



Pulsão Visceral

Investigação do
corpo como
experiência
simbólica



1.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Anelise Krüger Goulart Marcolino

**PULSÃO VISCERAL: INVESTIGAÇÃO DO CORPO
COMO EXPERIÊNCIA SIMBÓLICA**

CANOAS

2023

Para minha amada mãe que acreditou e semeou meu caminho.

Para meu amado pai que emprestou suas mãos e seu tempo.

Para meu amado companheiro que incessantemente me apoiou.

CIP - Catalogação na Publicação

Marcolino, Anelise Krüger
Pulsão visceral: Investigação do corpo como
experiência simbólica / Anelise Krüger Marcolino. --
2023.
48 f.
Orientador: Carlos Augusto Nunes Camargo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. corpo. 2. investigação. 3. simbologia. I.
Augusto Nunes Camargo, Carlos, orient. II. Título.

RESUMO

Movida por uma vontade de relação com as matérias do mundo, apresento neste trabalho uma abordagem poética das minhas últimas produções realizadas em cerâmica e fotografia como resultado de uma investigação do corpo. Interpreto algumas metáforas pessoais disparadas pela experiência da prática artística no contexto em que ela se dá e convido para dialogar as simbologias que elejo como nucleares da construção simbólica: o ovo e a árvore. Assim como, evoco como influências dos processos de simbolização do trabalho, os métodos criativos das artistas Ana Mendieta e Celeida Tostes.

Palavras-chave: corpo – investigação – simbologia

ABSTRACT

Throughout a poetic approach and moved by the desire of a connection with the elements of the world, I present in this work my recent creations in ceramics and photography arising from an exploration of the human body. I interpret some personal metaphors triggered by the experience of artistic practice in its own environment, proposing a dialogue with the symbolisms that I consider key to the symbolic construction: the egg and the tree. Additionally, I evoke the creative methods of the artists Ana Mendieta and Celeida Tostes as the influence for the processes of symbolization of the work.

Keywords: body – investigation – symbolism

PULSÃO VISCERAL: INVESTIGAÇÃO DO CORPO COMO EXPERIÊNCIA SIMBÓLICA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo

Banca:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Prof. Dr. Rodrigo Núñez

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu querido orientador Carusto que me ensinou sobre leveza em tempos difíceis, brincadeiras em peito apertado e incentivo de desvios, devaneios e desejos mesmo em absorta desconexão. Uma gratidão profunda a quem primeiro me apresentou a essência da argila, professor Rodrigo que juntamente da sua companheira Adriana repetidamente me acolheu, encorajou e me aproximou de conexões. Um caloroso agradecimento ao professor Flávio que com suas palavras mágicas e enigmáticas me guiou ao profundo.

Agradeço a todos os professores que cruzaram meu caminho, que dividiram seu tempo e conhecimento comigo e acreditaram na minha capacidade, em especial as professoras Claudia Zanatta e Marcia Braga que contaminaram meu fazer com centelhas verdadeiras de inspiração.

Agradeço aos meus amigos que de perto ou de longe torceram e me inspiraram com sua vivacidade, em especial as amadas Luiza, Bianca, Dani e Pamela que compartilharam presença, confienciaram histórias, presentearam-me com sua parceria, alimentando meu mundo com afetividade e identificação.

Por fim, agradeço a minha família amorosa, minhas raízes na terra, meu elo infinito com a vida, meu incondicional amparo e abrigo nutritivo promotor de caminhos e de desabrochar.

SUMÁRIO

PRÉFACIO	pg.6
INTRODUÇÃO	pg.7
1. CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO: DIÁLOGOS COM A MATÉRIA	pg.8
2. FRAGMENTOS DO TEMPO: INVESTIGAÇÃO POÉTICA	
2.1 Ovo de tudo até aqui.....	pg.10
2.2 Leveza, peso e fragmentação: Dentro, entre e fora.....	pg.11
2.3 Conversas com o Fogo: Tempero e oração.....	pg.19
2.3.1 Leituras do fogo: Traduzindo os efeitos do fogo.....	pg.24
3. TEMPO EM MOVIMENTO: ÁRVORE CAÍDA, CORPO CAÍDO	
3.1 Corpo raiz.....	pg.29
3.2 Mamoeiro oco.....	pg.29
3.3 Ramo seco de palmeira.....	pg.30
3.4 Queda da bananeira em frutos.....	pg.31
4. DIÁLOGOS SIMBÓLICOS: A ÁRVORE E O OVO ...	pg.33
5. DIÁLOGOS ARTÍSTICOS: EVOCANDO RAÍZES, ANA E CELEIDA	pg.37
PALAVRAS FINAIS	pg.43
POSFÁCIO	pg.45
LEGENDA DAS IMAGENS	pg.46
Referências Bibliográficas.....	pg.48

Sob a égide do carbono eu nasci. Modelada a duas mãos. No reflexo do que a minha mãe queria dar vida e na escusa de meu pai de pôr a mão. Criada entre mundos fantásticos de plantas que morriam e voltavam a vida. Na espera do encontro de morangos surgidos em torneiras. De natais de julho com bolotas em bergamoteiras. Escondida, fugida de tempestades escuras, de arremessos como pedido de ajuda. Assim eu me criei. Ao mesmo tempo solta em segurança e presa entre guaritas. Encontrando a ruína da alma e a magia adormecida do silêncio. Me agarrei entre pílulas e me perdi em desamores. Arrebatada por toda a agressividade que me tomava. Voltei a encontrar aquela criança. Descobrimo que ela era feliz mesmo sozinha. Que o sofrer só se vive se se percebe, pois na brincadeira se escapa da loucura. Encontrando no jardim uma leveza. Mesmo que o baú das lembranças na impaciência seja desenterrado antes do tempo. Uma estrada dançada em saia rodada. Muitas sombras em um núcleo iluminado. Em que a pequena voz florida já sabia que aqui se morre, mas não se perde a vida.

Anelise Krüger, 2023

INTRODUÇÃO

“Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos.”

Clarice Lispector, Laços de Família.

Guiada por um desejo de relação com as coisas do mundo e influenciada pelos acontecimentos da vida, assim como suas reverberações no campo da produção artística, construí estes trabalhos apresentados como uma análise metafórica de uma condição de um estado de criação. O desenvolvimento narrativo do texto segue a própria natureza temporal do processo artístico, no qual há um encadeamento de disparos investigativos e ações que giram em torno da percepção do corpo relacionado a expressões de dor do contexto pessoal em que se dá todo o projeto. No próprio contato com os materiais elegidos no processo criativo, há a revelação de simbologias pessoais em estado de germinação reflexiva que são abordadas como indícios de uma cosmologia íntima de produção. Como estrutura do texto, utilizo termos poéticos em relação ao tempo. Tempo cristalizado que trata das ações com o barro. Fragmentos do tempo que

transcrevem o processo criativo de construção dos objetos cerâmicos. Tempo em movimento que aborda as relações com árvores caídas que no processo de captação do registro do evento de encontro, recorta e rememora esse tempo. Por fim, emprego um diálogo com conceitos simbólicos de elementos nucleares que perpassam o trabalho, o ovo e a árvore, e também, resgato as influências como ecos de metodologias simbólicas da criação nas artistas Ana Mendieta e Celeida Tostes.



CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO: DIÁLOGOS COM A MATÉRIA

“Meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente [...]”
(Merleau-Ponty apud Santos, 2011, p.102)

A ação torna-se um fio condutor de uma produção artística quando se faz presente em toda uma trajetória de criação, por vezes apresentada em sua forma canonicamente e contemporaneamente identificável como performance: na fruição do público que assiste, no registro em vídeo ou até mesmo na captura de movimentos congelados em películas fotográficas. Já de outro modo, ela se encontra de maneira sutil, quase oculta nos processos operativos que geram relações com o interno e o entorno. O que de fato se apresenta materialmente são os vestígios de atitudes conscientes e inconscientes incrustadas no corpo do trabalho. Os processos artísticos são abordados neste capítulo a partir da reflexão simbólica acerca do percurso de criação, assim como da análise dos resultados materiais que evocam uma cadência de ações. O tempo cristalizado se apresenta aqui como os caminhos delineados para dar solução prática aos

trabalhos realizados com o barro, elemento ligante na minha poética, que carrega consigo a marca da cristalização do tempo e da sugestão da ação.

O trabalho com o barro é uma dança, onde se conhece com o tempo cada passo. Há um conjunto de movimentos esperados nessa coreografia, um amassar, um pinçar, um acordelar de porções de argila que permitem que se faça uma construção. O corpo é a maior ferramenta do ceramista, pois é através da ação dele na matéria da terra, da água, do ar e do fogo que se faz possível toda criação. Os dedos alisam a superfície do barro, as mãos em conjunto o amassam e o modelam, os ombros aplicam a força, o quadril faz o balanço do movimento e equilibra todo o ato. Um corpo inteiro em harmonia motora se lança sobre a prática, em um tempo e um espaço delineado pelo próprio fazer. Uma performance longa, quebrada em atos de espera impostas pela técnica e retomada a todo novo encontro com a matéria de trabalho. No entanto, um acontecimento muitas vezes sem registros, particular em suas minúcias, onde apenas quem testemunha na sua completude é o barro e eu.

Desde o primeiro contato com o barro, entendi que se instalava ali um diálogo silencioso onde eu tocava naquele corpo e aquele corpo me tocava. Numa imersão involuntária, aprofundava-me em diálogos

íntimos com sua matéria e entregava a ela algumas vontades. A argila me acompanhou ao longo desses cinco anos e dela continuo aprendiz. Tantas vezes amassei entre minhas mãos o tempo, a paciência e um desejo enorme de entrega. Entendi que ao se trabalhar com o corpo da terra, não se pode esquecê-la ou abandoná-la, pois nela há uma carência de troca continuada. A devolutiva desse contato não vem do resultado material de cada empreendimento, mas sim da comunhão que se instala com a terra. O barro por sua própria identidade devolve cada toque a sua maneira, ecoando no corpo que se forma a sua própria voz. É no aflorar de uma rachadura, de um trinco, de um envergamento, que percebemos uma desconexão, ou quem sabe apenas uma abertura para o barro falar de minhas faltas. Foi no entendimento de que o processo de trabalho é contaminado também por diferentes estados, resultantes das relações com as coisas e vivências do mundo, que entreguei meus desejos mais íntimos à lama. Quando vi por mim o barro tomava o lugar da minha própria carne, incorporando meus contornos, minhas formas e detalhes, e ao massagear sua superfície, massageava a minha própria constituição. Não era mais o corpo da terra ali, eram meus músculos, minhas vísceras, meu mundo físico e subjetivo amalgamado em outro corpo.

