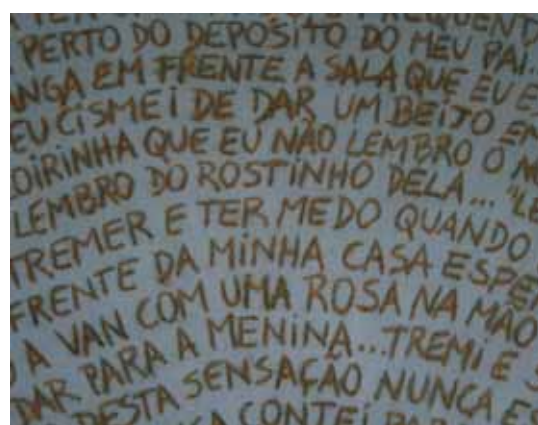


Fig. 153, 154 e 155
Daniela Bueno
 Mandala Azul (detalhe)
 Cerâmica de baixa
 Entintagem com engobe azul e
 carbonato de cobre
 121 x 125 cm
 2010



Fig. 156
Daniela Bueno
 Cones mnemônicos
 Cerâmica
 39 x 56 cm
 2010



Fig. 157 e 158
Daniela Bueno
 Cones mnemônicos
 Cerâmica
 39 x 56 cm
 2010





Fig. 159
Daniela Bueno
 Cadernos
 Cerâmica branca com
 emprego de carbonato
 19 x 15 cm
 2010



Fig. 160 e 161
Daniela Bueno
Cadernos
Cerâmica branca com
emprego de carbonato
19 x 15 cm
2010



Considerações
Finais

A arte cerâmica, como já foi mencionado anteriormente, é uma das mais antigas manifestações praticadas pelo homem e, após o advento do fogo, ela venceu o tempo, se desenvolveu e atingiu nossos dias como uma arte sedutora, que, apesar de guardar mistérios, pode ser encarada como um elemento de criação da arte contemporânea.

O presente estudo intitulado *A arte cerâmica e a memória como elemento criativo* visa, desde as primeiras investigações, tecer comentários e análises sobre a arte do fogo na atualidade e a produção que vem sendo desenvolvida, afim de se reavaliar a capacidade da matéria-prima do barro como suporte ou elemento plástico de criação.

Suspeito que um indivíduo à margem do meio artístico considere geralmente o termo “arte cerâmica” como a arte de produzir objetos utilitários feitos de barro, como vasos, potes dentre outros tantos que utilizamos cotidianamente. Sem dúvida, não podemos ignorar os objetos que fazem parte do nosso dia a dia como, por exemplo, a xícara de café e os pratos onde fazemos nossas refeições.

De uma maneira ou de outra, esses objetos, que fazem parte da nossa vida, têm sua origem nas civilizações primitivas. Entretanto, parece que o passado ou presente desses objetos não faz parte das preocupações de quem os utiliza. A história da cerâmica e o seu desenvolvimento ao longo dos séculos acaba virando um interesse muito particular de um público específico.

Gostaria, então, de refazer os passos dados nesta jornada, a fim de estabelecer os principais motivos que me levaram a realizar esta pesquisa, e unir em uma mesma produção artística o barro e a memória, ou seja, uma matéria primitiva e um tema que vem sendo freqüentemente utilizado e discutido nas produções contemporâneas.

Ao reunir nesta pesquisa a cerâmica e a memória, pretendo estender meu olhar aos demais leitores, para que juntos, possamos ampliar nossos conceitos sobre a arte cerâmica e nos aproximar, por seu intermédio, como seres sensíveis e conscientes dessa produção em arte.

Esta pesquisa não trata da cerâmica popular, nem do design cerâmico, não discorre sobre um único artista, nem contextualiza a matéria da argila em suas premissas compositivas e não faz referências antropológicas nem filosóficas. Contêm, de forma simplificada, os elementos formais necessários para a compreensão do tema, ou seja, o conteúdo da história da cerâmica a partir do período azulejar colonial, referenciando meus antecedentes artísticos até abarcar algumas obras contemporâneas.

Uso o barro como material dessa produção e como parâmetro de minhas pesquisas. Elejo a argila como uma matéria que vence o caráter de simples objeto utilitário ou decorativo para se transformar em objeto de arte, suporte de memórias afetivas de seres distintos, por meio da escrita em sua superfície, das recordações que transmitem suas realidades multifacetadas.

Quando iniciei o curso do Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNESP, pretendia utilizar as idéias elaboradas no Trabalho de Conclusão de Curso, *Painéis cerâmicos: um calendário de memórias*, como material gerador de uma nova proposta, devido ao conteúdo afetivo. No entanto, diante da potencialidade do tema mnemônico e de sua complexidade, decidi prosseguir com esses estudos, com o intuito de aprofundá-los e reestruturar minha produção como ceramista.

Ao pesquisar a história dos azulejos, que é uma forte referência destas investigações, noto que a linguagem dos murais e painéis azulejares continua a ser produzida atualmente na decoração de fachadas, estações de metrô, em muros de escolas e outras instituições com a aplicação de mosaicos, inserindo elementos diversos na paisagem urbana.

No primeiro capítulo, quando abordo algumas obras de artistas como Celeida Tostes e Anna Maria Maiolino, faço isso porque enxergo nas suas produções com o barro e com a terra um imenso potencial plástico e gerador de sentidos. Celeida traz à tona um

lado místico, a terra vista como a grande-mãe, um elemento ritual e simbólico; Maiolino acumula grandes quantidades de argila em suas formas mais simples utilizando a repetição para invocar a reação do público diante da obra. Na instalação *Sua terra*, Shirley Paes Leme, preenche toda a sala com terra molhada a espera que o tempo lhe dê a forma árida do sertão materializando este espaço como território; Brígida Baltar ao contrário, leva parte do seu território, ou seja, tijolos ou pó de tijolos de sua casa para habitar outros espaços.

O moldar, o amassar, o modelar essa matéria-barro são ações muito remotas, que ganham outras perspectivas: “O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças.” (BACHELARD, 2008, p.25). Quando modelamos o barro, tomando contato com essa substância, é possível recobrar nossas energias, criar de forma múltipla, retirarmo-nos da esfera do trabalho social e penetramos na esfera do trabalho da imaginação.

Esse uso da terra e seus derivados ampliam o desejo de criar, buscar novas relações com esses materiais, encorajam pesquisas que podem resultar em novas experiências plásticas. Aceitar os elementos naturais para que possam favorecer o processo de criação e ampliação do olhar é um primeiro passo, o qual pode se tornar uma referência para alunos dos cursos de artes visuais, ceramistas e para o público em geral.

Preocupo-me com o papel da cerâmica nas produções contemporâneas, bem como, com as relações humanas e afetivas que não devem estar à margem de nossas inquietações. Por esse motivo recorro freqüentemente ao uso da memória como elemento em meus trabalhos. Sem ela, estaríamos presos a um tempo desconexo. Apagando-a, como se deseja fazer hoje, perdemos uma das coisas mais valiosas que nos distingue como seres humanos. Uma das maneiras que encontramos para

reverenciar a memória está contida nos registros escritos de nossos antepassados, nos registros históricos e nos processos políticos, econômicos e sociais pelos quais a sociedade foi marcada.

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo). (CHAUI, 1994, p. 164)

Quando entro em contato com o barro, sinto que parte de mim se transforma ou desaparece, o instinto ressurge por intermédio das mãos, ao tocar aquela massa úmida e fria. A origem parece estar ali, onde o acaso ganha espaço e me sensibilizo desde o primeiro toque, até a última recordação que transcrevo para a matéria. As palavras não são meramente palavras, são as lembranças dos doadores de memórias, pedaços de gente, aflições e alegrias, desabafos, desafetos, sopros que chagaram a mim por meio de uma dedicação, de um ato de contribuição à arte, de consideração à proposta, uma vontade de participar, de se doar um pouco.

Espero com esta pesquisa contribuir de forma determinante a outros alunos e interessados pela arte cerâmica e pelo tema mnemônico. Que estas proposições possam incentivar outros estudos sobre essa arte do fogo, estabelecendo novos contatos e ampliando o número de publicações do setor. Acredito no potencial da arte como instrumento relacional, político e crítico, com grandes possibilidades de reunir pessoas, reivindicar direitos, derrubar tabus e de sensibilizar o indivíduo. Isso, a meu ver, faz todo sentido, esse compartilhamento, essa troca, mesmo que tão rápida e por vezes

aparentemente superficial. Para mim, essa é a mais significativa das experiências ao se trabalhar com o barro.

The background of the slide features several blue clay tablets with cuneiform inscriptions. The tablets are arranged in a way that shows their edges and the texture of the clay. The text on the tablets is in a cuneiform script, which is a common form of writing used in ancient Mesopotamia. The overall aesthetic is historical and academic.

Bibliografia

Livros

ANTUNES, Benedito. (Org.) **Memória, literatura e tecnologia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandra Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. A)

ARGAN, Giulio C. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ATHOS BULCÃO: **80 anos**/Projeto Pinacoteca no Parque, São Paulo, de 6 de outubro a 15 de novembro de 1998, [apresentação] Fernando Cocchiarale. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 1998. 63 p.

BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A Terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARDI, Pietro M. **Arte da Cerâmica no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris, 1980.

_____. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois: Desconstrução do pai reconstrução do pai - Escritos e Entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1979, reimpressão 1983.

_____. _____. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BURRUS, Christina. **Frida Kahlo: pinto a minha realidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Col. Temas da arte contemporânea)

_____. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Col. temas da arte contemporânea)

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Tradutora: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção todas as artes)

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

CHAVARRIA, Joaquim. **La Cerâmica**. Coleção Artes e Ofícios. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

COMPANHIA DO METROPOLITANO DE SÃO PAULO. **Arte no metrô, São Paulo - Brasil**. São Paulo: Companhia do Metropolitano de São Paulo, 1994.

COSTA, Lucília Verdelho da. **25 Séculos de cerâmica**. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org). **O Direito a Memória. Patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

CUNHA, Maria Teresa Santos, BASTOS, Maria Helena Camara e MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). **Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

DALGLISH, Lalada. **Mestre Cardoso: A arte da Cerâmica Amazônica**. Belém: Semec, 1992.

_____. **Noivas da Seca: Cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi; WEFFORT, Francisco. (Org.) **Patrimônio Azulejar Brasileiro: aspectos históricos e de conservação**. Brasília: Ministério da Cultura, 2001.

FENTRESS, James; WICK, Chris. **Memória Social, novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Ed. Teorema, 1992.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. Companhia Ed. de Pernambuco. São Paulo: [s.n.], 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: **O Olhar**. NOVAES, Adauto. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ISKANDAR, Jamil Ibrahim. **Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos**. 3. ed. rev. e atualizada. Curitiba: Juruá, 2008.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAUDANNA, Mayra. (Org.). **Maria Bonomi: da gravura à arte pública**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOBO, Luiza. **Segredos públicos: os blogs de mulheres no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (Col. Idéias contemporâneas)

MARQUES, Maria Eduarda. **Festa Barroca e Azul e Branco: Os Azulejos do Claustro e Consistório da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia**. Lisboa: Conservação e Restauro Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2003.

MIRANDA, Danilo Santos. (Org.). **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

_____. (Org.). **Arte Pública**. Trabalhos apresentados no Seminário de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e de 19 a 21 de novembro de 1996, este último com participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos, São Paulo, 1998.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoração

Publicações e Comunicações, 1988.

NAKANO, Katsuko. **Terra Fogo Homem**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1995.

PENIDO, Eliana; COSTA, Silvia de Souza. **Oficina: Cerâmica**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999, p. 27.

PILEGGI, Aristides. **Cerâmica no Brasil e no Mundo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23. ed. rev e atualizada. São Paulo: Cortez, 2007.

SPINELLI, João J. (Org.) **Arte pública: apontamentos e reflexões**. São Paulo: Unesp/Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública CNPq/Unesp, 1998-1999.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TESSLER, E.; BRITES, B. (Org.) **O Meio como ponto Zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

TIRAPELI, Percival. **Arte indígena: do pré-colonial à contemporaneidade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Coleção Arte Brasileira)

_____. **Arte colonial: barroco e rococó - do século 16 ao 18**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Coleção Arte Brasileira)

TOURTILLOTT, Suzanne J. E. **500 tiles: an inspiring collection of international work**. Lark Books A Division of Sterling Publishing Co., Inc. New York/London, s/d.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine. Memórias de mulheres**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Col. TRANS).

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. (Org.) **História falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC - SP; Museu da Pessoa e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3. ed. revisada. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZAMORA, Marta. **Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Teses / Dissertações

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

BONOMI, Maria. **Arte Pública: sistema expressivo / anterioridade**. 1999. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1999.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2005.

BUENO, Daniela Garcia. **Painéis cerâmicos: um calendário de memórias**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

LIMA, Camila da Costa. **Francisco Brennand: aspectos da construção de uma obra em escultura cerâmica**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

DALGLISH, Geralda Mendes Ferreira Silva. **A arte do barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai**. 2004. 268 f. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MIRANDA, Zandra Coelho de. **Impressões em Cerâmica: Convite ao encontro caótico entre a cerâmica, a gravura e o fogo**. 2008. 139 p. Tese (Doutorado em Artes)

Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2008.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Poética da Memória: Maria Bonomi e Epopéia Paulista**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Catálogos

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL E SESC-SP (Serviço Social do Comércio). **SOPHIE CALLE: *cuide de você***. Catálogo da exposição realizada no SESC Pompéia, São Paulo, de 10 de julho a 07 de setembro de 2009.

