

**NINHO, CASA E CORPO**

**Rosana Bortolin**

**NINHO, CASA E CORPO**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

**Orientadora:** Profa. Norma Tenenholz Grinberg, Dra.

**São Paulo**

**2005**

## **Agradecimentos**

Meus sinceros agradecimentos às pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram de alguma forma a realizar este trabalho.

Agradeço especialmente ao meu companheiro Danísio Silva, que participou de todas as etapas, contribuindo com o registro fotográfico dessa pesquisa.

Aos meus filhos e aos que deles cuidaram, durante a minha ausência.

Agradeço em especial a contribuição de Anita Koneski, Patrícia Tagliari, e minha orientadora Norma Grinberg.

## Resumo

Esta dissertação relata e traduz o percurso de estudos, reflexões, pesquisas e procedimentos, dedicados à elaboração de um conjunto de trabalhos realizados com a terra, com a cerâmica, sobre a temática dos ninhos e casulos a partir das vivências que meu corpo atual e consciente, tem com a natureza que me cerca. As reflexões desencadeadas por essas vivências fazem uma relação análoga dos ninhos e casulos com a casa e com o corpo enquanto ninho primordial.

**Palavras-chave:** Casa, Terra, Cerâmica, Ninho, Casulo e Corpo.

## **Abstract**

This paper reports and translates the way studies, reflections, researches and procedures, dedicated to a work set elaboration that was done with earth, about the nestles thematic, started to the experiences that my conscious body has with that nature that surround me. The reflections unchained by those experiences do a nestles analog relation with the house and the body as a prime nestle.

**Key Words:** House, Earth, Ceramic, Nestle, Capsule and Body.

## Lista de Figuras

Figura 1: Foto 1 .....	16
Figura 2: Foto 2 .....	17
Figura 3: Foto 3.....	18
Figura 4: Foto 4.....	18
Figura 5: Foto 5.....	18
Figura 6: Foto 6.....	18
Figura 7: Foto 7.....	20
Figura 8: Foto 8 .....	20
Figura 9: Foto 9.....	21
Figura 10: Foto 10.....	22
Figura 11: Foto 11.....	22
Figura 12: Foto 12.....	23
Figura 13: Foto 13.....	24
Figura 14: Foto 14.....	25
Figura 15: Foto 15 .....	26
Figura 16: Foto 16.....	28
Figura 17: Foto 17.....	28
Figura 18: Foto 18.....	29
Figura 19: Foto 19.....	30
Figura 20: Foto 20.....	31
Figura 21: Foto 21.....	32
Figura 22: Foto 22.....	32
Figura 23: Foto 23.....	33
Figura 24: Foto 24.....	33
Figura 25: Foto 25.....	34
Figura 26: Foto 26.....	35
Figura 27: Foto 28.....	36
Figura 28 Foto 29.....	36
Figura 29: Foto 27.....	37
Figura 30: Fotos 31.....	38
Figura 31: Foto 30.....	39
Figura 32: Foto 32.....	42
Figura 33: Foto 33.....	43

Figura 34: Foto 34.....	44
Figura 35: Foto 35.....	46
Figura 36: Foto 36.....	47
Figura 37: Foto 37.....	48
Figura 38: Foto 38.....	50
Figura 39: Foto 39.....	50
Figura 40: Foto 40.....	50
Figura 41: Foto 41.....	51
Figura 42: Foto 42.....	52
Figura 43: Foto 43.....	54
Figura 44: Foto 44.....	54
Figura 45: Foto 45.....	57
Figura 46: Foto 46.....	58
Figura 47: Foto 47.....	59
Figura 48: Foto 49.....	59
Figura 49: Foto 48.....	60
Figura 50: Foto 50.....	60
Figura 51: Foto 51.....	61
Figura 52: Foto 52.....	61
Figura 53: Foto 53.....	63
Figura 54: Foto 54.....	63
Figura 55: Foto 56.....	64
Figura 56: Foto 55.....	65
Figura 57: Foto 57.....	66
Figura 58: Foto 58.....	66
Figura 59: Foto 59.....	66
Figura 60: Foto 61.....	66
Figura 61: Foto 60.....	67
Figura 62: Foto 62.....	67
Figura 63: Foto 63.....	68
Figura 64: Foto 64.....	69
Figura 65: Foto 65.....	70
Figura 66: Foto 66.....	70
Figura 67: Foto 67.....	71
Figura 68: Foto 68.....	72