FRAGMENTOS DO TEMPO: Investigação poética

2.1 Ovo de tudo até aqui

Tudo começou com um ovo que continha dentro de si todos os desígnios de um pesado ar. Esse trabalho surgiu de um sopro, confinado dentro de um corpo de argila, resultado de uma proposição dada pela primeira convocatória artística do Núcleo de Instalação em Cerâmica Artística – NICA¹, Invólucros para um sopro, produzida no contexto de primeiro ano de pandemia. Estava à frente da realização dos trabalhos à época, assim como da exposição virtual com os resultados das participações, na qual também participei com o trabalho *Bulbar* em que escrevi para acompanhá-lo o seguinte texto poético:



*Respira, não prende. Busca
toda aquela dor
Assopra bem fundo o peso
que carregou
Cobre, recobre, tenta
sustentar
Esvai. Murcha. Morre
Dissipa o respirar*

¹ Núcleo de Instalação de Cerâmica Artística – NICA, Programa de Extensão criado em 2009 como um núcleo de ensino e produção presencial de Cerâmica Artística vinculado ao Instituto de Artes e a PROEXT da UFRGS

*Da boca ressurgiu o sopro
Forma o corpo
Ocupa espaço
Ampara paredes
Cresce. Expande
Cultiva um exalar*

Construído com a deposição de argila sobre um saco plástico contendo o ar dos pulmões, não possuindo assim características estruturais. Quando surgiu a oportunidade de expor junto ao NICA na mostra Museu Baldio² na Casa de Cultura Mario Quintana, em 2021, desejei apresentá-lo queimado, mesmo sabendo que não fora feito para tal transformação. À época já havia iniciado os primeiros contatos com queimas alternativas à lenha e, encantada com esse universo, decidi arriscar a entrega incerta do trabalho para o fogo. Consequentemente no processo a peça estourou em múltiplos pedaços que, passando por diferentes condições dentro do forno, adquiriram distintas cores e efeitos. Em frente aquela situação de completo rompimento, o único ímpeto que tive foi de restaurá-la por inteiro. Ao unir suas peças dei-lhe

² Mostra Museu Baldio, Casa de Cultura Mario Quintana, Espaço Maria Lígia Magliani e Jardim Lutzenberger, de 22/06 a 11/09 de 2021

novo nome que chamei de *Reato* que também recebeu um novo escrito poético como segue:

*O fogo toca, transforma,
impõem-se sobre os pontos
frágeis. Age sobre as
mudanças de consistência
rompendo os momento que se
encontram bruscos.*

*Penetrando nas paredes o
embate irrompe, o corpo
esfacela, quebra, se desfaz.
Estrebuchados todos nos
mesmos desafios.*

*Dilacerando a casca aos
socos da vida restando
apenas a memória de um ser
inteiro. A insistência de
reatar os pedaços do que um
dia foi, dá nova existência.*

*Ficando as cicatrizes, as
marcas dos novos elos como
esforço por resistir.*



Os escritos aqui tem suma importância, pois como germe de toda uma produção este trabalho trouxe reflexões viscerais sobre as questões que naquela época já atravessavam meu pensamento. No estado de apenas argila, seca e dura o trabalho *Bulbar* é objeto de estudo do confinamento do ar, um ar específico originado dentro

do corpo, do pulmão. Abordando de uma maneira já simbólica o respirar como transmutação física e emocional, disparada por um contexto pesado em que vivíamos. Já na sua configuração partida e reunida em *Reato*, as indagações partem de um outro tipo de transformação mais ligada ao próprio efeito do fogo, assim como de procedimento para solução, o que indica também um reflexo dos estados de criação. Através da metamorfose desse trabalho que agora chamo de *Ovo de tudo até aqui*, toco em assuntos como a própria transmutação, mas também a fragmentação, inteireza, contato entre corpos já como uma projeção psíquica na materialidade.

O *Ovo de tudo até aqui* começou a ser visto dessa maneira, pois contido na sua produção está não apenas o embrião de todas as questões que envolvem o meu trabalho, mas também a semente das pesquisas em queimas alternativas que se repetiram até esse momento. Assim como uma evidência de continuidade do efeito de reação do tempo que, mesmo depois de unido seus fragmentos, permanece se desfazendo pouco a pouco até um dia nada restar.

2.2 Leveza, peso e fragmentação: Dentro, entre e fora

Tempos depois, constatando na minha prática artística que as interpretações da carne passam pela experiência também simbólica, investiguei formas de condensar em uma peça, metáforas que para mim

possuíam alguma chave de informação. Guiada por um arrebatamento de sentimentos e circunstâncias físicas que permeavam a produção, explorei três trabalhos cerâmicos que posteriormente iriam abordar as temáticas de leveza, dureza e fragmentação. Vislumbrando também que essas mesmas reflexões possuem uma outra possibilidade de perspectiva de análise sob o ponto de vista espacial, de dentro, entre e de fora, apontando para uma condição corpórea e uma intrínseca relação corpo-ambiente.

O ponto de partida prático dos trabalhos aqui apresentados se deu na construção de um corpo cerâmico com características similares à um pulmão. Desejava conceber uma constelação de órgãos cerâmicos naquela época e cheguei numa imagem, esboçada nas paredes da antiga cozinha, de um tubo com dupla bifurcação, em uma inspiração quase vegetal. Na ponta de cada ramificação desenhei no azulejo com caneta uma infinidade de pequenos círculos que se espalhavam no espaço e anunciava o ponto focal daquela análise, a passagem, o fluxo de ar.

Construí a peça reproduzindo os elementos esboçados e imaginando como poderia materializar aquela vontade de dar ressonância formal à transformação aérea. Empreguei na escolha

5.



técnica a modelagem com a utilização de paina, uma fibra orgânica proveniente da árvore da paineira, para transmitir na própria escolha material o objetivo de dar leveza à argila. Com o barro e paina homogeneizados em uma massa cerâmica adequada fui modelando uma espécie de canal com a ponta sinuosa que corresponderia anatomicamente à traqueia. Seguindo até a extremidade inferior bipartida que se expandia em largas pétalas unidas em sua base. Depositei nela pequenas esferas de barro aludindo assim a partículas de ar. Posteriormente adicionei uma espécie de tampo da abertura do canal, também com pequenas circunferências em sua superfície já com a intenção de intensificar a ideia da respiração. Aspirava indicar com as características formais do trabalho a movimentação do ar nos

pulmões e através dela aflorar a alegoria da transformação/purificação e também a comunicação do interior com o exterior. Em vista desse conjunto de conceitos e na reflexão poética sobre sua concepção, surgiu os escritos que dariam nome a obra como *Guardião das Passagens* como segue no trecho seguinte:

No anseio de captar o universo etéreo que dialoga com os corpos, o próprio ato de respirar se tornou matéria de estudo. Um lembrete diário de clamores insistentes de uma necessária percepção de limites e diferentes estados. Como uma amalgama de emoções os nossos contornos se transformam e se apresentam em múltiplas formas e maneiras de ser. A casca do espírito como se fosse um barro de carne torna-se modelada a cada sopro de existência. O culpado desse encantado fenômeno invadiu meus sonhos e manifestou-se no desejo das minhas mãos. Nessa conversa sonhada com o guardião das passagens fui levada por uma vontade íntima de tirar do corpo da argila um pulmão. Esse ser pulsante que se faz um fio condutor do interno com o externo permitindo que o ar entre, animando e dissolvendo a presença, para então sair e entregar para fora as leves e pesadas sensações. Através dos seus contornos evoquei a inspiração profunda que reverbera nos tecidos em um fluxo sem fim de combustível para a vida. Tentando traduzir a força que percorre cada canto, equalizando os movimentos, ritmando seus contatos em busca de purificação. A entidade que concede entrada ao mundo de fora em massas invisíveis e incessantes de ar, completando o corpo e se esvaindo, resultando em uma espécie de unicidade com o todo. Abrigado no peito ele abre suas entranhas para a passagem do ar se espalhar por seus caminhos



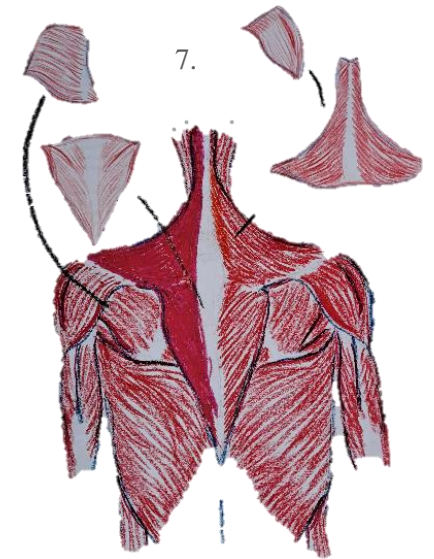
6.

secretos, alimentando assim o corpo célula por célula. Tentei alcançar no envolvimento com as matérias, o tempero das formas e as orações com o fogo os mistérios contidos em um sopro de ar.

As transformações físicas incorporadas nas questões metafóricas da passagem de ar foram propulsores da gênese *do Guardião das Passagens*, mas há também um outro indício levantado no texto, já em uma esfera psicológica que possui eco no meu trabalho, haja visto que os conflitos internos costumam produzir um processo cinético no meu desenvolvimento criativo e encontram como palco da ação a matéria. Quando articulo demandas que envolvem a percepção de purificação através do ar, encontro aí talvez o cerne dos desejos de leveza, pois é no contato entre o espaço de dentro e de fora que acontece a transformação a nível não apenas fisiológico, mas também simbólico, pois o sopro tem universalmente um princípio de vida.

“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 esfolia o mundo da matéria. Tira-lhes os tegumentos para ver bem as linhas de forças.”
(Bachelard, 1991, p.59)

Seguindo a produção material do que viria a ser o trabalho de conclusão do curso, me percebi revestida diariamente de incansáveis tensões. Compreendi nesse insistente clamor do corpo um tecido investigativo de conversão de um estado físico em uma criação. Talvez como meio de dar ressurreição psíquica a essa condição ou até mesmo encontrar um meio de esvaziamento daquele acúmulo de forças que causavam tanto desconforto. Traduzi então essas cargas vivenciadas na representação de um conjunto de músculos, de suas fâscias através de um molde de meu próprio corpo. A decisão por utilizar um molde partiu do desejo de reprodução fiel de uma história muscular pessoal em que as formas e os volumes poderiam contar o que o corpo não cessava de falar. O foco de estudo estava na região das costas, pois a dor se manifestava e se intensificava nessa porção corporal. Comecei um estudo dos grupos musculares mais superficiais como partida para o trabalho, o que o conduziu para uma fragmentação. Assim como, guiada pelos estudos de representação dos



músculos no desenho e também por realizar a primeira tentativa frustrada de imprimir o volume real de meu corpo com uma placa de argila diretamente na pele, o conjunto se direcionou para uma perspectiva mais bidimensional. Essa característica aproximando-se muito mais de uma ideia de casca do que de carne, porém dividida, quebrada em recortes como procedimento técnico. Em um processo lento, abri placas de argila finas e delicadas, segmentando-as em porções semelhantes a alguns músculos torácicos posteriores e as assentava no molde pressionando e alisando uma a uma. Assim que as peças ficavam no ponto correto de secagem para dar acabamento, brunhi e afinei as bordas cortantes. Nessa operação percebi pela primeira vez com maior clareza que projetado no corpo da terra estava não apenas a impressão da superfície do meu corpo, mas algo que remetia a minha constituição física manipulada naquele instante. Massageava não só a fina camada de barro naquele molde, dissipava através do toque firme a mim mesma e minhas próprias dores. A rigidez física se encontrava afixada em cada parte e superfície não apenas como intenção, mas também como projeção consciente na materialidade. A cerâmica já carrega em si a característica da dureza, o que nesse trabalho me remete em termos simbólicos a uma casca dura que para que se chegue ao



8.

seu interior nutritivo, é necessário quebrá-la aos pedaços, restando as partes restantes o vestígio de inteireza. A maneira que o conjunto se dá, diferentemente do trabalho *Reato*, que sofreu um rompimento, é propositalmente repartido, segmentado talvez como forma primeira de procedimento, mas também de aplicação inconsciente de quebra ou descontinuidade de uma experiência de tensão.