CANTON, Katia. **Salas da memória**. Brasília: Editora ARTE 21, 2002. Catálogo da Mostra coletiva *Salas da memória*, realizada no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio - ECCO, Brasília, entre setembro e outubro de 2002.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. **Oferenda**. Catálogo da exposição *Oferenda*, da ceramista Caroline Harari. Curadoria e textos de apresentação Liana Bloisi e Sylvia Athayde. Texto de Maria Lúcia Montes. Secretaria da Cultura, Governo da Bahia; Museu de Arte da Bahia e IPAC (Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural). Março de 2009.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN. **Salão Paranaense de Cerâmica 17**. 2006. Salão nacional de cerâmica, artística, popular e design. Congresso nacional de cerâmica. 2ª feira de arte cerâmica. Secretaria de Cultura do Estado, Museu Alfredo Andersen, Sociedade Amigos de Alfredo Andersen. - Curitiba, 2006.

CENTRO CULTURAL FIESP. Sesi - Departamento Regional de São Paulo e Associação

Espírito Santo Cultura (Rio de Janeiro, RJ). **As coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa**. Catálogo da Exposição no Centro Cultural FIESP, Galeria de Arte do SESI, de 08 de abril a 20 de julho de 2008.

TOSTES, Celeida. **Arte do fogo, do sal e da paixão**. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.

Pesquisa eletrônica / Sites consultados

Anna Maria Maiolino.

Disponível: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/perfil_individuo.php?idioma=br&perfil_usuario=3948>. Acesso em: 06 out. 2010, às 06h00.

_____. FILHO, Paulo Venâncio. Disponível:

<<http://bienando15.blogspot.com/2010/06/anna-maria-maiolino.html>>. Acesso em: 10 out. 2010, às 23h40.

_____. Disponível:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=553&cd_item=15&cd-idioma+28>. Acesso em: 10 out. 2010, às 23h54.

_____. Disponível: <<http://estadao.br.msn.com/cultura/artigo.aspx?cp-documentid=25270076>>. Acesso em: 06 out. 2010, às 06h10.

Aqui estão, Anna Maria Maiolino. Disponível:

<<http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/museudoacude/museudoacude.html>>.

Acesso em 10 out. 2010, às 23h34.

A renda casou com o barro. Disponível em:

<<http://bonsfluidos.abril.com.br/extra/a/harmonizacao2.shtml>>. Acesso em: 14 jul.

2009, às 01h56.

Arte no metrô. Disponível: <<http://vilamundo.org.br/2010/05/arte-no-metro-cultura-ao-alcance-de-todos/>>. Acesso em: 06 out. 2010, às 03h34.

_____. Disponível: <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura/tearte02.asp>> Acesso em:

06 out. 2010 às 03h37.

_____. Disponível:

<<http://www.viadeacesso.com.br/v2/revista/Cultura/?m=Projeto+Arte+no+Metro+inaugura+escultura+%22esfera%22+na+estacao+Santos-Imigrantes&id=1888>>. Acesso

em: 06 out. 2010 às 03h44.

Arte postal no Brasil. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>>.

Acesso em: 20 jan. 2010, às 20h46.

Arte Postal. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/artes/arte-postal.jhtm>>.

Acesso em 03 mai. 2010, às 13h53

Brígida Baltar. Disponível: <<http://www.nararoesler.com.br/artistas/brigida-baltar>>.

Acesso em: 05 out. 2010 às 23h05.

_____. Disponível:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1286&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 05 out. 2010 às 23h23.

Casa da Flor. Disponível: <<http://www.casadaflor.org.br/>>. Acesso em: 08 out. 2010, às 06h15.

Cerâmica de Cunha. Disponível em: <<http://noborigama.com/>>. Acesso em: 02 set. 2009, às 22h37.

_____. Disponível em:

<<http://www.portaldecunha.com.br/cunha/ceramicacunha.html>>. Acesso em: 02 set. 2009, 22h59.

Dicionário Aurélio. Disponível em:

<<http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario.php?>> Acesso em: 20 jul. 2009, às 14h24.

Entrevista Brígida Baltar. Disponível: <<http://accosta.posterous.com/brigida-baltar-e-agora-toda-terra-e-barro>>. Acesso em: 05 out. 2010, às 23h28.

Entrevista Caroline Harari Rádio Eldorado. Disponível em:

<http://www.letraseleituras.com.br/entrevistas/?a=caroline_harari>. Acesso em: 26 mai. 2009, 17h38

Exposição Heterotopias cotidianas Shirley. Disponível:

<<http://www.secult.ce.gov.br/noticias/exposicao-heterotopias-cotidianas-de-shirley-paes>>. Acesso em: 11 out. 2010, às 05h32.

Fio de Ariadne. Disponível: <<http://www.unicamp.br/~hans/mh/fio.html>>. Acesso em: 12 set. 2010, às 00h18.

_____. Disponível: <<http://teclec.psico.ufrgs.br/CD2/Nova/fioariadne.html>>. Acesso em: 12 set. 2010, às 00h25.

Heterotopias cotidianas. Disponível: <http://www.anpap.org.br/2010/pdf/cpa/shirley_paes_leme.pdf>. Acesso em: 11 out. 2010, às 05h43.

Historia dos correios. Disponível em: <<http://www.e.gov.br/defaultcab.asp?url=http://www.correios.com.br>>. Acesso em: 07 ago. 2009, 01h26.

Kristof Wodiscko. Disponível em: <<http://www.pbs.org/art21/artists/wodiczko/index.html>>. Acesso em: 24 abr. 2010, às 18h52.

_____. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/brasmitte/portugues/wodiczko_release.htm>. Acesso em: 24 abr. 2010, às 20h35.

_____. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_wodi.htm>. Acesso em 24 abr. 2010, às 21h02.

Maria Bonomi. Disponível em: <<http://www.memorial.sp.gov.br>> e <<http://www.sescsp.org.br>>. Acesso em: 23 mai. 2007, às 21h30.

Museu Casa do Pontal. Disponível em:

<<http://www.popular.art.br/museucasadopontal/htdocs/site.asp?secao=2&subsecao=23>>. Acesso em: 04 ago. 2009, às 20h19.

Museu de Arte da Bahia inaugura exposição de cerâmicas. Disponível em:

<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=183&Itemid=308>. Acesso em: 26 mai. 2009, às 17h45.

Museu de Cerâmica. Disponível em: <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/museus_palacios/ImageDetail.aspx?id=1098>.

Acessado em: 02 out. 2009, às 01h41.

Museu do Barro. Disponível em:

<http://www.cultura.pe.gov.br/museu6_caruaru.html>. Acesso em: 19 ago.2009, às 16h15.

Museu Nacional do Azulejo. Disponível: <<http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/ExposAct/Eventos/EventosArq/ContentList.aspx>>.

Acesso em: 03 out. 2010, às 00h47.

Muralistas mexicanos. Disponível em:

<<http://www.klepsidra.net/klepsidra6/muralismo.html>>. Acesso em: 23 mai./ 2007, às 21h15.

Obras de Anna Maria Maiolino. Disponível:

<http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=63>. Acesso em: 06 out. 2010, às 05h51.

Painéis cerâmicos. Disponível: <<http://www.ceramicanorio.com.html>>. Acesso em: 05 out. 2010, às 05h55.

_____. Disponível em: <<http://www.ceramicanorio.com/paineis.html>>. Acesso em: 12 jul. 2009, às 15h54.

Painéis de Francisco Brennand. Disponível em:

<<http://www.ceramicanorio.com/paineis/html>>. Acesso em: 23 mai. 2007, às 12h40.

_____. <<http://www.ceramicanorio.com/paineis/brennandvarzea/brennandvarzea.html>> Acesso em: 12 jul. 2009, às 17h03.

Parela 2008. Disponível em: <<http://paralela2008.blogspot.com>>. Acesso em: 11 out. 2010, às 02h47.

Paulo Bruscky. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/paulo-bruscky-abre-exposicao-concede-entrevista-lanca-livro-e-ministra-curso>>. Acesso em: 03 mai. 2010, às 12h54.

_____. Disponível em: <<http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/es/paulo-bruscky>>. Acesso em: 20 jan. 2010, às 21h11.

_____. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/noticias/paulo-bruscky>>. Acesso em: 20 jan. 2010, às 21h35.

Ray Johnson. Disponível em:

<<http://www.actlab.utexas.edu/emma/Gallery/galleryjohnson.html>>. Acesso em: 20 jan. de 2010, às 19h28.

Salão e Congresso Nacional de Cerâmica 2008. Disponível em:

<<http://www.maa.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8>>. Acesso em: 16 set. 2008, às 15h50.

Sergio's Site - Exposição da ceramista Caroline Harari. Disponível em:

<<http://sbenutti.multiply.com/photos/album/14/14#32>>. Acesso em: 14 jul. 2009, às 02h12.

Shirley Paes Leme. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/artistas/shirley-paes-leme>>. Acesso em: 06 out. 2010, às 05h43.

_____. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3327&cd_item=18&cd_idioma=28555>. Acesso em: 06 out. 2010, às 05h33

Shockwave Flash Sobre Caroline Harari. Disponível em:

<<http://www.acasa.org.br/exposicoes/barro/principal.swf>>. Acesso em: 14 jul. 2009, 00h07.

Site oficial de Sophie Calle. Disponível em: <<http://www.sophiecalle.com.br/>>.

Acesso em: 20 mar. 2010, às 23h21.

Sobre Sophie Calle. Disponível em:

<<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/sophie-calle>>. Acesso em: 19 abr. 2010 às 23h28.

Sophie Calle. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u594029.shtml>>. Acesso em: 19 abr. 2010, às 21h50.

Urbano Alves Iglesias. Disponível em:

<<http://www.ceramicanorio.com/conhecernorio/urbanoiglesiasmetrocantagalo/urbanoiglesiasmetrocantagalo.html>>. Acesso em: 05 out. 2010, às 05h54.

Vídeo Brasil on-line - cuide de você: Disponível em:

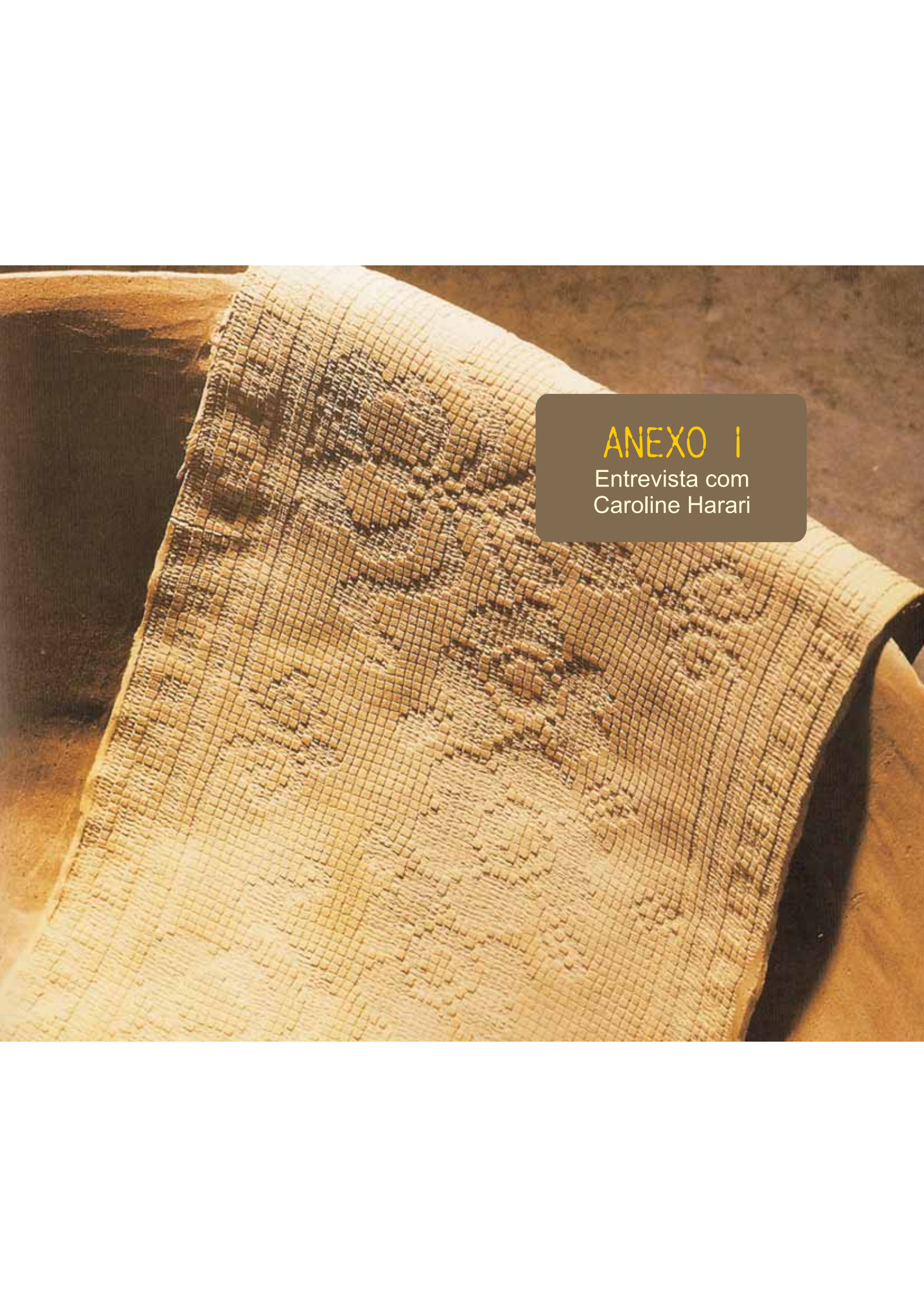
<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=945901&cd_idioma=18531>. Acesso em: 19 abr. 2010, às 20h56.

Vídeo sobre a Casa da Flor. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=salx1wmFrWI>>. Acesso em: 08 out. 2010, às 06h31.

Zona D cerâmica. Disponível em:

<<http://www.zonad.com.br/zonad/detalhes.aspx?Node=703>>. Acesso em: 14 jul. 2009, 02h21.



ANEXO I

Entrevista com
Caroline Harari

ENTREVISTA COM CAROLINE HARARI

REALIZADA NO DIA 14 DE JULHO DE 2009

(D) Quem é Caroline Harari? De onde você vem, onde você nasceu? Quem foram os seus pais?