Figura 69: Foto 69.....	73
Figura 70: Foto 70.....	74
Figura 71: Foto 71.....	75
Figura 72: Foto 72.....	76
Figura 73: Foto 73.....	76
Figura 74: Foto 74.....	77
Figura 75: Foto 75 .....	77
Figura 76: Foto 76.....	78
Figura 77: Foto 77.....	78
Figura 78: Foto 78.....	79
Figura 79: Foto 79.....	79
Figura 80: Foto 80.....	80
Figura 81: Foto 81.....	80
Figura 82: Foto 82.....	80
Figura 83: Foto 83.....	81
Figura 84: Foto 84.....	81
Figura 85: Foto 85.....	81
Figura 86: Foto 86.....	81
Figura 87: Foto 87.....	82
Figura 88: Foto 88.....	82
Figura 89: Foto 89.....	83
Figura 90: Foto 90.....	83
Figura 91: Foto 91.....	83
Figura 92: Foto 92.....	85
Figura 93: Foto 93.....	86
Figura 94: Foto 94.....	86
Figura 95: Foto 95.....	87
Figura 96: Foto 96.....	87
Figura 97: Foto 97.....	88
Figura 98: Foto 98.....	92
Figura 99: Foto 99.....	92
Figura 100: Foto 100.....	92
Figura 101: Foto 104.....	93
Figura 102: Foto 101.....	93
Figura 103: Foto 102.....	93

Figura 104: Foto 103.....	94
Figura 105: Foto 105.....	94
Figura 106: Foto 106.....	95
Figura 107: Foto 107.....	95
Figura 108: Foto 108.....	95
Figura 109: Foto 109.....	97
Figura 110: Foto 110.....	97
Figura 111: Foto 111.....	98
Figura 112: Foto 112.....	99
Figura 113: Foto 113.....	101
Figura 114: Foto 114.....	101
Figura 115: Foto 115.....	102
Figura 116: Foto 116.....	102
Figura 117: Bloco de argila.....	103
Figura 118: Foto 117.....	104
Figura 119: Foto 118.....	104
Figura 120: Foto 119.....	105
Figura 121: Foto 120.....	105
Figura 122: Foto 121.....	105
Figura 123: Foto 122.....	106
Figura 124: Foto 123.....	107
Figura 125: Foto 124.....	107
Figura 126: Foto 125.....	108
Figura 127: Foto 126.....	108
Figura 128: Foto 127.....	109
Figura 129: Foto 128.....	110
Figura 130: Foto 129.....	110
Figura 131: Foto 130.....	111
Figura 132: Foto 131.....	112
Figura 133: Foto 132.....	113
Figura 134: Foto 133.....	113
Figura 135: Foto 134.....	114
Figura 136: Foto 135.....	114
Figura 137: Foto 136.....	115
Figura 138: Foto 137.....	116

Figura 139: Foto 138.....	116
Figura 140: Foto 139.....	116
Figura 141: Foto 140.....	117
Figura 142: Foto 141.....	120
Figura 143: Foto 142.....	121
Figura 144: Foto 143.....	122
Figura 145: Foto 144.....	123
Figura 146: Foto 145.....	123
Figura 147: Foto 146.....	124
Figura 148: Foto 147.....	125
Figura 149: Foto 148.....	125

## Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 Objetivos.....	13
1.1.1 Objetivo Geral.....	13
1.1.2 Objetivo específico.....	13
1.2. Estrutura do trabalho.....	13
2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS: VIVÊNCIAS DE UMA CERAMISTA .....	15
2.1 1º Relato: O Ninho de Andorinha.....	19
2.2 2ºNinho do Imaginário .....	21
2.3 3ºRelato: Ninho de João-de-Barro.....	23
2.3.1 Materiais e recursos para a execução da escultura .....	27
2.3.2 Método de construção e técnica.....	27
2.3.3 Materiais necessários para o forno de papel .....	27
2.4 4ºRelato: Ninho Extra .....	29
2.5 5ºRelato: Ninhos da Escuridão .....	30
2.6 6º Relato: Casa - Ninho I, Casa - Ninho II e Casa - Ninho III .....	34
2.7 7º Relato: “Meu Corpo é seu Ninho I,“Meu Corpo é seu Ninho II” e “Meu Corpo é seu Alimento”.....	37
3 AS VIVÊNCIAS COMO POÉTICA.....	45
3.1 A Poética como Ninho, Casulo (Toca).....	49
3.2 O Espaço como Poética .....	55
3.3 A Repetição como Poética.....	69
3.4 A magia da poética da massa argilosa e o fogo: Uma Festa .....	100
4 CONCLUSÕES.....	127
REFERÊNCIAS .....	129

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda primeiramente relatos da experiência das vivências que tive enquanto artista que trabalha com a cerâmica- com a terra- em simpósios internacionais de escultura ocorridos na Espanha, Cuba e Portugal, e em eventos nacionais, onde construo ninhos e casulos de diferentes formas, conceitos e escalas, abordando metaforicamente questões alusivas a casa, bem como alguns trabalhos realizados recentemente que também trazem, essas questões, porém entendendo igualmente o corpo como casa.

Num segundo momento efetuo uma análise dessas vivências como poética. Tento mostrar a minha busca do olhar poético, que é esse olhar para a natureza, para o mundo, esse olhar que desvela o invisível do visível do qual fala Merleau-Ponty (2000). Esse olhar que mostra o meu modo de habitar o mundo, esse olhar para a terra, para a matéria, para o tato que é o barro.

A Poética do Ninho, é abordada com um olhar que para mim vai além dos olhos, é um, olhar tateante, percebido pelo meu corpo consciente que desvela ninhos e casulos na natureza. Esse olhar que relaciona as construções dos animais com as construções dos seres humanos - com a casa , com a morada e com o ventre materno. O olhar que percebe os ninhos e casulos como locais análogos a casa, que abordam as relações dos seres humanos, como lugar afetivo, como lugar de segurança, como lugar da intimidade, seja ele no concreto ou no imaginário como fala Gaston Bachelard (1998).

Na busca desse olhar poético abordo no meu trabalho o Espaço como Poética, e faço as reflexões e análises de meu processo de criação, baseada em registros fotográficos realizados a partir das vivências das descobertas gradativas das imagens de ninhos e casulos no meu cotidiano doméstico, no meu espaço de intimidade, minha casa. Faço uma alusão, a poética do espaço, a qual esses casulos e ninhos, enquanto casa, ocupam, tanto no espaço físico quanto no espaço imaginário, sendo eles, por mim detectados como lugares, mesmo em não lugares. No processo do fazer cerâmico, faço uma reflexão sobre o espaço que as esculturas tomam, incluindo o meu corpo como escultura, e, a minha relação corporal com o mundo que me cerca, o espaço que meu corpo habita.

O desejo de reproduzir ninhos e casulos, em vários tamanhos, surgiu da análise das vivências, da descoberta desses elementos na natureza. Assim, abordo o meu fazer cerâmico, através da Poética da Repetição, onde também relaciono o fazer do artista com o fazer dos animais, sendo que me prende o olhar a paridade que há entre o método utilizado pelos bichos na confecção de seus habitáculos, com as técnicas empregadas pelo ceramista no processo de modelagem. Faço uma relação análoga, da poética da repetição, presente no meu fazer, com o ciclo da vida, das plantas, da reprodução dos animais e da renovação da natureza.