Quando levanto a questão da casca, penso que ela pode ser lida também em uma perspectiva da ideia do entre, como uma película que separa o interior do corpo do que é exterior a ele. Na ruptura da casca se percebe não apenas a condição de quebra como signo do que foi inteiro, mas

também de fragmentação como meio de abertura entre dois mundos espaciais distintos, o interno e externo do organismo. Talvez como uma passagem para que houvesse um equilíbrio de forças ou quem sabe apenas uma quebra intencional de uma realidade de tensão.

9.



O molde foi construído com o objetivo de copiar às impressões de uma história muscular e servir de suporte para dois de três trabalhos com o barro. O molde também pode ser lido como uma dupla casca que ora envolveu o meu tronco, ora

abrigou as finas placas de argila. No contato pele e gesso na sua confecção, pude vivenciar uma sensação de compressão em que parte do meu corpo, a região onde pulsa a respiração, recebeu uma sutil imobilização. Envolta em uma de minhas faces, as costas, as molhadas faixas de gesso previamente recortadas, iam conquistando espaço e se sobrepondo. Uma construção estratégica, auxiliada por outras mãos – as mãos de meu

companheiro. Na espera da sua secagem percebia os efeitos estáticos de estar naquela posição. Uma necessidade imposta de concentração se instalava para reduzir o ritmo da respiração e manter a postura corporal intacta para um resultado de uma cópia eficaz. Quase paralisada por longos minutos, percebi uma nova condição do tempo, lento, pesadamente passado. Tão presente que poderia dizer que tornou-se massa sentida sob a carne. Retirado o molde após endurecido, o que foi por uns instantes a minha casca de gesso era agora uma cópia negativa que receberia a argila para nela deixar sua impressão. Impressão essa que continha os meandros de acúmulos quase infinitos de retesamentos que no seu repetitivo exercício formavam sulcos limitantes. O vazio côncavo de suas paredes recebe internamente o estudo anatômico esboçado a lápis. Indicando também na sua característica espacial a ausência da carne que um dia foi matriz.

O último trabalho feito em cerâmica foi conduzido em um momento em que a experiência do corpo indicava o sentimento claro de peso, pois vivia um contexto pessoal especialmente carregado. Nesse momento tentava lidar com a situação mais desafiadora da minha vida, a realidade intragável da descoberta da doença do meu pai. Refletindo sobre a minha condição quando aos poucos me reerguia, olhei para o instinto intuitivo do corpo de se fechar na busca por proteção em

situações de dureza e adversidade. Foi então que segui, me levando pelo desejo de explorar o conceito de couraça como forma simbólica de proteção.

“O Escudo (broquel) é o símbolo da arma passiva, defensiva, protetora, embora às vezes possa ser também mortal. A sua própria força (como objeto de metal ou de couro), ele associa magicamente forças figuradas. Efetivamente o escudo é em muitos casos uma representação do universo, como se o guerreiro a usá-lo pusesse o cosmo ao seu adversário, e como se os golpes deste último atingissem muito além do combatente à sua frente e alcançassem a própria realidade representada nos ornamentos do broquel. Todas as razões de viver, todas as belezas do universo, todos os símbolos da força, da riqueza e da alegria estão mobilizados e concentrados nesse broquel. Esse espantoso espetáculo simboliza também o que está em jogo na batalha: tudo o que se perde ao morrer, tudo que se ganha ao triunfar.
(Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.387)

Almejando vestir a peça a ser criada, imaginei sua estrutura formal sobre a parte externa do mesmo molde já utilizado, em um aspecto com asas paralelas a um eixo central, na altura dos ombros e com uma ponta arqueada e projetada em direção à cabeça. Imaginando a sua superfície revestida por uma camada de escamas, pois via nessas estruturas protetoras de animais um convite evocativo de suas forças para

essa construção. Coloquei duas porções volumosas de um barro previamente sovado e homogeneizado sobre o molde e fui arrastando sua laterais, puxando e empurrando a massa acima do molde, em sua parte externa, e um lado contra o outro em direção ao centro para que se unissem e formassem uma base única de mesma espessura. Alisava aquele corpo que se formava sobre o molde e sentia novamente uma espécie de projeção sensorial da minha própria carne. Apertei



10.

intensamente para que a massa argilosa imbuída de massa escapular³ quem sabe se dissolvesse. A massa da terra e a massa de carne.

O processo de feitura e colocação das escamas se deu de maneira lenta e intuitiva, pois sentia que precisava fazer escama por escama, buscando colocar em cada modelagem uma espécie de intenção. Percebia que cada pequena porção de barro que se fazia escama repetidamente na minha mão abrigava uma emoção, como se aquela moeda de argila acumulasse em sua estrutura uma reduzida lembrança de desconfortos desconhecidos, sabidos apenas na sua tradução na fisicalidade. Dessa forma acumulei moedas na tentativa também de demonstrar a soma de miúdos pesos que carregamos. Unindo umas às outras construí carreiras



11.

de escamas que fixadas à base formavam ondas de diferentes extensões. Ondas estas seguidas por tantas outras como um reflexo inconsciente de representação na matéria

³Escapular relativo a ou próprio da escápula segundo o dicionário Oxford Languages

de um estado interno caracterizado por um sentimento de submersão. Eram “ondas levantadas pela tempestade como súbitas irrupções do inconsciente, outra massa, de ordem psíquica, de uma inercia enganadora, impelida pelas pulsões instintivas a atacar o espírito” (Chevalier, Gheerbrant, 2003).

Mergulhei na peça como se mergulhasse na própria matéria, na aproximação em seus detalhes para que na imensidão daquele mundo particular pudesse aflorar algum impulso revivificador. Como declara Bachelard (1994) “essa necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, ao interior dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua” (Bachelard, 1994, p.61). Esse atamor⁴ interno que se busca como força vital. Assim que a *Couraça* estivesse pronta, decidi como meio de aticar esse compromisso calorífero, convidar o fogo a emprestar seus sentidos para essa peça e para toda a produção.

⁴ Símbolo do cadinho de transmutações físicas, morais ou místicas. Para os alquimistas, o atamor, onde se opera a transmutação. (Grim apud Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.96).

2.3 Conversas com o Fogo: Tempero e oração

“[...]O fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. [...] O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação.”
(Bachelard, 1994, p. 25)

12.



Ao longo do processo de construção das peças cerâmicas algo me chamava o tempo todo, o desejo pelo fogo e por dialogar com ele, com suas vontades e possíveis impressões. Como já havia explorado algumas técnicas de queima alternativa e constituído uma relação afetiva com o movimento conjunto que o faz nascer e crescer dentro das paredes de um forno, decidi preparar o terreno para alcançar esse objetivo. Para isso projetei alterações no tipo de forno a lenha que montei no pátio de casa para que houvesse

maior controle de elevação de temperatura. Havia feito duas queimas anteriores nele, sendo a primeira delas a fornada do *Ovo de tudo até aqui* e pelas experiências obtidas entendi que era necessário maior controle de todo o processo, afinal eram as peças do trabalho de conclusão. A adaptação, assim como as experiências em outros tipos de fornos de queima alternativa me

13.



deram segurança para apostar as peças, previamente queimadas na universidade em forno elétrico, agora em um processo de queima mais instável. Pensando já na entrega total dos trabalhos a esse elemento tão familiar. Deixando a cabo dele as possibilidades infindáveis de sua ação. Como um pão que se pretende saboroso, e para isso coloca-se todas as intenções de fartura na mistura de trigo, de água, de fermento e de sal. Recheando-o de toda vontade de sucesso até que finalmente é feita a entrega às transformações do forno. Na espera de que aquela

tarefa desejosa se fizesse e se finalizasse apenas naquela entrega. Dessa forma compreendo as artes cerâmicas: se faz todo o possível para que a construção de cada elemento e de cada componente tenha em si estrutura feita para que o forno faça o seu trabalho. A confecção das peças foram feitas pensando nessa cedência da execução material para a força da queima, principalmente a queima à carvão. Parti a pensar então na concepção agora, não de corpos a partir do barro, mas sim de boas condições de queima. Chamei o fogo para se apresentar em meus trabalhos como uma oração de que as manchas de seu toque pudessem potencializar os sentidos do meu trabalho.

O objetivo da primeira queima era inspirada na queima Saggars⁵ em que se faz um invólucro de barro ou alumínio sobre as peças contendo uma seleção de materiais orgânicos, soluções químicas e sais que podem, na presença do fogo, ter a capacidade de marcar as peças com cores e efeitos. Decidi pintar os trabalhos *Guardião das Passagens* e *Costas* antes de envolvê-las com cores de uma coleção de geotintas⁶ de barros regionais, previamente coletados, processados e umedecidos pela água. Com o pigmento

⁵ Saggars é uma técnica de envolvimento das peças com diferentes materiais para provocar efeitos de queima. (Wartchow, Zanatta, 2019, p.66)



pronto fui pincelando linhas musculares em cada placa que formam as peças *Costas* e manchas internas e externas no *Guardião das Passagens*, tentando assim, dar mais volume e remeter aos objetos de estudos destes trabalhos. Usei cores lilases, rosadas, avermelhadas, brancas e amareladas de forma livre e intuitiva e fui salpicando as peças com camomila, açafraão, cristais moídos do vinho, borra de café e pó de



15.