(H) Eu nasci em São Paulo em 1958, tenho 50 anos quase 51, me formei em história, em arqueologia, e tive uma mãe muito ligada ao universo das artes plásticas... e desde pequenininha todo mundo falava que eu ia ser artista, porque eu tenho uma necessidade de mexer com as mãos muito forte. Mas não foi bem isso que aconteceu na minha vida...

(D) Você sofreu alguma influência na sua família para ter seguido essa carreira, seja como historiadora ou ceramista?

(H) Eu trabalhei com história, tive essa formação em história, depois com arqueologia e com o passar do tempo... Quando eu comecei a formar minha família, eu tenho três filhas, ficou muito difícil de viajar mesmo... Como eu ia viajar, ir pro mato restaurar alguma coisa e deixar três crianças pequenas? Eu queria ter a minha família... Daí eu comecei a fazer um curso de cerâmica muito sem querer...

- E quando eu comecei a fazer cerâmica eu me encantei, e pensei que era isso que eu queria ser na vida, eu quero ser ceramista! Foi paixão a primeira vista! Acho que todo mundo que faz cerâmica se apaixona e sabe um pouco do que eu estou falando... Acho que a grande dificuldade é que a cerâmica hoje até então é um saber maldito. Um saber pouco valorizado nas artes em todos os sentidos... Tem gente que entra no atelier e fala assim: - olha, eu queria aquela peça de barro preto porque parece que ela não é cerâmica....(risos) Então, a gente tem essa visão da cerâmica muito ligada ao artesanato, mas há um artesanato miserável que foi o que sobrou... E na verdade hoje eu

tenho plena consciência e acredito nisso e estou indo pra Bahia agora pra abrir um museu falando nisso... Que a cerâmica é uma matéria, que a cerâmica significa uma matéria de futuro.

- Nós nos esquecemos da cerâmica num pedaço da história, que foi esse pedaço da civilização em que nós vivemos muito entre aspas, que nós só soubemos criar lixo, porque a cerâmica faz parte da história dos homens desde que ela descobriu que podia se organizar e que podia criar cultura. Através da cerâmica todas as culturas da Terra, todas as culturas construíram suas casas, seus utilitários, reverenciaram seus mortos, então quando você estuda, por exemplo, a América Latina, você vê os dutos de água, as irrigações (que, aliás, tem um trabalho muito bonito do Carlito Carvalhosa que é um ceramista aqui de São Paulo que fez sobre isso, essa coisa da água) [...] Nós nunca tivemos problemas de sustentabilidade, de lixo, de nada, temos casas maravilhosas que estão aí feitas de taipa até hoje, os azulejos estão aí até hoje, um material que você encontra na crosta terrestre inteira, que só no Brasil nós temos 185 cores que a gente tenta esconder com todas as forças da nossa existência, esmaltando, esmaltando em cima... E um material que não é poluente, que é plástico, que, por exemplo, os foguetes da NASA são até hoje revestidos de cerâmica em alta temperatura porque é o único material até hoje que consegue furar a crosta terrestre. Você não conseguiu descobrir com tantas usinas atômicas com tantas descobertas, a única coisa que consegue furar a crosta é a cerâmica.

- Agora, é uma cerâmica bem feita, que a gente esqueceu, porque a gente chama cerâmica, você vai encontrar hoje nas livrarias na parte de culinária, na parte de jardinagem, é chamada uma arte menor. Se você for para uma galeria hoje, como eu já fui a várias... Vão falar: - o que você faz? Ah, cerâmica? Não, muito obrigada... não estou interessada! Quer dizer... Nós vivemos numa época onde a arte e a vida estão completamente separadas e a gente fala de uma técnica onde a arte e a vida vivem

juntas. Porque você ter uma boa bilha, por exemplo, se você pegar um índio, uma índia, uma índia para se emancipar na maioria das culturas ela tem que fazer um pote de cerâmica. E ela tem que fazer bem feito porque se ela não fizer bem feito ela não casa. Porque se ela não fizer bem feito você não consegue guardar o alimento que só dá uma vez por ano, se ela não fizer bem feito o pote de água que ela demora três dias pra chegar na água, guardar e vazar a água dela, ela mata de sede toda a família, quer dizer, uma série de pressupostos que esse tempo rápido, cheio de necessidade de descartes não comporta.

- Porque a cerâmica exige um tempo que é um tempo dela, por isso Levi Strauss, diz que a cerâmica é ciumenta, precisa de um dia, dois dias três dias, precisa de paciência, de envolvimento, não é pouca coisa, não dá pra você fazer uma cerâmica e descartar, por isso que ela não se coaduna nesse tempo de copos descartáveis.

(D) Você é formada na USP em História certo? Por que escolheu fazer esse curso? Você já atuou como professora ou como historiadora. E o que te levou a fazer especialização em arqueologia e restauração patrimonial?

(H) Eu tenho três filhas que estão escolhendo a profissão agora e a gente tem conversado muito sobre isso... Pra eu escolher história foi um namorado do cursinho... (risos)... Que era historiador... Então eu não sei, acho que uma mão lá em cima da gente que faz um marionete tal e que te encaminha para uma coisa que vira uma grande paixão. Eu sempre fui péssima aluna na escola, detesto matemática, não é que eu detesto, eu admiro, mas não entra na minha cabeça... (risos) e no dia em que eu entrei em história, na primeira aula do curso, eu me descobri, virei uma obcecada como sou até hoje, eu adoro História, eu acho que todo mundo deveria fazer história porque você entende que as coisas não são tão pequenas assim como a nossa existência, que o tempo histórico, ele é um pouco maior que a nossa vontade, que talvez a gente faça

parte de um conjunto ou de um sistema digamos assim, e que a gente pode optar por estar em algum lado ou no outro, porque a gente vive no passado presente e futuro nesse momento.

- Quando você estuda história você vê que de repente estar trabalhando com o futuro e trabalhar com o futuro é trabalhar com sonho e é muito bom. Enfim, eu acho que arqueologia é... Não sei te dizer por quê... Eu tive um grande professor que foi o Ulpiano Bezerra de Meneses que é uma pessoa maravilhosa da USP que tá lá até hoje que é muito pouco reconhecido... [...] Ele é maravilhoso, foi uma pessoa que me despertou.. Eu lembro que o primeiro seminário que eu fiz, há trinta anos, era um seminário sobre Grécia... e ele me deu uma foto de escultura grega e falou: - fala! Eu ficava olhando para aquela foto e me perguntava: - falar do que?... Isso aqui é uma coisa que não tem dois braços, não tem... e ele começou a bufar e ficar vermelho, porque ele é muito bravo, mas no final você vê que é apenas um blefe porque ele é muito inteligente e na verdade a braveza é contra a ignorância. E ele começou a falar sobre aquela foto como se eu te olhasse num olhar... Porque a gente emburreceu muito nesses últimos tempos não é? E ele me mostrou como através da arqueologia a gente pode retomar saberes e fazeres que foram importantes pra estruturação do ser humano, mas de um ser humano mais feliz.

- Porque eu acho que a gente busca a felicidade por mais imponderável que seja essa pergunta... Então você trabalha com a Lalada que vai muito pro Jequitinhonha, aquela coisa maravilhosa das noivas da seca que ela faz... Você está no lugar mais pobre do Brasil, e elas fazendo noivas, celebrando... Você quer uma coisa aparentemente mais absurda do que isso? Mas eles têm uma integridade que nós não temos. São valores que nós esquecemos. Conviver sem tantas necessidades que nós temos, um celular novo, ou porque o meu é um modelo do ano passado e já não pega tão bem, essa coisa que a gente tem que ficar trocando tudo a todo minuto, mas que no fundo não são nada

importantes...porque nós esquecemos o afeto, nós poluímos nosso planeta inteiro, a gente tem um problema crônico de água, de ar, de stress, quer dizer, coisas que essas pessoas mais simples não tem.

- Não estou querendo voltar ao passado, mas estou querendo aprender com eles aonde é que a gente precisou deixou de comer num prato só para comer em 400 pratos, quer dizer, na minha casa, eu mesma que me considero uma pessoa mais desprendida tenho não sei quantos jogos de prato, você vai ganhando no decorrer da sua vida, então tem os jogos chique, o menos chique, os pratos de sopa, o pires, o pirex, enfim... Você vai criando um bando de necessidades que quando você olha, não se sabe nem o que se tem! Tudo muito insatisfeito, sempre querendo algo...

- A arqueologia nos ensina isso sabe uma maneira de viver onde tudo estava muito bem estabelecido, as pessoas tinham seus lugares muito certos dentro de uma estrutura, hoje sei lá, não sei te dizer... Só sei que quando você tem três filhos adolescentes e não sabe mais quem é que manda na sua casa... São bárbaros, a gente criar cobras... (risos) O tempo inteiro que ficam te subornando o tempo inteiro você ta errado, você ta certo, vira uma confusão e você vai para essas comunidades mais básicas digamos assim, porque a palavra primitiva...enfim as pessoas se entendem.

- Se você estiver bordando depois de fazer seus afazeres que, aliás, é uma coisa deliciosa, todo mundo deveria bordar, e de repente eu digo: hoje a Isabel reinou, imagina só que ela chegou as 7:30 da manhã em casa na ponta dos pés tropeçando em tudo e falou que ainda não tinha clareado, ...que eram duas da manhã... - bota de castigo! - é mesmo! Lógico, porque a minha filha também chegou as 2:00 e eu a coloquei de castigo, ou seja, a gente tem condutas! [...] Se o fulano jogou lixo no quintal, a comunidade inteira vai reagir... Nós estamos muito sem conduta! A gente olha tudo que esta acontecendo e fica perdido... Eu acho que a história é um pouco por aí...

- Eu sou péssima de memória (risos)... E eu tenho uma lembrança muito antiga da minha

vida que era eu muito pequenininha em Bragança que a família da minha mãe é de lá, fazendo panelinha de barro... Assim uma coisa que eu lembro com um momento de muito prazer. Daí quando eu resolvi que não tinha mais como eu trabalhar com restauração, trabalhar viajando tanto eu comecei a mandar meu currículo para um monte de gente, eu queria trabalhar com história, enfim, queria retomar a minha carreira, mas assim parar e não estava conseguindo nada e fui fazer um curso para passar o meu tempo no atelier do Carlos Fajardo, que é meio primo torto meu aqui perto.

- Aí comecei pintar e aí o Fajardo falou: - nossa você é muito boa, porque não é convencimento não, eu sou boa em artes porque eu gosto de... Eu fiquei pensando em trabalhar com arte mesmo, mas eu vi que eu não conseguiria me sustentar com arte e eu estava me separando do meu marido. Fiquei assim nessa situação, o que é que eu faço, queria trabalhar com alguma coisa que me desse um pouco de sustento até que uma amiga falou: - olha, tem uma pessoa que eu conheço, que é a Laís, mas nem sei se ela dá aula... Aí liguei pra Laís que também é muito ranzinza: (- ah, eu não tô dando aula, tô cheia de aluno, me envolve muito, me suga muito e eu não quero dar aula...). Eu insisti muito com ela: (- então vem aqui só olhar meu atelier porque eu sou de um jeito muito especial, e vem aqui, mas eu não vou te dar aula...). Aí eu fui ao atelier dela, que é aqui na Pedrosa, entrei num atelier pequeno muito organizado ela olhou pra mim e falou assim: (- eu sou poteira, eu faço pote, se você quiser alguma coisa que não seja isso, eu não sei fazer!), mas querendo me dispensar...Eu olhei aquilo e pensei gente, que maravilha alguém quer pote, porque todo mundo hoje quer esconder o pote, vivem procurando *cachepot*, né? Todo mundo me pede *cachepot*, *você faz cachepot*? Não, não faço!

- Aí eu comecei a trabalhar com ela, que é uma pessoa realmente iluminada porque ela me mostrou a possibilidade de trabalhar com argila sem esmaltação, me possibilitou olhar as cores do barro que é uma coisa que eu prezo de mais, nós temos no Brasil 285 cores de barro cadastradas que vão do preto ao branco, que são a base da cosmética e

que nós não damos valor. Fiquei um ano trabalhando com ela, uma pessoa extremamente inteligente muito pronta a me responder a todos os milhões de questionamentos que eu tinha todo dia com ela. Ela também é uma pessoa que trabalha com alta temperatura que é uma condição que eu acho sine qua non para um artista contemporâneo. Acho que isso é diferente de um artesão, um artesão tá lá no seu forinho... a coisa da Lalada lá, é tudo muito bonitinho tudo mas nós, queremos mexer numa matéria que só funciona em alta temperatura e a gente sabe disso, a resistência, a durabilidade tudo, então nós chegamos aos extremos no forno dela em termos de pesquisa, a Laís ela: [- forno elétrico?], sim forno elétrico, mas eu vou te falar porque, eu morro de medo de gás! Porque o certo seria gás né? Mas eu tenho um monte de... O meu forno não gasta muita energia viu? É um forno Jung nacional e é todo trifásico, não sei quê. E no final “minha culpa, minha culpa” ele não gasta muita energia e ele resolve.

- Agora, agente tem hoje soluções onde a gente pode adaptar até com os lixões né? Existem projetos de transformar esse chorumes dos lixões em energia para fornos a gás... Então a gente tem muito o que andar na cerâmica daqui pra frente...

(D) Espero que haja pessoas fazendo essas pesquisas...

(H) Já tem! Nós já temos um centro de cerâmica na USP dentro da POLI que é muito interessante... Isso! Tem o do IPT e outro que mexe só com cerâmica. A gente tem hoje na UNICAMP também... Não sei exatamente onde que estão pesquisando a questão dos fornos e a cerâmica é uma questão de futuro não adianta quer queiramos quer não queiramos. A gente não pode mais, não tem como produzir, não podemos mais queimar mais florestas, não tem como mais você utilizar madeira, pra qualquer coisa, pra construção e... Madeira e ouro tão lá...