Reflito sobre a manufatura, a composição e a complexidade da massa argilosa. Relaciono a massa argilosa como a extensão do meu corpo que é feito do mesmo estofa que o estofa do mundo. Analiso a efetivação da massa argilosa em material cerâmico realizando uma reflexão sobre a questão poética desta transformação que se dá pela festa dionisíaca da queima, onde é abordada a poética do fogo através de reflexões sobre as minhas vivências.

## **1.1 Objetivos**

### **1.1.1 Objetivo Geral**

Realizar uma análise reflexiva do fazer cerâmico, a partir das vivências decorrentes da descoberta de imagens de ninhos e casulos que meu corpo operante e consciente, percebe na natureza ao meu entorno.

### **1.1.2 Objetivos Específicos**

Realizar exposições com as obras produzidas a partir desta pesquisa poética e apresentá-la para a banca, no contexto expositivo.

## **1.2 Estrutura do trabalho**

No capítulo “Relato de Experiências”, relato as experiências vivenciadas, em eventos internacionais, relativos ao universo da cerâmica, ocorridos na Espanha, Cuba e Portugal, respectivamente. E, em seguida relato as experiências posteriores a estas vivências, também decorrentes da pesquisa poética dos ninhos e casulos, entendendo inclusive o corpo como casa.

No capítulo “As vivências como poética”, abordo o percurso da busca do olhar poético, o olhar que tenho para a natureza, e o meu modo de habitar o mundo., e como essas experiências se dão através da minha relação com a terra.

Em sub-capítulos, abordo as questões poéticas do - ninho-casulo-toca -, o seu significado enquanto morada, lugar de proteção e segurança, abordo o corpo da mulher fecundada como ninho primordial, e também questiono a casa em seus deslocamentos na pós-modernidade. Também, abordo o Espaço como poética, analisando as vivências, decorrentes dentro do espaço da casa, na intimidade, o meu envolvimento com o espaço que ocupo e que realizo minha obra. Espaço este físico e imaginário, onde meu corpo consciente é também escultura e casa. Assim, abordo o meu fazer cerâmico, através da Poética da Repetição, relaciono o fazer do artista ceramista, com a semelhança técnica do fazer dos animais. Faço uma relação análoga, da poética da repetição, presente no meu fazer, com o ciclo da vida, das plantas, da reprodução dos animais e da renovação da natureza e da vida. Abordo de forma reflexiva, a composição e a complexidade da massa argilosa, e, a relaciono, como a extensão do meu corpo, feito do mesmo estofa do mundo. Analiso a transformação da argila em material cerâmico e faço uma reflexão sobre a questão poética dessa mudança. Mutaçãõ esta, que acontece pela açãõ do fogo, durante a festa dionisíaca da queima, onde o fogo é abordado poeticamente como elemento vivo no meu envolvimento com a cerâmica.

Finalizo este trabalho, refletindo sobre a minha relação fenomenológica com o mundo que habito o meu modo de operar no mundo enquanto artista que se relaciona com o espaço, com a natureza e com a terra, que, com ela trabalha. A reflexão teórica desta pesquisa, aponta para uma unidade na minha produção artística que busca estar inserida no contexto de nosso tempo, como parte da vida e não à parte dela.

## **2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS: VIVÊNCIAS DE UMA CERAMISTA**

Relatos de experiência no meu olhar, são vivências, um envolvimento de entrelaçamento entre a arte e a vida. Minhas vivências com a cerâmica, são totalmente esse “emprego do corpo” do qual fala Merleau-Ponty (1989), no seu texto “O olho e o espírito”, não um corpo simplesmente material, mas um “corpo operante e atual”, “aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento”.(MERLEAU-PONTY, 1989, p.50).