⁶ Tinta produzida com pigmentos da terra (Carvalho et al, 2009. p.12)

spirulina, um tipo de alga que se encontra em mercados de produtos naturais. Adicionei também cascas de cebola, maçã, banana, batata roxa e também folhas de alga yakinori edomae com algumas ramas secas de alecrim. Foi depositado naqueles embrulhos os restos do consumo nutricional de alguns dias, selecionados e guardados para o propósito daquela queima, assim como ervas soltas que povoavam minha cozinha. Também adicionei aos embrulhos alguns tufo de cabelo meus e do meu pai. Como se os movimentos da minha vida empregadas em alguns dias pudessem temperar aquela empreitada e fazer surgir algo potente na ação do fogo.



16.

Na calada de uma noite de pouquíssimo vento e de um céu estrelado iniciei o ofício do fogo. Às duas da madrugada o forno aquecia e como gente começava a suar. A água de alguns dias de chuva acumulavam-se em suas entranhas, mas parecia que o trabalho do calor

naquele corpo de tijolos lhe 17. gastassem suas forças e o fizessem pingar. Devagar, lenha após lenha colocada até que se firmasse o fogo, e mais lenha e mais fogo até que se chegasse ao seu máximo de capacidade. O forno continuava suando e da chaminé se formavam colunas espiraladas de fumaça. Nenhum barulho de peça



estourando, apenas o sussurro de um fogo constantemente alimentado até o amanhecer. O tempo de queima estava acabando, pois logo os vizinhos poderiam perceber o que na calada da noite eu escondia de todos, a conversa que no exercício da queima eu fazia com o elemento transformador. Pedia a ele que transmutasse meu temperos, que decidisse por sua força os rumos das minhas intenções. Rogava por suas marcas e lambidas e invocava sua presença como um guia do trabalho de simbolização.

Em seguida se fez o tempo de espera, de calma e quietude do lento processo de dormência do fogo. Na tarde do dia seguinte fiz a abertura e retirei as cerâmicas com se tirasse do forno o pão. A cada peça que saía inspecionava se havia alguma quebra ou rachadura e se eram suficientes os aspectos de cores e impressões que o fogo poderia ter emprestado a cada trabalho. Precisava decidir a partir dessa análise os próximos passos e de pronto percebi que as peças que ficaram posicionadas mais acima na câmara de queima tiveram pouco contato com as lambidas das chamas, o que resultou em quase nenhuma impressão. Minhas orações foram ouvidas apenas para a peça do *Guardião das Passagens*, nela estava contido todos os segredos que o fogo permitiu revelar. Os sussurros que ouvi durante a queima se mostravam agora aos olhos em diferentes manchas que habitavam aquele corpo. Os sentidos encantados tentavam decifrar aquele mapa enigmático de cores e texturas. Tentava entender os significados entregues pelo elemento ígneo como se lesse em uma xícara a borra do café.

Na segunda queima, as peças que não tocaram diretamente o fogo agora teriam uma nova e potencializada oportunidade. As chamas não mais entrariam pelas brechas calculadas que havia deixado

para sua passagem na parte 18. baixa do forno, elas estariam agora envolvendo as peças para tirar sua palidez. Decidi não decidir de mais, não calcular e não embalar peça por peça antes de irem para a queima. Dessa maneira quis soltar um pouco as rédeas do processo e possibilitar toda a intensidade de uma combustão. Cinco dias depois



da última queima, ainda a tempo de aproveitar as condições solares do veranico de maio, voltei a convocá-lo. Encaixei as peças na câmara de queima em contato com serragem, juntamente de torrões de carvão e pequenos tocos de laranjeira estrategicamente espalhados. Ao invés de salpicar os mesmos temperos diretamente nas peças e embalá-las como fiz na primeira queima, espalhei cascas de frutas, plantas secas, algas, sal grosso e óxidos para todas as possibilidades de efeitos em todos os cantos do forno. Temperava não só cada peça como também, tudo que estava confinado naquela espaço transformador. Não queria conter o processo do fogo, queria dar-lhe espaço para agir, abrir caminho para sua expressão. Comecei acendendo as chamas por baixo outra vez e a

fumaça silenciosamente foi subindo pela chaminé, primeiro pequena para depois se concentrar e se espalhar por todo o ambiente. Acompanhei aquele braseiro que evoluía com facilidade, entregando novamente meus desejos e intenções. Orando às labaredas que penetravam pelos olhos dentro da mente, hipnotizando pelo brilho e calor daquela combustão. Até o momento em que a oração se transformava em ação de cuidar e dar continuidade àquele processo. O fogo se instalava com firmeza na câmara para que, por volta de duas horas do início, fosse retirada a chaminé afixada, expondo a abertura, a boca da fornalha. A cada descida das flamas, aticava sua vivacidade inserindo dois ou três filetes de acácia no respiradouro, dilatando-as tantas vezes até o último filete acabar. Quando o combustível acabou, eu acabei. O forno continuaria sem mim, pois o fogo segue por seus desígnios e por sua natureza. Eu apenas concedi a ele um espaço para continuar existindo. Quando ele deixou de existir lá estava eu para conferir suas marcas para tentar novamente interpretá-las.

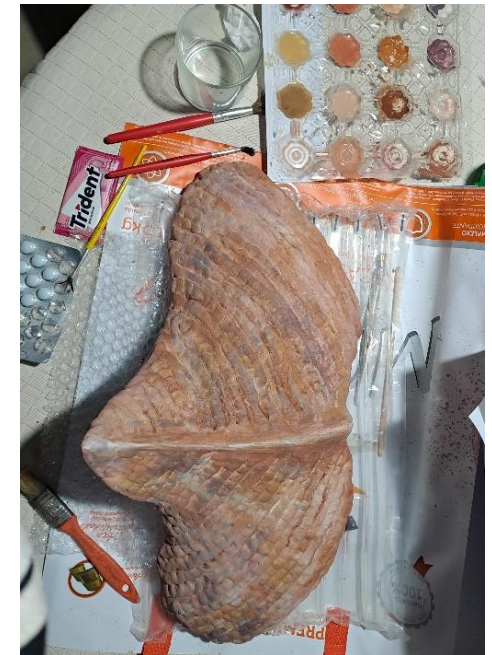
Para a terceira peça providenciei uma terceira queima. A *Couraça* foi a última peça a ficar pronta e a que precisaria de um novo forno, visto que não caberia dentro do que fora utilizado até aqui.

Após a queima em forno elétrico em baixa temperatura, a peça estava pronta para passar pelos mesmos procedimentos de pintura com as geotintas e após essa tarefa, se iniciava a preparação para a queima. Optei por construir um forno de tijolos maciços em formato circular com uma abertura por onde a peça após o esquite passaria. O fogo foi aceso e alimentado até que se formasse uma boa cama de brasa aquecendo e secando também os tijolos das suas paredes. Nessa etapa realizei o esquite da peça com o auxílio de uma grelha e logo após adicionei às brasas uma espessa cama de carvão com serragem, acima deles a peça e por fim sobre ela uma segunda camada de carvão com serragem. Acrescentei na câmara cascas de



19.

20.





21.

quantidade de combustível para elevação das labaredas a cada descida. Também percebi não haver ar suficiente para uma boa combustão. O projeto desse forno era totalmente novo e foi preciso interferir na estrutura física dele ao longo da queima. Como o ar não adentrava a estrutura em volume suficiente, fui abrindo aos poucos os tijolos, deixando algumas passagens. Gradualmente fui abrindo mais e mais até sua abertura total, o que proporcionou uma experiência mais viva de queima. Abria o

banana, sal grosso e uma pitada de óxido de cobalto, óxido de cromo e óxido de ferro já utilizados na segunda queima. O fogo crescia e começava a abraçar lentamente a peça. Alimentá-lo era difícil, pois sendo maior o seu espaço interno, era necessário uma grande

coração do forno para ver com clareza a peça se tornando enegrecida e tentava falivelmente avivá-la em cores alimentando-o com troncos de madeira. A cor escura se impregnava na superfície das escamas o que dava uma impressão de tom naturalmente próximo às couraças de alguns animais, lembrando ainda mais uma carapaça do tatu que foi o animal que simbolicamente evoquei.

2.3.1 Leituras do fogo: Traduzindo os efeitos do fogo

“Os negros da pintura são, em sua maioria, produções do fogo, e o fogo deixa sempre algo de corrosivo e de ardente nos corpos que receberam sua viva impressão. Alguns pretendem que esses negros sejam as partes ígneas, de um verdadeiro fogo, que permanecem na cal, nas cinzas, no carvão, na fumaça.”
(Castel apud Bachelard, 1994, p.93)

As condições das três diferentes queimas delinearam as características da atividade do fogo e a intensidade de sua impressão nas peças cerâmicas. As condições climáticas aliadas a atitudes conscientes das etapas de trabalho formaram um ambiente adequado para o acontecimento da sua ação. Assim como os efeitos obtidos, manchas e cores salpicadas na superfície dos trabalhos foram também resultados da combinação de elementos químicos e orgânicos de origens distintas que participaram dessa transformação.

A queima do *Guardião das Passagens*, por ter sido a que presenciou maior contenção de suas forças ígneas com o uso da serragem como isolamento em um câmara com pouca passagem de ar, assim como pouca alimentação externa para as subidas das chamas, apresentou marcas mais sutis em comparação às peças de outras fornadas. As reações químicas deixaram leves efeitos coloridos, já que partiram do uso de matéria orgânica, juntamente de alguns sais presentes tanto nos cristais do vinho salpicados na peça, como das algas que estiveram em contato com o seu corpo. As impressões desse tipo de material costumam ser pouco pronunciados em relação aos elementos químicos como os óxidos em uma queima de efeito. Ficando aparente algumas matizes da pintura em geotintas que não sofreram muita alteração de cor.



Na parte superior da obra as machas mais proeminentes foram das lambidas do fogo numa característica de redução, escurecida pela falta de oxigênio na queima em uma região que envolve o pescoço da peça em uma impressão que dá a sensação de compressão. Como se uma mão invisível do fogo a segurasse nessa região e deixasse nela suas digitais em uma espécie de enforcamento. A projeção móvel que encaixa na abertura do canal, como não foi queimada acoplada nesse local, sofreu apenas algumas chamuscadas o que salientou o volume das pequenas esperas e pelo contraste de cores intensificou o efeito de sua projeção.

Na base bifurcada salpicavam diminutos pontos arroxeados possivelmente oriundos dos sais do vinho e como partículas me lembraram o ar ou até mesmo pequenos organismos. Posicionados de maneira aleatória em diferentes diâmetros, pareciam formar uma constelação viva que fluía do centro para a extremidade como se encontrasse ali uma saída para sua expansão.

23.



Na queima das peças *Costas*, com a presença maior de elementos reativos ao fogo como os óxidos, as manchas cresceram e se intensificaram como se as mensagens traduzidas de suas marcas

indicassem um estado de deterioração.