- A gente, do ponto de vista das construções você usar cimento usar esses materiais todos poluentes isso também não dá mais, porque se acabar a água, a gente morre

mesmo isso até que provem o contrário não tem como... Então eu acho que a cerâmica é uma questão de dar um start, a cerâmica é um material do século 21, pode ter certeza. Eu vejo isso acontecer a nível mundial a quantidade de museus de cerâmica que estão sendo abertos...

(D) A impressão que dá, talvez porque eu não esteja conseguindo fazer uma análise mais generalizada assim de como as coisas estão fluindo é justamente o contrário, e isso me dá um pouco de medo, de que a gente está perdendo cada vez mais isso... Que as pessoas no próprio meio artístico...

(H) No fundo do poço tem mola! Posso te dizer? O artista não pode mais trabalhar com reciclagem, eu acho que o artista está a frente do seu tempo e ele tem que propor materiais... Que materiais você propões no dia de hoje? Pode começar a pensar... Não estou falando que a cerâmica é o único material existente que irá resolver todos os problemas de sustentabilidade na Terra, mas é um dos!

- Com a cerâmica você faz telha, você faz tudo, não precisa de ar condicionado porque ela mantém calor mantém o frio. Hoje você faz fibras óticas, você tem uma série de resoluções, então eu acho que a gente fica aqui no Brasil muito: (- Ai, a cerâmica... Não consegue vender nenhuma peça... Ahhh, a cerâmica não é metal, não é bacana não é design não é nada... Entra na UNESCO, entra no site da UNESCO pra você ver o que eles dizem...) Da necessidade de recuperação dos saberes e fazeres ancestrais pra retomar e redimensionar o planeta.

- Se a gente não fizer isso a gente não redireciona a cerâmica, o que diz a cerâmica, por exemplo, nos mitos ancestrais: que nos veios de cerâmica, nos barreiros, mora uma serpente muito brava que come todo mundo. Ela só dorme por uns três meses por ano, nesses três meses se você entrar lá pra pegar barro você tem que entrar sozinho e muito quietinho sem fazer barulho e pegar um pouco que você possa carregar, porque se ela

acordar ela te come, e ir embora...

- Através desses mitos você vê o que? Que você não pode colocar uma retro escavadeira num veio de cerâmica porque acabou o veio (risos). Você tem que respeitar as regras do planeta! Por isso se você pega essas resoluções todas de patrimônio e material que estão acontecendo, hoje os museus que mais se constroem no mundo, a quantidade maior de temas de museus são os museus de culturas dos povos.

- Por quê? Porque esses povos conseguiram de alguma maneira... As classes inferiores preservar saberes que nós com a nossa proficiência e com a nossa rapidez não soubemos... Então, quando uma rendeira está bordando tá fazendo um tecido para celebrar pra fazer uma coisa... Além do próprio tecido que ela dá um valor danado aquela toalha que ela bordou, que é a toalha, aquela toalha, ela está se comunicando com os seus iguais e ta trocando condutas. Nós somos hoje o que? Párias de computador, a gente faz amor por computador, a gente não cheira mais, não pega mais a gente faz curso por tele conferência..onde vai levar isso? A gente tem essa idéia do conhecimento, que a gente tem tanto conhecimento e não tem conhecimento de nada, de nada, que conhecimento é esse que relegou todos os conhecimentos básicos de existência do homem a segundo plano? Você olha pro céu hoje e acha que você ta vendo estrelas cadentes e o que você está vendo é lixo, porque é o lixo que está se jogando na órbita da Terra porque não tem mais espaço pra lixo.

- Então hoje se olha pra que, tem um livro muito interessante que saiu agora de um filósofo americano chamado Richard Sennet [...] Ele diz dessa necessidade de se voltar pros ofícios medievais, porque a Idade Média foi a Idade da Treva e o Renascimento a Idade da Luz. A Idade da Luz deu no que deu, então vamos olhar pra “treva” e vê o que era o contrário da Luz, essa treva, que eram esses ofícios que guardam esses saberes que vão passando, essas corporações... É o bem fazer, é fazer bem feito você tem orgulho do que você faz! Você tem que ter o seu tempo, não adianta... Agora tem as feiras

né, de design então tem a Paralela, a Kraft, a Gift são duas vezes por ano, acabaram de me ligar: (- vai entrar na Paralela? Você tem novidade? Eu falei: - Gente, eu não tenho novidade, não criei novidade nunca tive novidade!). Porque não é assim que as coisas são criadas, você não cria uma bilha a cada semestre não é? Uma bilha é uma bilha! Você vai modificando conforme a necessidade cultural daquilo mas não é assim... Insistem nessa lógica do mercado que é a lógica do descarte, que esses saberes, que a cerâmica no caso não entra nessa lógica.

- Quando os jesuítas vieram pro Brasil e quiseram fundar um território lá no Maranhão, você pegar as cartilhas do Padre Vieira, no terceiro ponto está: (- Quebrem-se os fornos de cerâmica!) Está escrito isso nas cartilhas dos jesuítas, “quebrem os fornos de cerâmica” porque você não consegue dominar um ... se você não dominar o tempo... e falar: (- olha fulano você tem que estar aqui voltando pra aldeia as seis horas da tarde, porque as sete vem o “bicho papão”...

- aí o ceramista vai falar: - ah, mas as sete eu começo a queimar... não vai dar...

- tem que dá!

- então eu não produzo a bilha..

- então eu não preciso dessa bilha.. (eu prefiro quebrar, porque assim eu quebro toda a estrutura de organização social, mas eu te domino)

- Então a coisa é bem mais funda do que a gente imagina. Mas eu acho que tem muita gente pensando nisso, você não está sozinha... Você escolheu bem a sua tese (risos) [...] É então você fala desse design, tudo é design, o que é que não é design? Então, a gente tem que agora, pensar em que? Pensar na essência, o que é que eu preciso realmente? Porque é brega ser consumista! No século 21 é Brega ser consumista! [...] Porque você entra no shopping pra comprar 25 coisas que você não precisava antes de você entrar nele. [...] é muito vazio, a gente fica buscando... E daí o que é que acontece? [...] Acabei

de voltar do Maranhão que eu fui à Festa do Boi, que era um sonho meu e que é maravilhoso tudo... O que é a festa do boi? A festa do boi é o solstício, é o fim da colheita, da mesma maneira que são as festas juninas da mesma maneira que são as 500 mil festas no mundo... você já trabalhou bastante, você já colheu bem vai lá e festeja, arranja namorada, é a época do ano que mais se transa e mais se tem filho nove meses depois, você põe a sua melhor roupa, você está comemorando alguma coisa, não adianta você ter festa o ano todo ...

(D) É todo um ritual não é?

(H) Exatamente! Não adianta você ter festa toda noite sem comemorar nada, porque uma hora: (-o que é que eu estou fazendo aqui?) Banaliza demais tudo, nós vivemos em uma sociedade muito banal e eu acho que é essa coisa atávica do pegar, ter consciência de verdade das coisas, [...] eu também estou mergulhada neste sistema, mas a gente tem que ter a consciência filosófica de que a gente tem que também viver no presente e no futuro que nos chama. Um futuro que nos chama é esse futuro de pé no chão, onde a sua existência cabe numa mochila, não precisa mais disso, é muito bom quando você come num prato coletivo, é diferente. Não to querendo virar aqui “paz e amor” nada, mas é pensar um pouco nisso, não preciso ter uma baixela, primeiro prato, segundo prato, terceiro prato, sousplat...o grande hit da temporada agora é o sousplat! (- você faz sousplat? Não, não faço!) Pra que serve o sousplat?O sousplat serve nesses lugares de clima muito frio que vem o prato fervendo do forno você põe o sousplat em cima para manter a temperatura, a gente põe sousplat na praia! É uma total falta de conhecimento é complicado, porque aí tem que ter mais uma coisa e hoje cada vez mais... se a gente vivesse num tempo com um milhão de empregados, de branco, te servindo a francesa mas, não é bem assim que a coisa rola né.

(D) Pelo menos não pra maioria..

(H) então acho que ... [um filme muito bom que me marcou muito foi “O discreto charme da burguesia” de Buñuel, vale a pena ver porque o grande lance deles era um ir à casa do outro para jantar... era aquele prato que chegava...] Hoje meu Deus do céu, tem sushi na festa do boi do Maranhão! Então também tem essa coisa que você não tem mais tempo do ano pra nada, tem manga o ano inteiro, tem jabuticaba o ano inteiro e tem sushi na festa do boi então, é um completo descompasso. Você vai pro Japão..., tá tudo fora do lugar, e a gente tá se envenenando porque os alimentos... Eu vou comer uma bela duma pamonha quando eu for lá... (risos).

(D) você é uma colecionadora?

(H) Sou!

(D) O que é que veio primeiro, a cerâmica ou a renda?

(H) É aquilo que eu te falei, as coisas não são muito conscientes, mas depois elas vão ficando. A minha avó Helena que era uma pessoa que eu amava, amava, que morreu há 20 anos era exímia bordadeira, fez meu enxoval de criança, fez o enxoval da minha mãe, aquelas coisas da típica mulher burguesa, enfim, e eu adorava ela. Minha vó morreu assim não tinha quase nada, deixou um relógio, uma pulseirinha de berloque ficamos lá os 5 netos dividindo as coisas e um saco que ela amava que era de linhas tinham uns bordados lá. Porque o que é que aconteceu? Na década de 50 fechou uma fábrica de linha muito importante que tinha no Brasil que era a linha fina, linha *mercê*. Quem é mais velho sabe disso, a minha vó falava: (-ai fechou a fábrica de linha mercê então eu não consigo mais bordar!) e ela tinha um saco da tal da linha mercê que ela andava pra cima e pra baixo com o saco e minha vó morreu e ninguém queria aquele saco de linha mercê. Eu disse: (- eu quero esse saco de linha, eu quero!). Tinha umas toalhinhas que ela nem

tinha terminado, umas coisas lá, e eu sempre... Aí todo mundo que ia morrendo na família, porque depois de uma certa época vai morrendo mesmo né? (- Aí, o que é que faz com esse enxoval? - Aí dá pra mim que eu gosto!). Daí eu comecei a ver que eu gostava muito daquilo, eu gosto até hoje, eu jurei que eu não compro mais nenhuma toalha de mesa, mas eu continuo comprando e tendo necessidades urgentes de uma toalha de mesa. Então eu sempre gostei muito de um bordado e de uma renda.

(D) Você borda?

(H) Muito mal, muito mal, agora eu tenho bordado a noite porque as minhas filhas não ficam mais comigo, são adolescentes vão pra balada justamente, eu fico lá bordando mas eu descobri um jeito de bordar que eu pego esses panos de decoração que já vem com a flor, eu bordo em cima (risos).... Mas aquele bordado maravilhoso, eu nunca soube fazer. Aí o que é que aconteceu? Quando eu comecei a fazer cerâmica, fiz o curso com a Laís, fiz vários cursos, todo mundo esmaltava, fazia a peça e o grande deleite de todo mundo era esmaltar e aí saía àquelas peças lindas com florzinhas que ou eram portuguesas ou eram italianas, eu nunca consegui fazer uma florzinha na minha vida e não dava certo porque eu sou muito abstrata.

- Aí um dia eu lembro, eu estava num curso de uma pessoa e eu tinha um lenço, porque eu sempre tenho um paninho junto, sempre, acho que é uma coisa de criança, e eu peguei o paninho e sem querer eu comecei a apertar na renda e quando eu tirei aquilo ficou lindo de morrer. E eu vi que eu poderia através daquilo

(D) Ação do acaso...

(H) Aquele acaso que não é acaso.. porque você pega a mulher ancestral, porque a renda e o bordado eles tiveram junto com a cerâmica. É que ela não se preservou na arqueologia porque é muito pereene, porque quando a mulher descobriu que com um fio e

uma agulha ela poderia fazer um tecido ela começou a tecer. E a mulher Neandertal já tecia e a gente tem vestígios na arqueologia que isso acontecia e já bordava também. O bordado é então ornamentar o tecido uma coisa de celebração mesmo.

- Você borda porque vai nascer alguém, você borda porque ama alguém, borda porque morreu alguém, você não borda assim por bordar.

(D) Tem que haver um sentido?

(H) Tem que haver um sentido muito forte né? Aí eu descobri que quando eu fiz isso, aí eu fiz um prato, eu lembro que eu mostrei pra Estela Ferraz, ela disse: (-nossa, que lindo que ficou!) Eu vi que era um caminho que eu poderia desenvolver no sentido de me sustentar. Então fazia prato lá, punha os bordados e tive a ajuda de muitos amigos da antropologia, da Luciana Aguiar, da Maria Lucia Montes, porque eu comecei a perceber que existia um mundo por trás daquelas rendas e bordados que eu não conhecia e nem imaginava. Daí sim eu descobri que só existem cinco bordados e rendas no mundo, que essas mulheres todas se entendem muito bem,

(D) Como foi essa sua descoberta, essa sua pesquisa? Você achou material, esteve nos lugares pra fazer isso, como você obteve essas informações sobre bordado mesmo?

(H) Olha, é uma coisa muito difícil, como a cerâmica todas essas sabedorias, elas também, as cestarias, as coisas da tecelagem, a gente perdeu nesses 500 anos... Eu gosto muito de viajar né? Então um tema pra pesquisa já era o motivo pra rodar o Brasil inteiro. E eu comecei a viajar com esse foco, de ver bordados. (- Onde tem “fulana” que borda? Aí senta do lado da bordadeira: - Porque que você borda? - Porque a minha mãe bordava! - Que horas você borda? - Essa hora! O que você borda? - Eu bordo aquela flor que nasce todo ano aqui! Ah é, então borda essa flor aqui pra mim? Ah, não pode! Porque

não pode? Não pode porque essa flor é pra quando nasce...)