Se nosso corpo atual se move no mundo, visando nossos projetos como diz Merleau-Ponty (1989), posso dizer que a cerâmica se constitui para mim como expressão total de meu “modo de habitar o mundo”. Assim, “O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do meu ser”. (MERLEAU-PONTY, 1989, p.50).

As vivências, são as relações que meu corpo tece com a natureza, com o mundo captando suas imagens. Esse corpo tateante, utiliza todos os sentidos para operar no modo de perceber, e, transformar em cerâmica as coisas que lhe trazem o pensamento. O pensar, o ensaiar, o operar, o transformar as imagens percebidas, em formas cerâmicas, mantêm o entrelaçamento dos meus atos com o meu imaginário, assim, meu corpo se faz atento e se posta sobre minhas ações e minhas palavras.

Habito o mundo, percebendo as coisas da natureza, e, a biologia é um assunto que me fascina. A convivência que tenho com os elementos da natureza, morando ao lado de uma pequena mata a beira de um manguezal na Ilha de Santa Catarina, proporciona-me um olhar seletivo alusivo ao ciclo de vida das plantas e dos pequenos animais. Respiro a própria natureza, acolho suas imagens e as trago para o meu universo, para minha arte, digerindo-as e modelando-as, sentindo-as com o meu próprio corpo.

A convivência sincrônica com os elementos da natureza redimensiona a minha relação do espaço-tempo e opera na distância que existe entre as coisas percebidas. A intuição desses fenômenos que a mim se apresentam, se dão de

modo imediato na experiência estética. Uma estética, que procura descrever o desvelar da consciência que ocorre durante a vivência imediata frente os objetos.

Meu corpo fica mais próximo das coisas que percebo, quando as percebo, passam a existir, suscitam questionamentos, passo a ter a necessidade de tatear sua presença física. É uma relação de paixão, e, quando as transformo em cerâmica, tenho a sensação de que ocorre uma fusão do meu corpo com aquilo que enxergo e com aquilo que crio.

Essas reflexões, se constituíram em forma de pesquisa, a partir de uma vivência ocorrida numa manhã de verão de 1999, quando observei uma vespa construindo sua casa na parede externa do meu quarto (foto 1). A forma cilíndrica do casulo que estava sendo elaborado ocupava pequenos espaços compostos por tubos que se assemelhavam ao miolo de uma flor de lótus. No interior de cada compartimento o inseto depositava larvas e revestia-os com uma fina película de um material por ele produzido. Observei que o tempo do fazer de cada compartimento estava relacionado ao espaço ocupado por cada larva depositada. Essas imagens, criaram ecos no meu corpo que as acolheu as vivenciou e as habitou. A sensação era a de que a distância existente entre a imagem e meu corpo tinha sido eliminada, e, eu me tornado parte daquele fazer.



Figura 1: Foto 1  
Fonte: Danísio Silva, 1999

Ocorreu-me de congelar o tempo de construção do espaço através do registro fotográfico deste processo. A partir daquele momento, o meu olhar foi gradativamente direcionado às pequenas construções de animais que havia ao meu entorno. Meu “corpo tateante, vidente e visível”, me fez refletir sobre as imagens dos ninhos e casulos, que foram percebidas pela seqüência natural e o amadurecimento da visão. A impressão era a de que olhavam para mim, me falavam, e, seu discurso

me fazia sentir interiormente submergida na sua essência. Meu olho habitava os casulos e ninhos, como diz Merleau-Ponty (1989), “como o homem habita sua casa”. (MERLEAU-Ponty,1989:281).

Meu modo de habitar o mundo e fazer contato com a cerâmica, é semelhante à postura de Richard Long, no que diz respeito às questões relativas, a busca da natureza como fonte de pesquisa, afirmando que: a fonte de seu trabalho é a natureza, e, que dela, ele, se serve com respeito e liberdade.<sup>1</sup> Apesar de Richard Long realizar suas obras *in situ*, intervenções diretas nos locais por onde passava (foto 2), sua relação com a natureza, assim como a minha é a do “corpo operante e atual”, do corpo presente, que se relaciona num entrelaçamento de visão e movimento, e, é desta forma que me identifico com sua poética e me sinto integrada no processo do meu fazer cerâmico.