Pontualmente colocadas em cada parte do conjunto das placas cerâmicas, como se ali se revelasse um exame de imagem do corpo em que se constata máculas em diferentes estágios de formação. O rosado, tornando-se laranja para então, enegrecer a tal ponto como se encarnasse na peça toda aquela história de dor.



24.

Salpicando formas e manchas por vezes no centro das peças e repetidamente nas suas bordas, de modo que sugerisse uma conexão entre as partes.

Como resultado de uma última queima em um forno inédito na minha prática de queimas alternativas, o resultado impresso pelo fogo na peça *Couraça*, por uma concentração de cores escuras resultado da intensidade do fogo e da presença dos óxidos, ocasionou poucos contrastes, impregnando na peça uma atmosfera carregada, de peso de componentes. Mesmo na incessante tentativa de avivar as cores com lenha nova cheia de ar, pois percebendo na abertura das paredes do forno ainda



25a.

pulsante a peça já se mostrando demasiadamente escura, essa característica foi inevitável. Uma concentração negra tomou toda a peça como se as chamas se alastrasse naquele corpo feito terra arrasada. Porém, olhando mais de perto, vi uma naturalidade de tons chamuscados que davam

uma realidade animal ao trabalho, como se o toque do fogo mimetizasse a couraça desnuda de um tatu. Dava àquele aglomerado de repetidas texturas uma marca quase similar à do tempo que dia após dia deixa sua assinatura em seres caminhantes. As aplicações de geotintas, colorações diversas em tantas camadas, soterradas pelo poder de quem domina tudo irreversivelmente no momento de tamanha transformação: o fogo.



25b.

TEMPO EM MOVIMENTO: ÁRVORES CAÍDAS

Os processos intimamente vividos da prática do barro condensam-se e cristalizam-se no que se apresenta como objeto cerâmico, e no desejo de pronunciar a expressão da própria ação que se vê encoberta em partes nesse processo, entendi que seria necessário um paralelo em relação as modelagens. Na incapacidade de representar o tempo em movimento, as sensações, os acontecimentos sucessivos que se passam na malha da continuidade de uma ação, concentrei os esforços para sugerir os acontecimentos em registros que pudesse sublimar os sentidos que, assim como ocorrido nos contatos com o barro, emanam da produção.

Explorando algumas destas simbologias que se tornaram os pontos focais da minha pesquisa através dos registros das ações, no intento de aflorar através delas também o próprio ato de agir no mundo. A escolha por confinar a ação em um recorte fotográfico cria uma nova imobilidade que concentra na captação a memória de um gesto, de uma atitude que pode suscitar um conjunto de signos. Signos estes que se revelam na maneira escolhida de apresentação, que será apontada nas palavras finais como um novo impulso dinâmico ao trabalho.

“A performance não pode ser documentada, porque é vida no presente, o fato de desaparecer é o que caracteriza, o importante é a interação entre a obra, o artista e o espectador, enquanto acontece. E a fotografia não pode ser considerada uma performance, já que recorta de seus contexto, os cheiros, os sons. Desintegra o tempo, elemento estético imprescindível. Porém resta a filmagem e o relato, como memória da performance.” (Peggy Phelan apud Medeiros, 2005, p. 134-35).

Inicialmente achei que resolveria as questões de performance levantadas no pré-projeto vivenciando o vestir das peças cerâmicas. No entanto, percebi que apenas esse ato de sobrepor a cerâmica em meu corpo não era suficiente para abordar o que de fato o meu trabalho parece querer falar: o corpo em relação com as matérias circundantes e os estados físicos e psíquicos que resultam destes encontros. Por esse motivo decidi revisitar os elementos da natureza que se escondem no meu inconsciente e povoam minha imaginação como meio de trazer as questões do corpo por uma outra perspectiva de relação.



Corpo raiz



27.

A primeira vez que interagi com uma árvore caída ouvi um chamado, quando passando próximo a horta do vizinho do sítio dos meus pais, me deparei com aquele gigante ser despencado no chão. Estava tombada para o lado com as raízes suspensas para o ar e no chão um buraco. Na hora pensei que aquela cova poderia abrigar o meu corpo e que em alguns instantes eu poderia fazer parte daquela cena penetrante. Houve uma identificação, eu era a árvore, a árvore era eu. Caída nós duas estávamos lado a lado no mesmo chão. Reverenciava sua queda com o movimento do meu corpo, até que encolhida como uma pedra, enfiada na terra de suas entranhas, eu apenas respirei. Como se fosse o barro

acolhendo meus estados, meu corpo se tornou a raiz usurpada de seu verdadeiro lugar. Um desejo de transmissão transitória de vida para algo que havia deixado de viver, como se no nosso encontro eu pudesse reanima-la, e assim reanimaria a mim mesma.

Mamoeiro oco

28.

Novamente presenciei o corpo desabado de uma árvore, dessa vez no jardim de casa quando um mamoeiro alto caiu dobrado ao meio, oco por dentro, estando unido apenas pelo que restou de estrutura. Pedi para que ninguém tocasse nele, ou retirasse ele dali, pois sentia seu chamado. Queria interagir mais intimamente com ele. Quando realizei os registros das ações com as cerâmicas, pedi a ajuda de uma grande amiga,



Luiza Schlegel, em quem confio muito para transmitir a minha visão. Ao finalizar as ações com as peças, pedi a ela que registrasse o contato do meu corpo com o corpo do mamoeiro caído. Abracei a base do seu corpo e pensava no oco de dentro dele, olhava pro oco de dentro de mim. A sua pele rugosa e saliente encostava na pele do meu peito e percebi naquela interação o encontro de duas cascas. O contato de dois troncos de mesma gênese, similares em formas, volumes e constituição. Orientei Luiza para que os registros tivessem um enquadramento tal que não se pudesse diferenciar ou reconhecer bem as partes do meu corpo. Queria aproximar minhas formas às formas da natureza, representadas no próprio tronco da árvore caída. Apoiando meu colo sobre ele, meus braços em seu entorno, apenas abraçando por um tempo a carcaça do mamoeiro. Naquele contato de peles, poderíamos ser um mesmo ser por um instante. Eu me via nele, nós éramos tão iguais.

Ramo seco de palmeira

Em seguida me aproximei de um ramo de inflorescência seco e sem frutos da palmeira que fica na frente do jardim de casa. Coletei algumas vezes partes que caem dela e dessa vez havia separado alguns ramos secos que poderiam instigar alguma ação.

29.



Selecionei algumas destas estruturas de tempos e tempos, pois me sinto intrigada por seu aspecto, seus variados tamanhos e formatos, sendo o que mais me encanta, o seu emaranhado de ramificações. Uma parte da planta que decaí e seca se torna um lembrete de mudança. Assim como, todas as partes de um corpo harbóreo que caí são um indício, um sinal de chegada de um outro estado de vida. Não o da morte, mas sim o de uma renovação. Segurei nas costas o ramo como se carregasse um cesto vazio de frutas, como se transportasse nos ombros um símbolo do que um dia foi frutífero. Levantei a base da inflorescência apoiado no ombro direito e suas múltiplas ramas pendiam ligeiramente para o lado oposto em que pendia meu corpo. Como se fôssemos a balança de um

do outro, de um lado a carne condensada, fundida e pesada, do outro lado o apêndice leve e ramificado de uma palmeira. Se imaginássemos ser um só, seríamos um híbrido material. A massa adensada de um lado, do outro espacialmente se proliferando. No emaranhados de tantos prolongamentos seus desencontros formavam buracos, passagens em que minha pele através deles respirava. O acontecimento do contato nos unia, fazia momentaneamente sermos um só, no entanto, de diferentes naturezas. O nosso tempo como corpos divergia, estávamos em estados orgânicos distintos, mas na mesma condição viva de transformação.

Queda da bananeira em frutos

Havia caído uma bananeira há poucas semanas. Pendurada nela estava um cacho cheio de bananas ainda verdes. As bananas possivelmente carregaram o caule enfraquecido da planta até o chão. Curioso como mesmo fracos ainda damos frutos. Me curvei perto dela e senti as pontadas nos joelhos do chão cheio de britas, as mesmas britas que pressionavam as bananas pendidas do pé. Curvava meu pescoço o máximo possível, pois queria escancarar a curva do corpo no registro. Quando dei por mim estava me curvando para a bananeira caída, como novamente em um ato

30.



corporal solene diante da presença daquela eminente morte, ou talvez sem perceber no momento da ação, pendia meu corpo para tentar sentir o que ela sentia.

Inconscientemente nestes eventos, o corpo e a intuição comandam a ação. Esquadrinho o meu espaço circundante e imagino determinadas atitudes e gestos que possam dizer algo importante na minha produção. Há em cada execução da experiência um roteiro mental de possibilidades de interação com o espaço e com os elementos que convido para dialogar. Uma espécie de direcionamento das intenções de significação, assim como de configuração visual do registro. Costumo

fazer as capturas de maneira solo, o que abre possibilidade para que a ação seja intimamente ligada ao lugar e mais liberta de enquadramentos pré-definidos, pois o processo é levado pelo acontecimento da ação. Por estar só no processo de registro, me utilizo da captação em vídeo do qual posteriormente retiro o frame exato que encapsula a ideia do trabalho. Porém, nesta última série, árvores-caídas, percebi a demanda por solicitar ajuda e por esse motivo precisei adicionar uma camada a mais no processo, a orientação de como o corpo precisaria ser capturado na imagem. A nudez é uma escolha proposital para que não haja maiores interferências simbólicas nas ações, assim como o desvelamento do corpo expõem a vestimenta natural de carne que imprime nos seus contornos a nitidez dos volumes físicos, das subjetividades do acontecimento muscular. Por fim, a seleção das imagens parte de uma perícia imagética que busca interpretar no movimento congelado e nos gestos do corpo motivos simbólicos da experiência.

DÍALOGOS SIMBÓLICOS: O OVO E A ÁRVORE

Aqui vou me propor a tocar assuntos que não me são tão familiares, conceitos, pensamentos que vem de autores que muitas vezes não tive tanto contato ao longo dessa jornada. Alguns eu tive maior acesso como é o caso do filósofo Gaston Bachelard, pois tive indicação por professores que influenciaram meu processo criativo. Não deixo de salientar que meu maior instrutor sempre foi a percepção do mundo, meu contato com as coisas, pois meu olhar sempre esteve voltado ao movimento das minhas mãos, do meu corpo, as características das coisas materiais que toco, as ferramentas do meu trabalho e principalmente a íntima relação que construo com estes elementos da prática artística. Alguns dos conceitos que tratei aqui possuem significados simbólicos e poéticos que utilizo como meios para interpretar melhor o processo criativo envolvido na construção dos trabalhos de conclusão.