- Então você começa a devagarzinho a ver que tem muita coisa por de trás e que por acaso a dois anos atrás eu fiz uma exposição no Japão e por acaso mandei os meus bordados lá todos impressos, eles ficaram atordoadíssimos porque eles não entenderam nada dos meus bordados porque? Porque a linguagem deles é outra. Aí eu descobri que no Japão, por exemplo, eles têm esse levantamento de bordado. Quando você casa você tem que por, por exemplo, num kimono bordado: um coelho para você ter um filho, uma flor de lótus pra não morrer logo, um ramo de... Tô chutando né? Um ramo de cerejeira para o seu marido não te trair... E por aí vai. (Eles também tinham códigos, mas que não eram iguais...) Tinham códigos, mas que não eram iguais aos nossos ocidentais.

- Então o que é que eu fiz? Eu falei pra eles quando eu consegui entender isso, porque até a gente entender o que estava acontecendo era isso, eu falei: (- me manda uns pedaços de quimono)... E eles me mandaram. Eles quase enlouqueceram porque daí eles entenderam o trabalho, que o que eu estava fazendo era uma pressão. Então tem toda uma história, tem muita história eu acho que a gente tem que viver muitas existências pra dar conta de todas essas questões... E, eu vou te falar, as pinturas que a gente encontra na nossa tradição, as próprias mulheres do Vale do Jequitinhonha elas são corruptelas de bordados. As florzinhas, elas vem das rendas e dos bordados.

- É, são intenções diferentes! Quando você vai para esse lado que também é um lado interessante, você que está estudando memória, a renda é a construção de um tecido, então você tem a necessidade de um tecido você vai lá e constrói, seja uma rede, seja uma toalha de mesa, seja um vestido, seja lá o que você constrói. O bordado é a desconstrução de um tecido ou uma ornamentação. Qual é a diferença? Você já tem um tecido, e você vai lá e borda. Então, você tem uma intenção “celebrativa”, não é mais de necessidade. E o bordado de labirinto é uma coisa muito complicada que está ligada a

mitologia porque você desfia todo o tecido pra depois bordar em cima. Isso é uma coisa que está em extinção eu tenho aqui caixas e caixas de bordado eu vou te mostrar... Então, o bordado de labirinto está muito associado hoje no Brasil as mulheres que esperam seus homens chegarem do mar, por quê? Ele não tem hora pra voltar! Ela vai desfiando, desfiando, desfiando, esperando... É uma coisa quase que melancólica!

(D) Pra cada tipo tem uma ocorrência diferente?

(H) Pra cada tipo tem uma ocorrência diferente. O redendê é uma coisa muito interessante porque é um bordado trazido pro Brasil pela Maria Bonita. A Maria Bonita sabe-se lá como ficou sabendo que na Inglaterra havia um bordado chamado “*redinger*”, e ela mandou trazer a técnica e chama-se lá em Alagoas aonde ela morreu e tudo onde há o memorial dela “*décor nordestino*”, (risos), porque Maria Bonita mandava desfiar seus jeans, eram devidamente tingidos naturalmente com índigo e ela tinha e desfiava tudo de acordo com... Ela era completamente vaidosa... Isso na cidade de Piranhas, você tem um memorial com as fotos dela, com as roupas dela que deixam qualquer Fashion Week de queixo caído. Porque as barras de calça todas desfiadas, as golas jeans todas desfiadas, as saias, as botas de coroa inteirinhas impressas com os mesmos padrões que são os padrões das rendas e dos bordados e das pinturas em cerâmica, porque são sempre os mesmos, na tapeçaria são sempre os mesmos. Então a gente fala de linguagem hoje que são códigos esquecidos que a gente de alguma maneira busca retomar.

(D) Uma pergunta prática sobre a sua poética e seu processo técnico; sobre a temática...

(H) Não, a minha temática é sobre contemporaneidade eu acho que a memória, você não separa a questão do contemporâneo com a memória, você tem que tomar cuidado

pra sua memória não ficar num tempo que se esvai... E que está ligada a uma idade do ouro muuuiitooo caaaálida... Que daqui a pouco vai aparecer uma “pastora” com as ovelhas tudo muito bonito... Não to falando disso!

- O que eu quero dizer é que eu trabalho com uma técnica que é uma técnica ancestral e que deve ser retomada hoje. E que nós esquecemos uma série de saberes e de fazeres e que a gente deve retomar pra nos retomarmos. A minha técnica tem dois pontos:

- A minha técnica é a mesma dos índios pré-colombianos que é pressão manual sobre a forma. Qual a diferença do índio pré-cabralino, minha forma é de gesso. A dela ou era de madeira, ou era de cesta, as vezes eu uso até de cesta.

- O meu forno vai até 1300 °C o dele também ia, só que o dele é de madeira e hoje não se justifica você usar... Não justifica... É, eu só uso barro certificado, porque, eu acho que é muito problemática a questão dos barreiros hoje como eles estão sendo explorados, você não respeita os tempos da natureza, você entra com retro escavadeira e você acaba com um barreiro inteiro em seis meses. Já vi acontecer várias vezes na minha frente, tenho visto acontecer, em comunidades da tradição então essa questão da certificação do barro é muito séria! Eu optei por usar três cores de barro porque, pra não me desfocar, porque quem é ceramista sabe que é muito fácil se desfocar.

- Você começa misturar barro... Você imagina que no Espírito Santo a gente tem barro verde! Então isso é lindo de morrer. Então se você for fazer isso... Como eu acho que a minha questão não é ser ceramista por si só, mas é uma questão que está ligada a um projeto de futuro, eu acho que eu não estou aqui assim, a passeio... Eu achei que deveria escolher 3 cores e é com essas 3 cores que eu trabalho. O preto do mangue, o branco que é a ausência total de óxido, e, portanto exige uma série de sabedorias para ser retirado, o com o vermelho nosso que é o básico, “basição” do tijolo, que fica lindo, inclusive o vermelho que todo mundo detesta, quando você leva para Europa, as pessoas amam, porque é o único terracota que chega perto de alguns trabalhos de

Michelangelo, do terracota italiano mesmo é o nosso vermelho bem queimado.

(D) E Essas 3 cores são de marcas distintas, não é a mesma argila?

(H) É... Agora eu to tentando, você sabe que a Natura está tentando fazer uma exploração interessante e sustentável em Curitiba, perto da sua terra, perto de Curitiba, então eu tenho recebido para queimar aqui alguns barros brancos, mas normalmente é o barro Canadense que eu uso, porque...

(D) Você tem que importar?

(H) É eu importo barro. Por isso, eu sou uma pessoa que guardadas as proporções eu sou uma pessoa que tem uma certa fama. Eu fiz uma exposição há 6 anos atrás aqui em São Paulo, a exposição era toda com barro amarelinho, que era lindo, e todo mundo detesta o barro cru....acha feio. Daí eu fiz: (-aí o amarelinho, o amarelinho, o amarelinho entrou na moda... acabou o amarelinho em seis meses, juro por Deus. Seis meses depois o amarelinho começou a ficar cinza. Porque entrou na moda, as pessoas começaram a pedir demais, o fornecedor de barro, na sua ânsia de vender de mais, acabou, com tudo, acabou com o veio. Eu acho que gente tem uma responsabilidade nisso, a gente tem que pensar nisso.

(D) Não é só sair produzindo

(H) Eu acho que tem que pensar na matéria. Você pega as paneleiras hoje, do Espírito Santo, as panelas de Goiabeiras, elas são tombadas como patrimônio da humanidade pela UNESCO. Elas foram privadas dos seus barreiros e hoje elas compram barro. Elas têm que comprar barro e elas compram barro de péssima qualidade, então o que acontece? Além da gente não saber a origem desse barro, as panelas cada vez quebram mais fáceis.

(D) E aí quem acaba se prejudicando...

(H) São elas mesmas....Então o patrimônio da humanidade não é bem patrimônio porque...Então tem questões aí de base....muito, muito sérias, que eu acho que vocês jovens, que estão escolhendo por um motivo ou outro entrar nessa área, vocês tem que conversar sobre isso...e levantar isso... **(D) E levantar essas questões não é ?**

(D) Mais alguma coisa sobre o processo?

(H) Ah, outra coisa... O processo, a cerâmica, qualquer bê-a-bá de cerâmica, em qualquer escolinha sabe que a cerâmica tem no mínimo três pontos. Que é o ponto de moldagem, que você molda um dia, aí você tem que descansar um pouquinho a peça, 2 dia é o ponto de couro e o 3 dia é o ponto de osso, que é aquele que fica esfarelado... Depois espera um tempo, para ir para o forno... Essa receita é que nem você fazer um bolo, o pão e na deixar o pão crescer... Hoje faz cerâmica vapt-vupt... Você tem que fazer 50 painéis por dia... Não dá para descansar a panela. Porque cada panela custa R\$ 1,00 (real), porque a panela de cerâmica é muito barata mesmo... Não, a cerâmica tem que se caríssima, tem que inverter a situação, porque você não pode ter essa fobia de fazer quantidade sem respeitar o bê-a-bá da coisa. Você tem que respeitar, é uma necessidade da técnica. Outra coisa, as pessoas hoje queimam em temperaturas as vezes abaixo de 740 graus, 740 graus não é cerâmica....é barro cozido...Porque o barro só se transforma em cerâmica a partir de 750 graus...Então nesse afã... Você faz mal feito, para não quebrar você queima em baixa... Ou então fala é muito caro queimar em alta... É muito caro uma pinóia... A cerâmica é a coisa mais barata que tem, terra até a do Japão e do Canadá é barata... Queimar é barato...

(D) E é diferente a qualidade?

(H) Não, não é diferente a qualidade, a única questão, até te mostro aqui a que eu tenho. A única questão é realmente essa questão da seriedade, de você trabalhar com gente que está... Sabe... Não dá mais para você fechar os olhos... O teu trabalho... Se fosse para ganhar dinheiro, você ia trabalhar no mercado financeiro, você ia ser caixa de banco, você ia trabalhar no Fórum... Você não ia ser ceramista. Então já que você vai ser ceramista, vamos ser ceramista com critério, sabendo o que está fazendo, do começo, meio e fim. Então é isso que eu acho. Então você está falando: (- Vamos falar da matéria... - Tá bom... - De onde veio seu barro?... - Há, não sei... - Bom, então meu filho... Eu não sei também, né?

(D) Sobre memória, uma pergunta já que estou trabalhando com essa questão. Você acha que essa “coisa” da tradição da renda, qual o objetivo... (se alguém te perguntar qual o objetivo da sua obra quando você faz essa impressão dessas rendas, que tem uma tradição tão antiga e que está desaparecendo, qual é a intenção? Qual o intuito?)

(H) Olha, vou ser bem sincera, quando comecei trabalhar com renda em bordado, eu fiz uma exposição e depois eu achei que tinha dado a minha vida. Mas aí eu virei aquela ceramista da renda e do bordado e aquilo sempre fez eu sobreviver, porque as pessoas elas tem uma ligação que nem elas sabem, com uma toalhinha de crochê. É uma coisa da nossa geração assim que está ligado a um passado muito bom. Que eu acho que está ligado aos nossos avós, aquela coisa gostosa, você vai na casa mais paupérrima, tem uma toalhinha de crochê em cima da mesa então isso é uma coisa.

- Uma saia bordada, uma coisa assim. Depois eu achava que ia partir para outras texturas, até falo muito sempre, eu falo esse ano eu vou trabalhar com as texturas das cestarias, tudo, mas depois o que aconteceu, eu vi que esse mundo das rendas e dos bordados é um mundo imenso também, e aí eu comecei fazer uns varais, que é o que eu

tenho feito hoje, de modo que são umas placas que eu penduro, para tirar um pouco esse caráter utilitário, do que para quê serve? Porque a gente tem muita necessidade do “para quê serve?” [...] Um prato, “para quê serve o prato?” Serve para comer! - Mas para comer o que? E daí começa. Quando você põe numa placa a renda, seja ela qual for, você tira essa caráter do “para quê serve?”, se bem que agora eu estou retomando o “para quê serve?” porque como eu estou pensando muito na cerâmica e na questão da cerâmica ligada a arquitetura, que eu acho que é importante a gente pensar nisso...

- Eu voltei do Maranhão muito pensativa, estou indo para Bahia, onde está se inaugurando o primeiro museu de cerâmica do Brasil e tenho falado muito com as pessoas e com arquitetos. Porque do azulejo? Porque que nós esquecemos o azulejo? O Azulejo é uma coisa tão maravilhosa. E não é uma questão estética, é uma questão

(D) É uma carga histórica incrível

(H) é uma questão arquitetônica, ele... Ele te protege da maresia, ele deixa sempre a casa limpa, ele traz um frescor, ele protege do frio, porque ele guarda o calor, então eu tenho pensando também agora, nas rendas e bordados... É um grande drama... Porque uma vez por mês eu resolvo que vou mudar... Que eu vou trabalhar... Que vou escrever um livro sobre rendas e bordados no Brasil...

(D) Eu ia te perguntar exatamente isso... Sobre seu trabalho no geral... Há duas questões, primeiro como é o seu dia-a-dia, no ateliê? Se você trabalha todo dia, se todo dia você fica aqui produzindo? Se você tem planos para o futuro? E se você vai continuar fazendo isso ou se irá fazer outras coisas? Mas agora você já começou falar um pouco disso

(H) É eu encaro meu trabalho como trabalho, como qualquer trabalhador. E eu trabalho todos os dias, faço questão de manter horário. Aprendi isso com alguns artistas. Todo

santo dia às 8h da manhã, estou aqui no meu ateliê. Completamente disciplinada. Moro perto de casa, porque senão às vezes eu tenho que vir de pijama para ver o forno, saio para almoçar, volto a tarde, eu trabalho todos os dias da minha vida e me polio para não trabalhar no sábado e Domingo. Porque eu não acredito nessa inspiração que vem de noite, eu acho que a inspiração e o bom trabalho vêm do resultado de um corpo-a-corpo diário, entendeu? Então eu tenho peças que saem muito boas e tenho peças, tenho fornos que saem catastróficos, como todo ceramista. Eu aqui pretendo continuar trabalhando até morrer com a cerâmica, que eu acho que quem trabalha como eu te falei com a cerâmica é... Uma coisa que é um presente divino mesmo, não é para qualquer um. E pretendo trabalhar também com essas questões todas que permeiam o meu trabalho, que são esses conhecimentos ancestrais.