Figura 2: Foto 2

Fonte: Catálogo elaborado por Keith Patrick, Seis Gerações da Escultura Britânica 1945 – 1995. In: Catálogo da exposição Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos anos 90, Porto, Fundação Serralves, De 07/09 a 05/11 de 1995, p. 48

Foi na natureza presente no meu entorno, que se deram as primeiras vivências relativas aos casulos e ninhos. Como os casulos presos na alamanda junto ao pilar da garagem (foto 3), ou um casulo minúsculo construído sobre o cabo da vassoura (foto 4). Assim, as primeiras habitações pesquisadas partiram de um ponto de interesse, o universo da minha própria casa. Num segundo momento, este interesse foi ampliado e passei a descobrir novos casulos e ninhos nos locais por onde passava. Assim, meu corpo operante e atual estava presente, “presente à imagem no minuto da imagem, (...) no próprio êxtase da novidade da imagem”. (BACHELARD, 1998, p. 1). Os casulos e ninhos, uma vez desvendados pela minha

<sup>1</sup> PATRICK, Keith, **Seis gerações da escultura britânica 1945 – 1995 in: Catálogo da exposição Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos anos 90**, Porto, Fundação Serralves, De 07/09 a 05/11 de 1995. p. 48.

vivência poética, foram utilizados como potencial de criação na minha pesquisa plástica.



Figura 3: Foto 3  
Fonte: Danísio Silva, 1999



Figura 4: Foto 4  
Fonte: Danísio Silva, 1999

Registrar fotograficamente a imagem de cada ninho ou casulo descoberto, como os casulos fixados na junta de cimento entre os tijolos da parede externa do quarto (foto 5) ou aqueles construídos sobre uma toalha pendurada no varal (foto 6), passou a ser uma constante e uma necessidade dentro da minha pesquisa poética.



Figura 5: Foto 5  
Fonte: Danísio Silva, 1999



Figura 6: Foto 6  
Fonte: Danísio Silva, 2004

Assim, o uso do recurso fotográfico, acompanhou a descoberta de cada nova possibilidade de ninhos e casulos, pelos lugares por onde meu corpo presente e operante circulava. Esses registros possibilitaram-me recorrer aquelas imagens, quantas vezes eu sentisse necessidade, até mesmo para realizar novas vivências e, ou observar os detalhes construtivos e as texturas presentes em cada forma registrada.

É, portanto, dentro desta visão, do corpo operante e atual, que sou ceramista, e exponho meus relatos de vivências, seguido de reflexões sobre a minha poética.

## 2.1 1º Relato: O Ninho de Andorinha

Em julho de 2000 participei da *Beca de Escultura* oferecida pela “*Casa Museo Alfonso Ariza*”, no município de *La Rambla*, em *Córdoba* na Espanha. A poética dos ninhos estava presente na proposta enviada. Meu projeto consistiu em criar ninhos em cerâmica, em escala maior que a natural, a partir da experiência estética, vivenciada diante do perceber um ninho feito de barro encontrado naquele local. O trabalho plástico foi desenvolvido a partir da análise formal do ninho da andorinha, e, resultou na construção de dois ninhos, com 1m de diâmetro cada, feitos de argilas branca e vermelha, que sofreram internamente a incrustação de pregos.