Escolhi falar do ovo como um elemento que constitui uma característica de germe e também de detentor de todas as possibilidades dentro de si. Quando chamei o trabalho *Bulbar* que tornou-se, após a queima, *Reato* e por fim, em seu movimento de metamorfose simbólica de *Ovo de tudo até aqui*, percebi neste

trabalho, a posteriori de todos os outros, um simbolismo de embrião, uma semente que continha ali quase todas as características que os trabalhos seguintes demonstrariam. Há nele as temáticas do ar, de tensão, de quebra e de reestruturação. Segundo Chevalier, Gheerbrant (2003) o ovo parece ser evocado como um princípio de diferenciações que contém em germe a multiplicidade dos seres. A trajetória do trabalho tem uma característica metamórfica em que seu início se dá através do sopro que dá corpo à argila, o ar pulmonar carregado de tensão influenciado pelo contexto em que vivíamos em 2020, seguido pela queima incerta do fogo que como consequência resulta uma fragmentação. O único caminho vislumbrado em vista dessa realidade estava na reconstituição de seus pedaços. Reatando algo que não cessaria de se desintegrar, fruto da reatividade daquele processo. Esse ciclo de acontecimentos parecem mostrar caminhos possíveis da prática que inconscientemente foram tomados nas outras produções. Um dos conceitos que trago aqui para essa reflexão é de Batisttine (2002) sobre “o “ovo filosófico” [...] em que refere-se às formas do recipiente em que a “incubação” do trabalho acontece. Como ventre da criação.” (BATISTTINI apud SANTOS, 2011, p.132). O termo incubação parece clarificar esse olhar rememorado da execução deste, e por consequência outros trabalhos, que não foram entendidos anteriormente em sua completude, mas maturado pelo tempo, encontrou-se uma melhor

compreensão. A identificação desse trabalho como *Ovo de tudo até aqui* também encontra respaldo na ideia de um “sistema representativo que tem também a função de criar um simulacro da vida real” (MOTTA, apud SANTOS, 2011, p.132). Entendo a questão do simulacro como uma espécie de representação encapsulada na matéria de uma experiência vivida que contém em si a marca das transformações. É como declara Chevalier, Gheerbrant: “O ovo simboliza a sede, o lugar e o sujeito de todas as transmutações.” (Chevalier, GHEERBRANT 2003, p. 675). Segundo Mircea Eliade (2008), valendo-se de uma análise de um conjunto diverso de religiões:

“[...] o símbolo que o ovo encarna não se refere tanto ao nascimento quanto a um re-nascimento repetido de acordo com o modelo cosmogônico [...] Em qualquer desses conjuntos mítico-rituais, a ideia fundamental não está no "nascimento" mas na repetição do nascimento exemplar do cosmos, na imitação da cosmogonia” (ELIADE, 2008, p. 337).

Caracterizando assim uma função cíclica desse símbolo que trago talvez no próprio desdobramento que o trabalho promove, renascendo em outros formatos, mas contendo o mesmo núcleo de ideias. Outra possibilidade de entendimento simbólico do ovo está na questão em que ele “participa igualmente do simbolismo dos valores de repouso, como a casa, o ninho, concha, o seio da

mãe” (Bachelard apud Chevalier, Gheerbrant 2003, p.675). Segundo Bachelard (1942) nessa analogia funciona também a dialética do ser livre e do ser aprisionado o que no meu trabalho também fica dado no relato que trago de sua construção, pois explícito esse aprisionamento do ar, o que no *Guardião das Passagens* ganha outra condição, a de passagem, a de libertação. Ambos falam das simbologias aéreas em diferentes estados.

A árvore, como um elemento trazido ao final da produção que não parece ter uma relação tão clara com os trabalhos em cerâmica, é abordada aqui por suas simbologias, onde se encontra a conexão de toda a produção por haver nela uma clara projeção emocional, tecido envolvente de toda a prática. Os seus simbolismos, assim como no ovo, tem relação diretas com “o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração” (Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.84). Intuitivamente pode-se perceber talvez a busca por evocar essa característica nos movimentos do trabalho, independente da técnica e material empregados. Nas minhas peças cerâmicas como um todo, há uma necessidade de interpretação metafórica de estados corporais carregados de dor. Na busca de leveza, no entendimento do que pesa e nos limites da fragmentação como reflexos no corpo que executa as ações. Há nesse entendimento uma vontade de aflorar da prática uma

regeneração física e espiritual. Uma libertação da agonia de uma pulsão de morte, como meio de encontrar saída ou ressignificação. É um ritual de purificação da alma através da relação com as matérias do mundo, sendo uma das matéria eleitas a argila que possui a capacidade de abrigar as minhas sensações. Quando me aproximo de árvores que estão em estado de esvaecimento de vida eu me vejo nesse mesmo estado e por me aproximar delas eu me transporto simbolicamente. Momentaneamente estou no corpo da árvore, meu corpo dá continuidade aos seus apêndices mortos. O ato desse contato é uma forma de entendimento da minha condição que gera então, uma espécie de regeneração psíquica. O simbolismo da árvore está presente nas culturas do mundo a muito tempo. Bachelard (1998) citando Saintini⁷ declara: “Saintini compreendeu a importância primordial do culto das árvores. A esse culto das árvores ele liga o culto dos mortos”, como por exemplo os Celtas, que tinham em suas práticas religiosas a ideia de que cada pessoa teria sua árvore correspondente, “[...] o Todtenbaum (a árvore de morto), escavado pelo machado, servia de esquife ao seu proprietário” (Saintini, apud Bachelard, 1998, p.73). Cito aqui

⁷ Filósofo francês Joseseph Xavier Boniface Saintine, La Mythologie du Rhin

Bachelard (2001) em O ar e os sonhos: “Às vezes, parece até que o gemido das árvores está mais próximo de nossa alma que o uivo distante de um animal. Ela se queixa mais surdamente, sua dor nos parece mais profunda” (Bachelard, 2001, p.221). Nesse mesmo trecho, ele cita o filósofo Jouffroy⁸, que expressa com grande simplicidade a escuta da árvore que sofre um derrubamento: “À vista de uma árvore na montanha batida pelos ventos, não podemos ficar insensíveis: esse espetáculo nos lembra o homem, as dores de sua condição, uma multidão de ideias tristes” (Bachelard, 2001, p.221). E conclui, que:

“Nosso ser freme por uma simpatia primitiva. Graças a esse espetáculo, compreendemos que a dor está no cosmos, que a luta está nos elementos, que as vontades dos seres são contrárias, que o repouso não passa de um bem efêmero. A árvore que sofre é o apogeu da dor universal” (Bachelard, 2001, p.221 - 222).

Essa sensibilidade que surge da ligação que temos com as árvores também é lida na sua simbologia de conexão entre os níveis do cosmo:

“[...] o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus Galhos superiores de seu cimo, atraídos pela luz do céu” (Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.84)

⁸ Filósofo francês Théodore Simon Jouffroy

A eleição de árvores caídas não é proposital, é fruto de um desencadeamento inconsciente de identificação que move minha conduta ativa. Raízes descoladas da terra, árvores ocas que despencam dos céus, partes que um dia foram frutíferas conectadas ao meu corpo, assim como um envergamento de uma planta herbácea, a bananeira, que de fato não é uma árvore, símbolo de fragilidade e impermanência segundo a tradição budista⁹, são os elementos ignitores da minha participação.

Citando Eugène Canseliet¹⁰, Chevalier, Gheerbrant (2003) declara:

“[...] no plano do mundo dos fenômenos, o tronco erguido em direção ao céu, símbolo de força e de poder eminentemente solar, diz respeito ao Falo, imagem arquetípica do pai. Ao passo que a árvore oca [...] evoca a imagem arquetípica lunar da mãe fértil”
(Canseliet apud Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.88).

Curiosamente a árvore oca que me debruço sobre, o mamoeiro, como uma imagem do feminino pela questão de ser oca, dobrada ao meio pode ter outro significado que não o da fertilidade.

⁹ Chevalier, Gheerbrant, 2003, p. 118.

Outras leituras dos símbolos podem ser extraídas no conjunto de informações emanadas. É como declara Bachelard (1991): “Não é a forma de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas é a força de torção, e essa força de torção implica uma matéria dura, uma matéria que se endurece na torção” (Bachelard, 1991, p.54). Possivelmente essa dureza, associada a reverberação do oco que tenha me interessado como identificação. Por fim, o simbolismo da árvore segundo Chevalier, Gheerbrant (2003):

“Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro”
(Chevalier, Gheerbrant, 2003, p.84)

O mesmo fogo que através de tocos de laranjeira e carvão (símbolo do fogo escondido) alimentaram a transformação ígnea que imprimiu nas cerâmicas a sua marca. Enfim, “[...] Outros, enfim, sabem, como que por instinto, que a árvore é o pai do fogo” (Bachelard apud FERREIRA, 2013, p. 30).

¹⁰ Alquimista francês Eugène Léon Canseliet, L’Alquimie, Paris, 1958

DIÁLOGOS ARTÍSTICOS: EVOCANDO RAÍZES, ANA E CELEIDA

Ao longo do curso me vi como aprendiz da matéria, da observação do meu entorno e percebia assim a marca da transformação. Sou uma observadora por natureza e uma pesquisadora da minha própria realidade. Intuo que o que faço é necessário, muitas vezes apenas como autorreflexão, e é nessa característica que encontro sentido para as coisas que saem de mim. Poucos artistas marcaram minha memória como as mulheres que evocarei aqui para confabular. Há no trabalho delas algo do qual me identifico muito, assim como quando no encontro com os elementos naturais como a argila, o fogo e as árvores caídas me vejo refletida. Desejei rememorar os trabalhos de algumas das artistas mais importantes como influência na minha trajetória que dialogavam na maioria das vezes formalmente e conceitualmente com o que produzi até aqui. Porém, entendi que o cerne da questão está na similaridade de modos operativos, ignições criativas que partem da memória, da história e da prática que conduzem a uma interpretação do mundo em uma esfera subjetiva, psicológica, ritual. Não tratarei do conjunto da obra de Ana Mendieta e Celeida Tostes, mas sim

pinçarei trabalhos que nutriram o meu olhar artístico ao longo da graduação.

Ana Mendieta foi a primeira artista que conheci e que nunca esqueci. Há algo nos trabalhos de performance da artista em que vejo uma espécie de reflexo no meu trabalho, imageticamente remetia a simbologias que penetravam no meu inconsciente e reverberavam em uma frequência conhecida. Mendieta tinha um passado dramático e cheia de sentimentos de abandono por ter sido enviada na adolescência de Cuba, seu país de origem, para os Estados Unidos no contexto da revolução cubana. No sentimento de orfandade, tentava encontrar através do seu trabalho maneiras de reconexão, principalmente com a cultura da sua pátria perdida, mas também consigo mesma, através da natureza. Ao utilizar o seu próprio corpo nas obras, imprimindo-o no corpo da terra encontrava sua própria identidade, mas também encontrava um sentimento de unicidade. Talvez por esse motivo “muitas de suas performances, realizadas em meio a natureza e sem a presença do público podem ser interpretadas como espécies de ritual de purificação.” (Leme, 2018, p. 211).