(D) Você falou de livro, eu estava para te perguntar se você não tem vontade...

(H) Eu tenho vontade de tudo... Às vezes aparece alguma coisa, agora eu tenho que sobreviver, então, se hoje a tarde aparecer uma noiva querendo lembrança de casamento, eu vou fazer, porque eu preciso comer. Mas, eu estou sempre me inscrevendo numa lei de incentivo, to sempre achando que eu vou fazer..., eu tenho muitos projetos. Eu pretendo trabalhar com essas questões muito, eu acho que a gente tem muitas questões para trabalhar. Eu gostaria que vocês, por exemplo, que estão fazendo esse trabalho, me procurassem para gente trocar, fazer grupos de estudo, de conversa sobre isso, porque eu acho que a gente está engatinhando nisso. Eu acho isso. E acho também que de alguma forma ou de outra, você vai conseguindo sobreviver assim, fazendo, daí faz uma peça boa e chega alguém do nada e compra, então pretendo sim, não tenho a mínima intenção de mudar de rumo.

(D) Então, só para concluir, eu estava pensando assim... Até para falar um pouco

do meu trabalho também [...] A Maria Bonomi tem aquela obra na estação da Luz, a Epopéia Paulista, resumindo, ela acabou se apropriando dos objetos que as pessoas deixaram na sessão dos achados e perdidos e fez aquelas impressões no painel de concreto e tal... Então eu vou tentar fazer uma análise desses objetos, dessa questão da memória com os objetos dos imigrantes que passaram por ali. O da Zandra essa questão da memória e dos elementos da natureza. Eu tava pensando bom a Carolina e a memória das rendas...

(H) Mas não é só das rendas!

(D) Então, eu queria que você falasse mais disso

(H) A minha... Eu acho que a memória que eu trato aqui é uma memória de técnica, é uma memória de forma, no caso da cerâmica...

(D) Histórica não?

(H) É, é uma memória histórica. É uma memória de longa duração. Não é algo que eu me apropriei do meu entorno, é algo que eu me apropriei na minha formação como historiadora e arqueóloga. Então a minha memória ela está nos livros, ela está nos museus e também no dia-a-dia porque o Brasil é um país abençoado por Deus mesmo né? No Brasil nós temos o maior centro de cerâmica da América Latina, você sabe disse? Fica em Maragogipinho na Bahia. Que está morrendo, mas são 700 ateliês que produzem uma quantidade grande de cerâmica e que fazem essas formas ancestrais, são as bilhas, que são as cumbucas, você pega qualquer manual de levantamento de cerâmica Latino Americana, está lá: - formas: cuencos, botijas, são sempre as mesmas. Então, na verdade o que eu me aproprio é desse universo da tradição eu acho. Seja ele qual for.

(D) Porque aí no seu caso não sei se a gente pode chamar de resgate

(H) A Maria Lúcia Montes chama de resgate.

(D) A gente chama de resgate ou a gente chama de uma...

(H) Eu vou te mandar um texto depois, que tem uma pessoa que escreveu sobre o trabalho, que ela fala disso. Resgate de uma brasilidade.

(D) Você fala de um resgate dessa cultura e ao mesmo tempo mantendo essa tradição. Você considera que a partir do momento que você faz essa impressão na cerâmica...

(H) Você valoriza coisas que não são valorizadas no cotidiano. Porque por exemplo, as pessoas hoje têm horror de uma toalhinha de crochê, horror de uma toalhinha de crochê! Por quê? Porque hoje o que é que acontece? Nosso universo, vamos falar num universo de classe média, que é o que eu posso falar, você sai às 7h da manhã da sua casa, você tem que trabalhar o dia inteiro, daí você tem que cuidar de filho, você tem que comer... Nesse tempo das toalhas você tinha que cuidar da casa um pouco melhor, então você ter um lençol bordado, é um lençol que dá um certo trabalho, não dá pra você jogar na máquina..você tem que passar...

(D) Ainda mais o linho não é...

(H) É que é uma delícia de dormir, mas que não dá mais, porque amassa... Então você começou se afastar, porque isso está muito longe das suas necessidades cotidianas. Como se corre muito, apesar de você celebrar muito, você não tem uma toalha celebrativa, você pode ter 25 de papel. Você compra toalha de renda de papel hoje, você usa toalha de renda de papel na festa e joga fora...É meio louco, você vai na 25 de março

e você escolhe a renda que você quer para fazer a festinha de aniversário. [...] Tem de plástico e tem de papel também. Você pode até levantar essa questão porque é uma incongruência. Porque se a renda é feita para celebrar, ela não pode ser descartável. Você não joga um vestido de noiva fora, um véu de noiva... Pelo menos não jogava, não é?

(D) Tem gente que aluga (risos). Tudo também vai do valor de cada um...

(H) É... Na verdade eu acho que eu trato de por os pingos nos "is". Quando uma pessoa olha uma placa dessa assim e vê ali uma renda filé, aqui tá tudo quebrado.. aí ela olha e fala assim: (- olha mas que bonita essa renda... - Pois é, mas era aquele lencinho que você me deu, que você não queria mais.) **(D) E aí, qual a reação da pessoa ?**

(H) Nossa, mas eu não percebi como era bonito! Porque aquilo tem tanto trabalho por detrás que você não dá conta que você não pára mais para olhar. Outra coisa, você usa paetê durante o dia, é uma mistura, é complicado. Quer dizer, até um tempo atrás uma calcinha de renda você não punha impunemente, agora é uma mistura. Mas tem uns textos sobre o meu trabalho, que vou te mandar que eu acho que você vai conseguir..., talvez..., acho que é um resgate de valores.

(D) Uma pergunta falando dessas artistas que eu citei e do seu trabalho, você acha que hoje as ceramistas atuais possuem, até pelo fato de estarem conseguindo expor fora do Brasil, tendo mais reconhecimento, esses contemporâneos, você acha que isso de certa forma, dá mais força, mais poder para o ceramista transmitir algo, mesmo até se comunicar com público?

(H) Eu acho que a cerâmica, você vai se surpreender, você vai se espantar muito com a cerâmica ainda, porque a cerâmica, ela não é descartável.

(D) Eu estou dizendo isso, porque eu fiquei impressionada com uma gravação que eu fui fazer, uma entrevista sobre o painel da Maria Bonomi na estação da Luz. Eu comecei a parar os passantes: - ah, posso fazer uma entrevista? Pode... Primeiro que é difícil conversar com as pessoas, elas estão na correria. Aí os poucos que eu consegui, foram pessoas mais simples, eu fiz as perguntas... Mas você percebe que em 10 minutos ali, que elas estão tão na correria que elas não prestam atenção em nada, elas não sabem o nome, não sabem de quem é...

(H) E: Mas elas não prestam a atenção em nada! Não é só no painel da Maria Bonomi, elas não prestam atenção em nada!

(D) Pois é, mas tem a questão da arte pública, da utopia que a arte pública comunica com o público. Comunica nada!

(H) Eu acho que você não precisa ser tão radical!

(D) Realmente comunica, que as pessoas olham, prestam atenção?

(H) E: Eu acho que ela comunica, eu acho, mas que ela não tem uma comunicação universal vamos dizer assim. E é diferente da entrevista, quando você faz uma exposição, por exemplo, você tem um feedback, você vai fazer, você vai chegar lá, de gente que você nunca imaginou e que aquilo tocou. Tocou de uma maneira tão... Então pode ser que aquela pessoa...

(D) E vice-versa...

(H) Então eu acho que você não pode generalizar. Eu acho que a arte pública ela tem seu valor sim, tem que tomar muito cuidado porque essa arte pública hoje é uma coisa muito difícil de você expor, então, são figurinhas carimbadas. Qual a diferença de um Júlio

Guerra que fez um Borba Gato, que todo mundo acha medonho, eu acho lindo, eu acho igual o bonequinho do Vitalino e um Brecheret? Quem diz que um é melhor que o outro? É a nossa compreensão erudita. Porque se você pegar um fulaninho de Santo Amaro, ele vai achar lindo o Borba Gato que todo mundo acha medonho, e vai achar o Brecheret, que ele não está puxando a corda direito, porque como é que viu todo mundo fazer esforço com a corda solta. Já ouvi essa história. Eu gosto pessoalmente, mas é a nossa visão elitizada, de um homem elitizado. Então a arte pública eu acho isso. É muito difícil você fazer intervenções. Fora do Brasil tem um artista que eu tenho paixão que é o Richard Serra, que eu acho que a pessoa que mais faz trabalhos interessantes, que dessa coisa de desautomatizar o olhar, eu não sei se você já ouviu falar dele?

- Ele, por exemplo, pôs um tapume na frente do Louvre, aí o que acontecia, deu o maior bafafá, as pessoas iam chegando ao Louvre, chegando na frente e elas olhavam para esquerda para enxergar a catedral de Notre Dame, daí ele pôs um tapume ... Aí, o que é que acontecia? As pessoas olhavam para o outro lado. E elas começam a dizer... Essa coisa de... Pois nosso olhar é condicionado. Porque você imagina aquele cara que vai todo dia pra estação da Luz, todo santo dia, todo santo dia atrasado. Pegou 6h por dia de condução...nanahhh, você acha que ele vai olhar a Maria Bonomi?

(D) Não vai olhar...

(H) Ele não vai olhar! Talvez num relance, ele tenha internamente algum motivo de... Mesmo agora que tem uma intervenção pela cidade que o Arnaldo Antunes pôs pela cidade, eu achei super bonito, porque está assim: descanse, palavras concretistas pela cidade, mas fica muito difícil você descansar no trânsito da 23 de maio não é? Eu acho muito esquisito.

(D) Para concluir, a pergunta tinha a ver com essa questão dos avanços

tecnológicos desses artistas midiáticos que tem feito obras que acabam interagindo com o público de uma forma mais lúdica. A gente vai lá na Paulista, no Itaú Cultural, então você vê aquelas obras todas assim, eu ia te perguntar o que você...

(H) Eu acho interessante! Porque eu acho que a gente está precisando muito, muito brincar um pouco. Nesse sentido da brincadeira. Mas eu vou te falar é..

(D) Você acha que isso não diminui ou aumenta ainda mais o preconceito sobre a arte cerâmica?

(H) Eu acho que diminui no sentido que esses artistas se acham o top do top, eu tô careca de ir a galerias, toda semana vou, sou convidada. Vendem esses trabalhos a 20 mil, 30 mil dólares, tem toda uma conceitualização por detrás, mas quem sou eu prá criticá-los? Eu não tô nessa não. Eu estou aqui no bê-a-bá, eu tô querendo propor alguma coisa, eu acho que o artista, é o que o Milton falava, o artista está onde o povo está, tem que estar propondo alguma coisa para eles, tem que sorrir, mas sorrir de verdade. Não é assim, toda forma de arte é arte.

(D) Quando você está lá com a mão na massa. Como é que você se sente?

(H) A mais feliz das criaturas. Não vejo a hora de voltar para o meu ateliê, sempre.

(D) Você acha que a cerâmica é uma arte solitária?

(H) Eu acho.

(D) Mas é uma solidão boa?

(H) É uma solidão maravilhosa. Ela é atávica, você pega em algo, você pega. O

computador você não pega, o computador se esvai, o sistema vai embora, ninguém sabe, pra mim aquilo é uma coisa de, é porque também já sou velhaca, tenho 51 anos, você pega esses sistemas midiáticos, essas coisas, acabou a luz acabou tudo. Acabou. Você sempre está dependendo de energia.

(D) Você está sempre dependendo de alguma coisa...

(H) Eu acho uma bobagem as pessoas ficarem tão preocupadas com criação de fontes energéticas. A gente precisa diminuir as fontes de gastos de energia, não é aumentar a fonte de energia. É diminuir, é retomar algumas coisas. Não to falando pra voltar ao lampião de gás. Mas por lanterninhas nas casas... Baratear o custo, fazer a coisa de outra maneira. Eu penso assim, mas eu sou muito Urtigão também por isso que eu também relaciono... (risos)



ANEXO II

Entrevista com Zandra
Coelho de Miranda

ENTREVISTA COM ZANDRA COELHO DE MIRANDA REALIZADA
NO DIA 27 DE ABRIL DE 2010, NA FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UFMG

(D) Zandra eu queria saber um pouco sobre a sua origem, quem é a Zandra Coelho de Miranda Santos?

(Z) Nossa! Essa pergunta é ampla demais... (risos). Em termos de origem, eu sou nascida em Campinas, criada em Minas a vida inteira. Minha mãe tem um vínculo com a cultura indígena, ela tem uma avó que era índia, e ela que me botou com a mão no barro assim desde criança, ela dizia: - olha aquele barranco, essa massinha branca aqui é tabatinga e é muito boa... Aí eu comecei a fazer panelinha para as bonecas... E foi por aí, que eu fui me enganchando.

(D) A cidade que você morou aqui em Minas foi Três Corações, é isso?

(Z) Isso! Foi Três Corações...

(D) Você é formada em Educação Artística pela UNICAMP (1995) certo? Por que escolheu fazer esse curso?

(Z) Olha, eu escolhi porque eu percebi que eu não tinha como fugir de uma vocação que era muito forte. Eu entrei na UNICAMP para fazer Economia, passei muito tempo estudando, fiz cursinho, porque era um curso concorridíssimo na época, aí eu entrei na "maravilhosa Economia da UNICAMP". Cursei um ano, e eu odiei o curso e como eu passava a maior parte das aulas desenhando os professores, as costas dos colegas, o pessoal foi me dando um "toque" e falando: "*- escuta porque você não pega uma aula lá como aluna especial?*" E eu fui, entrei como aluna especial e fui me encantando e fui muito incentivada pelo meu primeiro professor que foi o Álvaro Debaltista, que era super

acadêmico assim... E eu levo jeito para essa coisa de representação, de olhar e fazer, é uma facilidade mesmo que eu tenho. E ele me apoquentou e falou: “- *não, você está no lugar errado*. E eu acabei aí no próximo ano abandonando oficialmente economia e prestando de novo o vestibular. E foi por não ter jeito mesmo... Porque a minha família me apavorava e dizia: “- escuta, você não vai ter nada certo nessa vida, é muito difícil, não entra nessa! Fizeram um terrorismo completo, mas não teve jeito!

(D) E antes da Unicamp, você já realizava alguma atividade artística?

(Z) Eu fazia por conta própria, até pintura à óleo eu fiz, fui experimentando, meu passatempo era lápis e papel, se tinha lápis e papel perto de mim, esquece a Zandra. Eu viajava, inventava...

(D) E como foi sua formação na UNICAMP? O seu TCC teve relação com a cerâmica ou com a gravura ou foi na área de desenho?

(Z) Foi na gravura. [...] O professor Marco Butti [...] sempre teve excelentes intervenções quando eu mais precisava, era incrível, aí eu decidi fazer o TCC em gravura com ele e a cerâmica acabou vindo mais através de um curso extra. Que eu nem sei se pode ser chamado de curso, porque não tinha um aprendizado formal. Perto da Unicamp, em Barão Geraldo, chegou uma artista que aprendeu no Japão (Silmara Vatari), já ouviu falar dela? Dá uma pesquisada nesse nome, é uma figura muito interessante [...] ela chegou com um super know-how em queima de Anagama, esmalte de cinza, torno, ela sentou na Unicamp, torneou um pouquinho assim... Eu babei. Nunca mais eu quis parar de fazer. A partir dessa experiência com a Silmara, que foi muito afinada com o que é o aprendizado oriental de mestre... Aquela coisa de você ficar lá rodeando, limpar o chão, fazer o chá e tal... Ela me sentava no torno e falava: “- eu quero cinqüenta xícaras!” Ai, eu passava o dia inteirinho fazendo cinqüenta xícaras. Ai ela chegava ao fim do dia, aquele

monte de peça em cima da mesa, ela falava: “- essa não presta, não presta, essa também, essa pode ser, não presta, não presta, não presta...”. Jogava tudo fora, sobravam cinco peças... Mas foi uma professora super importante, foi a minha grande mestra.

(D) Por que foi fazer o seu mestrado fora do Brasil, além de tudo o tema do seu mestrado: Psicologia versus espiritualidade na arte das crianças, como é que foi isso?

(Z) Olha esse mestrado foi a coisa mais interessante que me aconteceu, porque eu encontrei um programa que era oficialmente em Arte Educação e a minha orientadora era da área de Arte Educação, por isso um certo desvio assim, pra falar desse tema e tal... Que me interessa bastante. Agora, o que mais ficou desse mestrado pra depois, pro doutorado e pro que eu estou fazendo hoje, foi a experiência de poder fazer cerâmica com a turma de mestrado específica de cerâmica, pintura com a turma de mestrado específica da pintura e gravura com a turma da gravura, então eu acabei me inserindo em três mestrados diferentes além da educação e foi uma super experiência. Mas vamos focar em cerâmica, porque se eu for falar de tudo a gente vai até amanhã (risos). Olha a infra-estrutura que eles têm pra cerâmica é uma coisa inimaginável aqui no Brasil. Talvez, a Universidade de São João Del-Rei esteja começando a chegar aos pés. Porque eram diversos fornos, um galpão gigante, forno Anagama, (eu sou apaixonada por Anagama, você já percebeu não é? (risos), forno a sal, forno a lenha, a gás, uma variedade gigante de processos e pesquisas de tudo quanto é jeito, terra sigilata foi uma coisa que eu vi sendo feita muito bem e tive oportunidade de ter aula assim, e conhecer figuras maravilhosas, foi uma super experiência essa da cerâmica. E era do lado do galpão do pessoal que fazia vidro, então eu ainda fuzei o vidro, vi despejo de vidro, sopro de vidro, *fusing*, e um pouquinho eu aproveitei no que eu estou fazendo mais recentemente até!

(D) Bom, eu ia perguntar como foi o seu primeiro contato com a cerâmica ou como se deu esse interesse pelo barro? Mas isso você já respondeu que é algo que vem da infância...

(Z) Sim, foi uma coisa de herança familiar... (risos)

(D) Como você enxerga a atividade cerâmica no contexto acadêmico e fora dele nos dias de hoje? Com a sua larga experiência inclusive fora do Brasil...

(Z) Olha, eu acho que a experiência fora do Brasil com a cerâmica e a experiência das artes no geral é muito semelhante. Dentro do contexto acadêmico a gente tem várias idiossincrasias acontecendo porque pra falar de educação formal, de como você formaliza essa experiência artística isso tem tantos aspectos que são intangíveis que de certa forma não caberia. Pensando no aspecto em si do aprendizado também é limitado o que você consegue ensinar da experiência artística. Eu acho que você consegue ensinar o que é a parte de referências, você consegue ensinar processos, você consegue ensinar os estados da cerâmica, as técnicas, (o aspecto técnico). Agora, a experiência artística de fato, isso é uma coisa que é de cada um assim... Que tem a haver com a experiência de cada um, com a história de cada um, com escolhas, com esse imaginário de cada um; como é que você ensina isso não é? É intangível, a gente esbarra em vários momentos nos limites em que a academia não alcança. Apesar disso, eu acho que é importantíssimo que a gente esteja inserido na academia, eu não vejo outro caminho, embora isso seja tortuoso, não é? (risos). Então, eu acho que é um mal necessário você ter que lidar com todos esses parâmetros acadêmicos com essa questão de [...] lá na Universidade de São João Del-Rei, por exemplo, a questão da produtividade. A produtividade do departamento é o que determina que o departamento receba verba, que ele possa repor um professor que falte, e a produtividade é toda daquele critério CNPQ, FAPEMIG, no caso de Minas. Então é publicação e artigo, artigos

em revistas indexados, tem uma lista das revistas que são possíveis, uma série de publicações que é de fora, participação em Congresso, esse tipo de coisa sabe... Pra área de artes, está começando e tem um potencial bonito pra área de artes, mas é uma coisa que ainda não está instituída, são assuntos muito movediços, subjetivos, que a academia torce o nariz, o parecerista do CNPQ não aceita, a gente não consegue bolsa, enfim... Essas dificuldades todas que você não tem como fugir delas e acho que a gente vai acabar até, no caso de São João Del-Rei, eu vejo que essa é uma possibilidade clara, eu acho que a gente vai acabar até mexendo nesses critérios e tal... Porque existe uma boa vontade da Instituição de acolher os cursos novos, ter essas novas áreas, mas, em outras instituições eu vejo que isso é super complicado e não vejo muita boa vontade não em se retrabalhar esses parâmetros, enfim...

(D) Uma das ceramistas que eu pesquiso para este trabalho, a Caroline Harari, em uma entrevista que nós fizemos, ela comenta que a “cerâmica é o material do futuro”! (Por ser altamente reciclável, um elemento inesgotável da natureza, não poluente, enfim...) Ela é completamente consciente desse papel ecológico, em preservar o meio ambiente... Você concorda com isso?

(Z) Eu acho que ela está certíssima!

(D) Você acha que essa visão é compartilhada por outros ceramistas?

(Z) Eu acho que sim, viu! Eu acho que tem muita gente que está sacando assim que a cerâmica é um viés aí de design de colocação de produtos no mercado que é sustentável. Essa experiência lá no Xakriaba talvez, esteja afinada com isso... Como um meio de sustentabilidade, tem como ser produzida com o mínimo de impactos, com materiais que são todos renováveis, muito do processo é reciclado não é? A peça que explodiu vira chamote, resto de gesso de molde a gente tem reciclado lá em São João até

o gesso! Ele é picado, é incorporado em outras fôrmas como se fosse o “chamote do gesso”, (risos), ou a brita do cimento sabe? E assim, eu vejo que as possibilidades de aplicação da cerâmica vão crescendo cada dia mais. É a biocerâmica, a cerâmica aplicada à cirurgia, reconstituição de ossos e dentes, revestimento, toda a pesquisa espacial, revestimento do bico do foguete! [...] Eu acabei de adquirir um livro italiano tão interessante que é só sobre pesquisa de ponta e as aplicações de ponta da cerâmica, tem cada coisa, condutividade de energia, condutividade de calor, painéis e peças que vão direto ao fogo, refratários

(D) Fora a parte de eletrônicos também...

(Z) Tudo, chips, são tantas as aplicações que eu acho de fato que a cerâmica é o material do futuro!

(D) Quando você retoma seus antecedentes, *(anexo I e II)*, você fala das gravuras em metal e monotipias (96/97) e o tema eram as paisagens locais (EUA). Depois entre 1999 e 2005 você passa a realizar pinturas com terra e pigmentos naturais do próprio local (Sousa e Joaquim Egídio), certo? Já nas primeiras gravuras em cerâmica você se inspira em uma mangueira e segue com a modelagem utilizando o bambu e a taboa. Existe uma preocupação particular com a questão do espaço como um todo ou especificamente com o ambiente em que você está inserida? (Como no caso do seu ateliê, por exemplo, em que você o chama de “epicentro das atividades plásticas”). É só uma escolha metodológica ou há mais razões para registrar a paisagem ou desejar reconstruí-la?

(Z) Eu acho que a primeira pergunta está bem imbricada com a segunda. Nesse interesse pelo espaço o meu referencial é subjetivo. Então, eu acho que eu não tenho como vivenciar em profundidade o seu espaço. É uma coisa que só pode ser abordada

por quem vivencia por quem está vivendo ali, então, por isso a escolha do ateliê. Ele como epicentro, isso também se deve por que ali a paisagem é gloriosa! (risos). É linda demais! [...] Eu acho a paisagem tão inspiradora assim tão linda e aquele bracinho de riacho que circula o ateliê, as taboas... Principalmente na época que está florindo eu não tenho como evitar! É uma coisa que me atrai muito e eu vejo pelas reações das outras pessoas que não é todo mundo que vivencia aquele espaço da mesma forma que eu. Muita gente até nem prestaria atenção a esses detalhes. Assumindo essa subjetividade eu acho que tenho que colocar mesmo como uma vivencia pessoal. Então é o meu espaço mesmo que eu tenho como abordar.

(D) Na sua tese, existe uma parte toda destinada aos fragmentos vegetais, no qual você explica suas origens enfim, denomina... - A pesquisa veio depois do uso ou existe um lado “bióloga” ou “ambientalista” da Zandra? Você é uma defensora do meio ambiente, amante da natureza, enfim, porque você escolheu trabalhar com esses elementos?

(Z) Existe essa Zandra “meio assim”, sabe? Mas nada oficial. Eu acabei usando primeiro e depois buscando identificar a espécie, até como uma forma de respeito. A quem me doou as formas e as cores e tal...

(D) Como foi esse processo em relação aos fragmentos vegetais, da visão da ambientalista?

(Z) Então só para concluir, eu acho que é uma preocupação de fato. Eu vejo esse trabalho com a cerâmica, eu me sinto meio que uma fazedora de fósseis para posteridade, porque aquele registro na cerâmica está no material mais permanente possível. Então, eu fico pensando que isso pode ser um acervo para o futuro, sei lá. E essa idéia de identificar as plantas e buscar referência e tal, veio a partir da apropriação,

então como uma forma mesmo de, não só apontar qual foi exatamente àquela espécie, mas dar crédito a ela, que me doou as formas.

(D) Agora uma curiosidade, como foi esse processo de procura ou “a caça” desses fragmentos? Como era esse passo a passo dessa procura e como você fazia essas escolhas? Você já tinha um destino certo ali? Já levava as ferramentas e os materiais durante aquele processo de caminhada ou foi uma aventura sem precedentes?

(Z) A caminhada, ela sempre acontecia, era a chegada e a saída mesmo do ateliê e aquele percurso estava sempre na minha rotina, e algumas coisas vão naturalmente te chamando atenção, não é? Eu acho que passa muito por questões do emocional, sabe? Por exemplo, a história do pau ferro, que tem, bem na frente do ateliê, aquela é uma árvore que eu tenho um carinho...que pouca gente entende. Porque eu vejo que ela tem as raízes expostas, e as raízes foram tão pisoteadas na época em que era uma fazenda o lugar que hoje é o ateliê. Elas foram tão pisadas que se formaram aquelas cicatrizes então, eu achava primeiro, quando eu saquei que aquilo era cicatriz, que ela foi machucada e reagiu e que se aquilo se repetiu tantas vezes e que aquilo pipocou inteiro por causa disso. Eu fui primeiro prestando mais atenção, admirando as formas, e por fim, pensando naquilo mesmo como um registro da história da árvore e de tudo que aconteceu no espaço inclusive que marcou a árvore. E aí, a associação segue pelo viés de que o pau ferro além de ter sido esse exemplar machucado e tal, ainda durante nosso processo de colonização, de civilização, ele foi muito valorizado como madeira e quase extinto, não é? Então ali, tinha mesmo uma sobrevivente! Eu olhava... E ela é maravilhosa, é linda de mais, aquele tronco meio acinzentado... É um tronco acinzentado manchado de sub-tons.[...] Então vai um pouco por aí, de a história me fisgar.

(D) Mas você já não saia com as suas ferramentas? Parece que você faz o derrame no próprio local, (do gesso).

(Z) Não. Antes de chegar nisso, tem todo um planejamento e passa inclusive pelo desenho. Então eu tenho os meus caderninhos de esboços, várias possibilidades de como captar, como organizar, que tamanho é o módulo, como se articulam. Então, quando eu fui lá para debaixo do Flamboyant captar aquele arranjo das sementes, eu já tinha a mandala pronta na minha cabeça, tanto em termos de medida, quanto como eu ia subdividir e tal. Então já cheguei lá cercando aquele fragmento que ia dar origem ao ciclo depois.