Ao definir o seu trabalho a artista declarou em entrevista a constelação simbólica de sua poética:

"Minha arte é baseada na crença de uma energia universal que percorre tudo, do inseto ao homem, do homem ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia. Minhas obras são as veias de irrigação desse fluido universal. Por eles ascendem a seiva ancestral, as crenças originárias, as acumulações primordiais, os pensamentos inconscientes que animam o mundo. Não há passado originário a redimir, há o vazio, a orfandade, a terra não batizada do princípio, o tempo que de dentro da terra nos olha. Há acima de tudo a procura da origem."

ANA MENDIETA, Filme Ana Mendieta: Fuego De Tierra, 1987 (tradução minha)



31a.

Na série *Siluetas* (Silhuetas) explorada de 1973 a 1980, Mendieta encontra um simbolismo próprio alcançado por ela através de uma percepção artística contaminada pela sua história particular. No desejo de retomar o que foi perdido, suas raízes culturais, a



31b.

artista encontra na natureza um meio de reencontro. Suas silhuetas partem primeiramente de um referencial, o seu próprio corpo (Leme, 2018) e essa é uma das características que encontro aproximação no meu processo criativo. Sobre essa série de trabalhos a artista declarou:

"Eu tenho criado um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado em minha própria silhueta). Acredito que tenha sido resultado direto de ter sido desterrada da minha pátria (Cuba) durante minha adolescência. Sou sobrecarregada do sentimento de ser expulsa desde o ventre (da natureza) para a luta. Minha arte é a maneira que eu reestabeleço os laços que me unem ao universo. É o retorno à fonte materna. Através das esculturas do corpo, eu me torno uma com a Terra. Eu me torno extensão da natureza e a natureza se torna uma extensão do meu corpo."
(Mendieta apud Silva, Bonilha, 2018)

Sobre a performance *Silhueta* (Silhuetas) apresento a reflexão de Flávia Leme (2018) em que declara que no trabalho de Ana Mendieta o corpo, representado sobre a terra, passava por transformação ao cabo que a artista ia utilizando elementos que invocavam essa característica mutável:

“Algumas de suas *Siluetas* (Silhuetas) eram delimitadas por pólvora e, posteriormente, incendiadas para reforçar a transitoriedade e transformação dos elementos da natureza - elementos estes, dos quais fazem também parte da natureza humana: de onde se veio e para onde se seguirá.” (LEME 2018, p. 215)

Conheci o trabalho de Celeida Tostes na época em que conheci o trabalho de Ana Mendieta. Quando me deparei com a obra *Passagem* da artista, não entendia naquele momento o que acontecia no enfrentamento com uma obra tão pujante, mas via uma força avassaladora que encarnava o meu imaginário e ali fazia morada. Tantas vezes revisitei sem perceber as simbologias evocadas por Celeida, aquela força do corpo preso ao barro tomando o mundo como em um nascimento. *Passagem*, de 1979, aconteceu no apartamento da artista em Botafogo, Rio de Janeiro,

sendo registrada em fotografia por Henri Stahl. Com o auxílio de duas assistentes a artista se banha em lama e entra dentro de um pote de barro previamente construído onde é confinada assim que as assistentes terminam de fechá-lo com argila. Dentro dele o corpo da artista se encerrava como ela mesma declara em um grande ventre:

“PASSAGEM foi, para mim, a oportunidade onde mais pertenci a minha matéria prima de trabalho - ao barro, à terra. A terra como um grande ventre, como um COSMOS. Preenchi o vazio do pote com meu corpo coberto de barro. Com os sons que saíam de mim, mas não correspondiam a palavras, encontrei o silêncio.” (Tostes apud Silva, 2011, p.120)

32.



As sensações percebidas na realização deste trabalho recebem uma camada mais íntima com os seus escritos poéticos:

“Despojei-me
 Cobri meu corpo de barro e fui.
 Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
 O tempo perdeu o sentido de tempo.
 Cheguei ao amorfo.
 Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
 Não sei o que fui.
 Não sei onde estava. Espaço.
 A história não existia mais.
 Sons ressoavam. Saíam de mim.
 Dor.
 Não sei por onde andei.
 O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
 Transmutação.
 O espaço encolheu.
 Saí. Voltei.”
 (TOSTES, 1979)

Celeida mergulhava no barro para dele renascer como em um ritual, aproximando-se de simbologias e metáforas que remetiam às suas memórias de infância na fazenda em que teve o primeiro contato com o barro, com animais e primos, assim como, um grande marco em sua história pessoal: o fato de ter perdido a mãe com um ano e um mês de vida. As memórias funcionavam como disparos que ocorriam na prática artística em uma produção marcada por repetições à exaustão. A artista queria ganhar espaço, crescer o trabalho e para isso multiplicava elementos em várias séries, eram mil ovos, mil bolas, e assim um trabalho

laçava o próximo, dando continuidade de um pensamento criador. Em um certo momento de sua produção Celeida desejou sentir o barro em seu corpo, fazer parte dele, estar dentro dele. A época que Celeida dá vida a *Passagem*, do qual já havia tentado realizar dois anos antes, ela trabalhava com as bolas repetidamente feitas em torno, primeiro ocas e depois colocava dentro coisas que faziam barulho, o que já indicava um olhar voltado ao interior das coisas (Santos, 2011). Celeida quando fala sobre *Passagem* declara esse processo criativo:

“*Passagem* o meu trabalho matriz - ele que foi uma tentativa de voltar ao útero de uma mãe que não conheci. Tem uma ligação muito forte com a minha história de vida. Surgiu após uma fase em que eu estava fazendo bolas, fazia bolas que não acabava mais e, colocava coisas dentro delas, coisas que faziam uns barulhos. Então me dei conta de uma lembrança da Fazenda, de uma antiga empregada que dizia que os bebês apareciam no canteiro de repolhos. Até hoje não sei como esta lenda europeia chegara aos ouvidos dela. Logo começaram a vir uma série de memórias, como por exemplo, uma prima grávida e nós, crianças, destroçando um canteiro de repolhos para procurar o seu bebê.”

(TOSTES apud PINTO, 1995, p. 17)

Na série de bolas construídas em argila, as esferas rachavam e se abriam, escancarando aberturas que revelavam o interior. As fendas revelavam para Celeida metáforas que depois viriam a se materializar no evento de *Passagem*.

Celeida ao longo de sua produção transitou entre o interior e o exterior da matéria como se buscasse nela a realidade de dentro de si. Através das repetições, da expressão das formas, do contato com um material de familiaridade acessava metáforas da natureza, da fecundidade, da criação.

Segundo Santos (2011):

“A obra de Celeida Tostes, através de sua discussão artística, segue em uma via de rememoração de práticas arcaicas religando-as ao mundo do homem contemporâneo. Um mundo vivente, articulado e significativo.
(Santos, 2011, p.111)

As simbologias tanto de Mendieta quanto de Tostes se aproximam das minhas quando a partir do contato com as matérias de seu trabalho, ambas encontravam um resgate de suas histórias, uma revivificação de experiências que marcaram suas vidas e uma transmutação psíquica através dos eventos que provocavam. As metáforas utilizadas por estas artistas tinham relação direta com os seus interesses poéticos. Ana utilizava elementos como a pólvora, a água ou a própria terra empregada em alguns dos seus trabalhos das *Siluetas* como meio de evocar a transmutação física presente na natureza e do qual o corpo

humano também participa, formando assim a sua cosmologia pessoal. Já Celeida, interessada no interior das matérias, em *Passagem* pari a si mesma através do barro, renascendo a partir do mergulho que faz na própria prática. Não precisei mergulhar no barro para dele sair renovada, imprimir na argila o meu corpo, o torso desestruturado para através do fogo revelar uma dupla significação. Assim como no processo de Tostes, um trabalho levou a outro, pois na análise e vivência de cada modelagem, cada procedimento, escolha e ação, surgiam desdobramentos que nasciam como outros trabalhos em que o fio invisível que os conecta talvez não estejam tão aparentes como os da produção da artista.

Fica evidente nos processos metafóricos que Ana e Celeida se utilizaram como uma espécie de ritual de purificação, de ressurgimento de si através do contato com a matéria, da sua transfiguração e da própria experiência artística que promovem. Percebo que na minha produção há também essa aura ritualística de contato com os elementos naturais, seja o barro, o fogo, uma árvore como oráculos de projeção metafísica, espiritual. A projeção como meio de identificação, talvez por uma carência de interpretação analítica de si, ou melhor, a percepção se torna mais clarificada a partir do que se percebe no outro,

pois há aí uma maior reatividade cognitiva, uma maior apreensão no que está fora de nós.

Diferentemente de Ana e Celeida minha lembrança não dá passos largos no passado, na perda de sua pátria, ou na ruptura de um laço nos primeiros anos de vida. Meu estado de rompimento, de angústia que impulsiona a criação se dá no passado próximo ou no presente, mas como elas, no tecido do devir da criação. A questão de resgate se encontra em um campo nebuloso até o momento despercebido, onde as sensações do corpo também podem indicar outras descobertas. Pensando as questões das artistas, lembro na minha origem, de laços desconectados, de uma herança de cisões imigratórias, de um histórico de pobreza e trauma. Percebo agora que talvez revisitei esse passado lacunar, somado às dores e temores de tempos pandêmicos de um passado não tão distante e do presente pesado de doença irreversível de um laço afetivo poderoso. Assim como essas grandes mulheres, invoco a natureza como forma de conexão na ausência de pertencimento, além disso, transporto minha condição para outros corpos e outros contatos como meio de desvelar subjetivamente a sensação vivida, mais especificamente no meu caso, uma vontade de transferir e esvaziar o que é tão sufocante de carregar.

Projetando minhas questões na matéria como meio de fita-la em sua crueza dura de fisicalidade. Transmutando-a em simbologias consigo encarar-la serenamente para então poder seguir.

PALAVRAS FINAIS

A decisão pelo título de Pulsão visceral neste trabalho seja talvez a vontade de descrever um impulso sempre presente ao longo de toda a ação, a própria projeção, pois projeto o meu corpo em outros corpos como meio de simbolização. Há símbolos escondidos nas escolhas, nas relações: o temperar, a oração, a crença, a atitude, a investigação. Investigo a minha própria percepção do mundo, carregado de todo o contexto em que vivo e adentro nas entranhas dessa constelação íntima como um fenômeno de significação e ressignificação da minha experiência através da prática.