(D) Por sinal é um dos meus preferidos. O flamboyant me lembra aquela coisa da infância, que você pisa na casca para ela quebrar. Você fica quebrando o tempo todo, é uma brincadeira gostosa. No anexo 3, você fala um pouco das suas técnicas e dos processos, das confecções das matrizes, moldagens, tintagens, dos processos de queima, enfim, você fala de tudo muito detalhadamente, com registro de cada uma delas, isso tudo parece muito metódico e organizado, foram 6 anos de estudos e processos, pelo que eu entendi. Você sempre fez esse registro, você sempre faz essas suas experiências, você se organiza?

(Z) Não, eu fiz isso especificamente para tese. Essa idéia de que uma tese em artes dentro da academia, não tem grandes ressonâncias... E eu tenho uma clareza muito grande de que o maior motivo para gente fazer uma tese em artes hoje é essa possibilidade de troca com os pares. Com quem gosta da cerâmica, com quem se interessa pelos processos, pela memória, pelas idéias que estão vinculadas a esse processo. Então, esse anexo, ele foi destinado mesmo aos colegas...(risos) que possam se interessar e aprender com isso e somar experiências.

(D) Então foi uma organização já meio que premeditada, planejando o doutorado?

(Z) Foi para compor mesmo e para conseguir realizar o que eu imagino que seja, uma das maiores funções, e um dos maiores objetivos de se fazer um doutorado, nesse sentido não é?

(D) A repetição das suas peças e dos módulos é um recurso super usual do seu trabalho, inclusive essa seriação, ela proporciona diferentes tentativas e experimentações que vão ocorrendo ao longo do seu processo. Você faz essas exposições dos conjuntos uma coisa lúdica ou isso foi acidental? Ou você brinca já pensando nessa ludicidade ou foi sem querer que ela ficou com essa...

(Z) Não, eu quando estou pensando os módulos eu fico imaginando que o Ideal é que eles possam ser montados de forma, as mais variadas possíveis. E para cada exposição que eu faço, eu acabo mudando a configuração da maior parte das séries. (risos). [...] Olha, tá vendo esse trabalho aqui, por exemplo, que aqui está numa configuração toda maciça [...] o manancial negro [...] Aqui, essa foi uma lista bem comprida, que passava pela coluna, dava volta, continuava até o final da sala e dialogava com aquele outro que é das taboas... Que é o *sentinelas o brejo*, que também formava uma linha. Uma linha em cima da outra... As duas compunham uma outra história, entendeu? Virou um terceiro trabalho ainda, (risos).

(D) Foi ocupando o espaço todo...

(Z) Então as combinações entre as séries, as mudanças de montagem dos módulos...

(D) Nós estávamos comentando a respeito dos conjuntos, a questão dos aspectos naturais que a sua obra apresenta. - Qual é a reação do público ao se deparar com uma exposição sua? Será que alguém já parou pra pensar que você está

“reconstruindo o olhar” de uma semente de flamboyant que poderia “ser” ou “estar” bem ali, em frente à casa ou no quintal de algum deles? Você acha que eles refletem sobre isso?

(Z) É as pessoas ficam muito curiosas, a primeira reação é de surpresa, de ver aqueles elementos tão familiares e muitas vezes nem conseguir identificar qual o elemento que deu origem ali, presente no trabalho.

(D) O título da sua tese: a expressão “O Encontro Caótico”... Você não acha meio que uma contradição tendo em vista o resultado final do seu trabalho, quer dizer, não deveria ser o encontro perfeito, no final das contas?

(Z) Até chegar ao perfeito... Perfeito assim está saindo da sua boca... Por que... Até chegar nesse resultado foram tantos momentos caóticos e tantos momentos de perda, de explosões... E o caótico, o termo caótico foi colocado mesmo pensando muito em função da queima, o fogo é um elemento causa; que a gente está o tempo todo tentando domar. Você prepara, pesquisa, favorece tal... Mas você não domina. Você montou a queima, montou a fogueira, estabeleceu ali a relação, a partir do momento que você colocou o fogo, você não tem mais controle não é? O fogo é o elemento caos! Não tem como você se desvencilhar, vai ser sempre uma surpresa, eu acho que isso é que é fascinante.

(D) Você acaba trabalhando muito com o acaso.

(Z) Exato!

(D) Nas considerações finais quando você diz que é impossível chegar numa conclusão, enfim que a tese representa em si o fechamento de um ciclo, de mais um, como você enxerga essa necessidade de propor significados e contextualizar

as atividades artísticas? Acho que a gente até comentou sobre isso na questão “acadêmica”... Porque você cita que a parte dissertativa do seu trabalho foi praticamente uma criação à parte. Então eu queria que você falasse um pouco mais sobre isso. Afinal de contas você é ceramista, mas você tem também agora um trabalho como professora. Também é uma acadêmica, como fica agora esse processo para você?

(Z) Considerando que o trabalho artístico é uma continuidade, não tem momentos que você diz: - ah, começou exatamente aqui, esse é exatamente o resultado. Esses fechamentos são sempre artificiais, então são coisas mesmo, que a gente tem que criar, são convenções que a gente propõe para poder se inserir no contexto acadêmico, não tem como fugir.

(D) Então eu vou entrar no assunto, de certa forma, que mais me interessa no seu trabalho, a questão da memória. Queria que você definisse a sua poética, é possível? Qual é o papel da memória no seu trabalho?

(Z) É fundamental, é central, eu acho que talvez o meu trabalho seja muito esse de criadora de fósseis mesmo, então a partir da identificação de elementos naturais e da inserção desses elementos dentro de um contexto que é formal, que é estético e que vem sendo trabalhado desde as gravuras, através dos desenhos, dos projetos... O que se desdobra a partir daí é o recolhimento desses desenhos e a própria superfície do trabalho é o suporte da memória não é? Então a memória, ela acaba sendo central na construção do trabalho e eu vejo que nos desdobramentos mais recentes, essa memória vai assumindo formas um pouco diferentes até do que está colocado na tese. Que era uma questão muito de registro da forma, registro de processos de uma certa forma, mas, mais voltada para o que fica como resultado do fogo na superfície. E esse último... São 2 trabalhos bem recentes que estão na fila do forno...(risos). Que eu acho que tem tudo a

ver com a memória também e de jeitos diferentes. Um deles eu vou falar oficialmente é o pelourinho. Que é uma peça grandona, por enquanto ainda é um protótipo, a minha intenção é que ela tenha escala humana, e é construída em argila e quando ela atinge um ponto de dureza um pouco maior, próximo do “ponto de couro”, aí então ela recebeu ação. E ação no sentido de uma ação violenta, ela “tomou” uma surra, de vários tipos de instrumentos...

(D) Você filmou isso?

(Z) (risos) Não, eu não filmei, mas a minha idéia no final é chamar atores, para executar essa sova e fazer realmente o registro disso assim... Com chicotes e com varinhas, eu peguei tudo que eu tinha à mão lá pra bater nessa coitada dessa peça, até mordidas eu dei... (risos) unhei... (risos). Foi uma catarse! E o que eu vi na superfície é justamente a memória do gesto, da ação da violência que fica. A argila é, por si só, naturalmente o suporte perfeito da memória, é um material muito adequado, ela guarda minúcias e registra para sempre depois de virar cerâmica. Eu acho que a cerâmica é o suporte da memória por excelência, isso vem desde a pré-história e eu vejo que eu continuo muito me afinando por aí também.

(D) Você cita bastante essa coisa do nosso legado, dos povos antigos, enfim... De certa forma a gente continua fazendo isso não é?

(Z) Sim, exatamente

(D) De marcar e construir um legado pessoal também. Você concorda com isso? Mesmo que a gente tenha um tema e a memória esta ligada a essa tema, você está resgatando as duas coisas de certa forma, algo para aquele tema ou para aquele objeto, mas algo que também tem relação pessoal...

(Z) Claro. E muitas vezes até, nem todo mundo é capaz de ser esse receptáculo dessa informação que está ali registrada. Às vezes é preciso certa mediação já que muitas vezes é um registro realmente pessoal, não é?

(D) Bom nós mudamos algumas coisas aqui na ordem... Falamos disso, de deixar um legado, Você falou que ela é fundamental, a memória não é? Neste sentido, eu queria te perguntar sobre a perenidade que esse material impõe. Por exemplo, eu tenho percebido que alguns artistas que já trabalhavam com gravura, por exemplo: o Máximo Soalheiro transporta a tipografia na cerâmica, a Maria Bonomi transfere a gravura através da argila, mas depois o material final torna-se o concreto, ou mesmo o bronze... Alunos que transferiram desenhos do Mangá, nós tivemos uma aluna que fez os desenhos de Mangá na argila... Carolini Harari com a renda, você com os elementos... Porque que tantas pessoas que trabalhavam com outra linguagem antes, como a gravura, por exemplo, ou a tipografia, passam a assumir a cerâmica? É por causa dessa durabilidade?

(Z) Eu acho que a questão da durabilidade é de fato um fator importantíssimo, eu diria que é um pouco por aí. Mas tem uma coisa também que é a sedução do material, ninguém fica imune. Quem já pôs a mão no barro e sentiu a característica... É um material doce, que aceita a sua vontade, te atende não é? Eu acho que o material é muito sedutor. Quem tem o primeiro contato, tende a ser fisgado. (D) É paixão a primeira vista!

(D) Já que a gente está falando de memória, o meu trabalho se resume de certa forma em - eu recolho a memória das pessoas, através do envio de cartas, agora nessa segunda etapa, também através de meios eletrônicos e transcrevo alguns trechos nas placas de cerâmica, para propor um painel, na montagem final,

enfim... Eu queira saber se você não pode, agora, aproveitar essa ocasião, para me doar uma recordação sua, que fosse significativa para você, você se importa? Ou você prefere num outro momento escrever?

(Z) Eu te doaria já essa lembrança de estar andando, numa linha do trem em construção, na minha infância: eu, minhas duas irmãs e minha mãe. E a minha mãe identificar no corte do barranco, um veio de argila branca e falar pra gente assim: “- Olha gente, meninas?! Isso aqui é tabatinga, eu conheço esse barro! (10:23) Recolhemos com a unha, tirou um tanto, a gente empacotou...

(D) Isso em Três Corações?

(Z) Foi em Três Corações! Fizemos um embrulho de saia, de juntar um “montão de barro assim na saia” e levar para casa. Trabalhar essa argila, hidratar e tudo mais. Isso, eu me lembro daquelas tardes, a luz e tudo... Essa é uma memória tão fresca, tão nítida, da luz, de tudo. Eu e minhas irmãs sentadas fazendo panelinhas para as bonecas e a minha mãe sentou uma hora com a gente. (Isso assim, aquela coisa, ela deixa a gente lá brincando, mas fala uma coisa, dá um toque, ensina uma coisinha), e teve uma hora que ela sentou. E foi conformando assim uma cumbuca, depois colocou asinhas, colocou uma cabeça de galinha e fez uma tampinha. Ela fez uma galinhazinha assim oca, toda usável, mas eu me lembro que eu fiquei arrepiada. Era a coisa mais maravilhosa do mundo, assim, o jeito que ela trabalhou, que aquilo tomou forma sabe? E, a partir desse dia, eu acho que já tinha essa pré-disposição para ceramista muito entranhada já...(risos).

(D) Olha, muito obrigada pela memória. Só queria fechar com algumas perguntas mais atuais em relação ao seu trabalho hoje. Você está vinculada a Universidade Federal de São João Del-Rei, como professora adjunta, com regime de dedicação exclusiva...

(Z) Isso, e eu acabo de assumir a coordenação do curso tem mais ou menos uns vinte dias [...]

(D) Você consegue mesmo lecionando e agora como coordenadora trabalhar nos seus projetos pessoais, quero dizer agora...

(Z) Olha, está muito difícil, viu? Mas assim, final de semana, eu vou com a minha filha, eu acho que eu tenho muito essa coisa da minha lembrança assim aflorando...[...] Ela vai sempre comigo e ama! Ela adora, então eu vou com ela no final de semana lá pra oficina que tem o CETAM, [...]

(D) O CETAM é o?

(Z) O CETAM é o Campus Trancredo Neves, o campus onde está construída a Oficina Escola, que é um super projeto, um laboratório de cerâmica todo pensado para ser um laboratório de cerâmica [...]

(D) E é lá que você trabalha? Você está sem ateliê no momento?

(Z) Eu não tenho ateliê, eu tenho planos de funcionar no ateliê do Rogério Godoi, que é um professor antigo da UFSJ e que está construindo um ateliê cinematográfico! Aí lá, vai ser um espaço de trabalho maravilhoso, se me sobrar tempo, não é? ..(risos). Mas eu tenho tocado essas idéias assim sabe, espremendo todos os cantinhos de tempo livre pra não deixar morrer, não é?

(D) Como é o seu dia-a-dia então? Você sai pela manhã para dar aula, fica o dia todo...

(Z) Não, tem muito planejamento em casa, vários projetos de extensão como esse dos Índios Xakriaba...

(D) Esse projeto faz parte de um projeto de extensão de lá?

(Z) faz parte de um projeto de extensão que é uma parceria entre a UFSJ com a UFMG, tem outras instituições [...] Então são vários projetos de extensão, isso envolve planejamento, envolve projeto principalmente, a gente está muito envolvido com essa história do CONTAF ir pra São João Del-Rei, em outubro. Então temos aí também uma demanda de tempo grande, enfim... uma serie de questões institucionais, sou conselheira no conselho universitário, estou me descabelando...(risos). Trabalho de tudo quanto é lado!

(D) Para encerrar: Como você “vê” o seu trabalho hoje como ceramista? E quais são os seus planos pro futuro?

(Z) Eu acho que eu continuo com um fio condutor assim que tem uma continuidade muito grande em relação à tese e tende a se aprofundar pra esse lado da memória, viu? Tanto a memória que o material é capaz de registrar, quantos outros materiais incrustados no barro e no vidro. [...] Então metais e vidros, estou indo muito por aí... Experimental ainda...