A apresentação dessa produção não foge dessa constante simbólica onde tento intensificar a ideia de cada obra no procedimento expositivo, ocupando o espaço como elemento de transmissão dos conceitos de cada trabalho, visto que em diferentes alturas as obras ganham uma relação específica com a gravidade. O *Guardião das passagens* preso a parede pelo seu pescoço, é enforcado não só pelas mãos do fogo, mas também por um colar metálico que o assegura fixamente em um ponto tal qual o meu próprio pulmão se localiza no peito. No canto, marcando a questão do peso, um saco apoiado ao chão preenchido de tocos de

madeira e carvão. Os mesmo elementos que alimentaram as queimas agora formam o volume acolhedor que permite o abraço da peça *Couraça*. Próximo ao pilar, uma vitrine contendo em seu interior cinzas das queimas, e acima do seu tampo de vidro, as peças *Costas* distribuídas em uma configuração que privilegie o contraste com o espaço interior da vitrine.



Afixado na parede, um negatoscópio (figura acima), equipamento radiológico, iluminando uma das imagens da série árvores caídas, impressas em uma transparência de papel poliéster, remetendo assim, a uma radiografia de onde se examina não o interior do corpo, mas as simbologias que também o envolvem. Estando ao seu lado, um cubo baixo com as impressões em transparência das fotografias da série árvores caídas, disponíveis para serem manipuladas, retiradas e recolocadas no dispositivo segundo a lógica de quem for participar do trabalho. Revelando na luz a imagem escurecida e deixando uma possível impressão das digitais marcadas nas lâminas como vestígio dessa participação. Em frente ao dispositivo, próximo ao pilar, os frascos de geotintas (imagem 15) utilizadas nas peças cerâmicas,

apresentados em uma mesa alta de vidro, estando em uma posição próxima do conjunto *Costas*, em que é possível perceber mais nitidamente as nuances coloridas de terra. Por fim, *Ovo de tudo até aqui* posto em uma construção elevada de tijolos marcados pelo fogo, os mesmos utilizados na queima da peça *Couraça*. A obra apoiada sobre um tampo de vidro de onde se pode ver as cinzas, assim como na vitrine, colocadas na câmara formada pelos tijolos e o vidro. Localizado no meio do circuito, indicando um possível ciclo central que move todas as produções ou quem sabe um germe inicial de onde todos os outros trabalhos se originaram.

Assim que tudo estiver entregue, não se finaliza. Os trabalhos estão vivos e continuam reagindo ao ambiente, ao ar. É o que escancara o trabalho *Ovo de tudo até aqui* que já demonstra os efeitos dos contatos que resultam em deterioração de suas partes. O uso do sal nas queimas alternativas, na minha experiência, empregam essa característica de efemeridade aos trabalhos por estarem sempre em transformação. Assim como *Ovo de tudo até aqui*, todos os trabalhos possivelmente trilharão o mesmo caminho em maior ou menor medida. O mesmo acontecerá, com maior lentidão, com as imagens fotográficas impressas em

transparências que, em contato com a luz, se modificam, reagem e desbotam pouco a pouco. Nada é eterno. O tempo cura toda e qualquer matéria, e é na confiança dessa irremediável mudança de estados que espero conseguir maturar a mim mesma de tantos contatos.

Da realidade de escombros meu texto precisa surgir. Contornado a partir da perspectiva da vida desmoronando. O peso de estar no momento mais difícil da minha vida brota uma fala embargada e acima de tudo desconexa, pois é na desconexão que encontro proteção. Conectar os pontos é descobrir a realidade de estar em uma estrada incerta, a iminência de perder um grande laço. Aos pedaços caminho, apoiada em uma bengala de ficcional controle do incontrolável, a racionalidade impossível. O peso não pode ser maquiado de leveza. A leveza é encontrada no destrinchar do que pesa. Só aí há alguma libertação. Há em todo contato a gestação da dor e da insegurança.

Anelise Krüger, 2023

LEGENDA DAS IMAGENS

Capa. Fotografia digital de ação com Guardiã das Passagens. Registro de Luiza Schlegel.

1. Fotografia digital de detalhe Guardiã das Passagens. Registro de Anelise Krüger, 2023.
2. Fotografia digital de montagem de forno de papel, 2019. Registro por Luiza Schlegel.
3. Fotografia digital da peça Bulbar, argila, 15 x 20 x 20 cm, 2020. Registro de Anelise Krüger, 2020.
4. Fotografia digital da peça Reato, cerâmica colada, 15 x 20 x 20 cm. Registro de Anelise Krüger na exposição Museu Baldio, 2021.
5. Fotografia digital do desenho na parede da cozinha do antigo apartamento. Registro de Ricardo Nishida, 2023.
6. Fotografia digital da peça Guardiã das Passagens, 26,5 x 24cm, cerâmica queimada em forno alternativo de queima a lenha na técnica Saggat, 2023. Registro de Anelise Krüger, 2023.
7. Imagem digitalizada do estudo em desenho dos grupos musculares, giz pastel oleoso sobre papel sulfite, 21 x 29,7 cm, 2022.
8. Fotografia digital da peça Costas, cerâmica queimada em forno alternativo de queima a lenha na técnica Saggat, dimensões variadas, 2023. Registro de Anelise Krüger, 2023.
9. Fotografia digital do molde de gesso, dimensões variadas, 2022. Registro de Anelise Krüger, 2023.
10. Fotografia digital da peça Couraça, cerâmica queimada, dimensões variadas, 2023. Registro de Anelise Krüger, 2023.
11. Fotografia digital de moedas de argila (esquerda), moedas de cerâmica (direita) como teste com as geotintas. Registro de Anelise Krüger, 2023.

12. Fotografia digital de final de queima da peça Couraça, 2023. Registro de Anelise Krüger, 2023.

13. Fotografia digital do forno de tijolos após adaptação no final da segunda queima. Registro de Anelise Krüger, 2023.

14. Fotografia digital de peças cerâmicas Guardiã das passagens (esquerda) e Costas (centro e direita) com materiais orgânicos sobre papel alumínio. Registro de Anelise Krüger, 2023.

15. Fotografia digital de coleção de pigmentos a partir de terra, geotintas. Registro de Anelise Krüger, 2023.

16. Fotografia digital da câmara de combustão durante primeira queima. Registro de Anelise Krüger, 2023.

17. Fotografia digital do resultado da primeira queima à lenha. Registro de Anelise Krüger, 2023.

18. Fotografia digital da segunda queima no forno de tijolos. Registro de Anelise Krüger, 2023.

19. Fotografia digital de pintura com geotintas na peça Couraça. Registro de Anelise Krüger, 2023.

20. Fotografia digital do início da terceira queima no forno montado com tijolos no sítio em Nova Hartz. Registro de Anelise Krüger, 2023.

21. Fotografia digital esquentada da peça Couraça. Registro de Anelise Krüger, 2023.

22. Fotografia digital do detalhe dos efeitos do fogo na parte superior da peça Guardiã das passagens. Registro de Anelise Krüger, 2023.

23. Fotografia digital do detalhe dos efeitos de queima na parte bifurcada da peça Guardiã das passagens. Registro de Anelise Krüger, 2023.

24. Fotografia digital do detalhe dos efeitos de queima da peça Costas. Registro de Anelise Krüger, 2023.

- 25a. Fotografia digital do detalhe dos efeitos de queima na parte superior da peça Couraça. Registro de Anelise Krüger, 2023.
- 25b. Fotografia digital do detalhe dos efeitos de queima das escamas laterais da peça Couraça. Registro de Anelise Krüger, 2023.
26. Fotografia digital a partir de frame de vídeo das ações vestindo a peça Costas. Registro de Luiza Schlegel, 2023.
27. Fotografia digital a partir de frame de vídeo da ação Corpo Raiz. Registro de Anelise Krüger, 2022.
28. Fotografia digital a partir de frame de vídeo da ação Mamoeiro oco. Registro de Luiza Schlegel, 2023.
29. Fotografia digital a partir de frame de vídeo da ação com ramo seco de palmeira, Registro de Luiza Schlegel, 2023.
30. Fotografia digital a partir de frame de vídeo da ação Queda da bananeira em frutos, Registro de Luiza Schlegel, 2023.
- 31a. Imagem à esquerda: Ana Mendieta, Imagem de Yágul, Imagem de Yágul (da série Silueta), fotografia, 1973.
Imagem à direita: Ana Mendieta, Sem título, (série Silueta), 1976.
- 31b. Ana Mendieta, Volcán, 1979.
- Fonte: The State of Ana Mendieta Collection, cortesia da Galeria Lelong, Nova Iorque. 1973. Disponível em <https://www.anamendietaartist.com/>. Acesso em 27 ago. 2023.
32. Celeida Tostes, Passagem, 1979. Foto: Henri Stahl, Disponível em <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes/>. Acesso em 27 ago. 2023.
33. Fotografia digital do Negatoscópio (dispositivo radiológico) com imagem Mamoeiro oco. Registro de Anelise Krüger, 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BACHELARD, Gaston. A psicanálise do Fogo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, Anôr Fiorini de et al (Org.). Cartilha cores da terra: fazendo tinta com terra! 631.4, Viçosa MG, Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Solos, 12 p., 2009. Disponível em: <https://biowit.files.wordpress.com/2010/11/cartilha-cores-da-terra-150dpi-modificada.pdf> Acesso em: 20 ago.2023

ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. São Paulo: Martins Fonte, 2008.

FERREIRA, A. E. A. Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos [livro eletrônico] Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos>. Acesso em: 20 ago.2023

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

LEME, Flávia. Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-americana, 2018. Tese de Doutorado - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2018.

LISPECTOR, Clarice, Laços de família, editora rocco, 1998.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Aisthesis. Estética, educação e tecnologia. Chapecó: Argos, 2005.

SANTOS, Elaine Regina dos. Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. 2011. 235 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86935>> Acesso em: 06 ago.2023

SILVA, Isabela Rechecham da. BONILHA, Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: O corpo e a natureza como objeto de arte. Revista Seminários da Arte, v. 01, Nº 07, 2018. Disponível em: <https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13533/8311> Acesso em: 08 jul. 2023

ZANATTA, C. V., Wartchow, M. (2021). Experiências de Forno de Buraco para Queima de Cerâmica – Um Pouco da História e Atualidade. Ícone: Revista Brasileira De História Da Arte, 4(5), 58–73. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/91490> Acesso em: 06 ago.2023

OBRAS EM VÍDEO

MENDIETA, Ana. Fuego de Tierra. Dir. Kate Horsefield and Nereida García-Ferraz. USA. Prod. Women Make Movies, 1987. Disponível em: <https://youtu.be/py4Zzdc3AzA?si=LSoHbdXoBOLmuDnx> Acesso em 01 ago. 2023

SILVA, Raquel M. O relicário de Celeida Tostes. Programa de pós-graduação em história, política e bens Culturais. Mestrado em bens culturais e projetos sociais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://youtu.be/CkDzC5S0W4Q?si=YdWJAtSA8YrSIOsl> Acesso em: 13 jul.2023