Sobre este trabalho, “Ninho de Andorinha”, transcrevo aqui um trecho de uma entrevista por mim concedida durante a execução do projeto, e, publicada na revista espanhola especializada em arte *Conbarro* n. 4, ano 2001/02, que diz:

O presente trabalho tem como objetivo estimular questionamentos relacionados às problemáticas que envolvem as “moradas” dos seres humanos. O ponto de partida desta pesquisa foi a minha própria casa, ou seja, os animais que nela construíram suas “moradas” com materiais terrosos. Assim sendo, optei por reproduzir aqui, o ninho da Andorinha, animal muito encontrado nesta região. Através da reprodução do ninho, em escala maior que a natural, e a interferência feita com as incrustações dos pregos, elemento muito presente na minha linguagem, procuro externar a dialética e a dualidade da própria vida.<sup>2</sup> (REVISTA CONBARRO, 2001/02, p. 55).

A Bolsa de Escultura Alfonso Ariza é acompanhada anualmente por um artista convidado, e, a participação nesta edição foi do ceramista cubano Rogélio Oliva. A conferência por ele realizada, sobre a arte cerâmica em Cuba, inteirou-me sobre alguns projetos de artistas cubanos na área da cerâmica.

O encerramento da Bolsa foi um evento social organizado pela Casa Museu Alfonso Ariza, e, vivenciado por toda a população da cidade de La Rambla. Na cerimônia, ocorreu a abertura da exposição, meio a uma grande festa, onde as obras realizadas pelos participantes da Bolsa de Escultura puderam ser apreciadas pela comunidade (Fotos 7, 8 e 9).

---

<sup>2</sup> *Revista Conbarro* n.4 , Córdoba, Espanha 2001/02 .p.55.



Figura 7: Foto 7  
Fonte: Rosana Bortolin, 2000



Figura 8: Foto 8  
Fonte: Nacho Rejano, 2000



Figura 9: Foto 9  
Fonte: Nacho Rejano, 2000

## 2.2 2º Ninho do Imaginário

Em dezembro de 2000, participei em Cuba do “*II Simpósio Internacional de Cerâmica Artística Puerto Príncipe 2000*”, no atelier de cerâmica “*Dona Íris*”, na cidade de *Camagüey*. O evento foi promovido pela Direção Provincial de Cultura, Conselho Provincial das Artes Plásticas, Grupo Terracota 4, União de Artistas Cubanos e Ministério da Cultura de Cuba, que o realizam anualmente.

O contato que tive com a arte cerâmica cubana, se deu através da conferência ministrada pelo artista Rogelio Oliva na “*Beca de Escultura Alfonso Ariza*”, ocorrida na Espanha.

Foram selecionados para o II Simpósio: quatro projetos mexicanos, um suíço, um espanhol, sete cubanos e um brasileiro. Após a seleção recebi o convite oficial para representar o Brasil no referido evento.

Figura 10: Foto 10  
Fonte: Rosana Bortolin, 2000

A poética dos ninhos continuava sendo o meu foco de interesse. Minha proposta para este projeto, consistiu em instalar ninhos imaginários, em lugares não convencionais presentes na arquitetura do museu. Um problema na máquina

fotográfica, e, a falta de recursos na cidade de Camagüey, impossibilitou o registro da obra finalizada.

O Simpósio é um acontecimento de troca de informações e confraternização entre os participantes. Em todas as edições constrói-se um mural (foto 11), com a participação de todos os artistas selecionados, no qual acrescentei pequenos ninhos na sua composição (foto 12), e, que posteriormente é instalado sobre uma parede de um órgão público à escolha dos seus organizadores.



Figura 11: Foto 11  
Fonte: Rosana Bortolin, 2000



Figura 12: Foto 12  
Fonte: Rogelio Oliva, 2000

No final do evento ocorre uma festa com a abertura da exposição que mostra os trabalhos lá produzidos. As obras são integradas ao acervo do Museu Internacional de Cerâmica de *Camagüey*.

### 2.3 3º Relato: Ninho de João-de-Barro

Em agosto de 2001, durante a participação no III Simpósio Internacional de Escultura em Terra (Cota) “HABITAR 2001”, em Portugal, desenvolvi um projeto que consistiu na construção de uma escultura na forma de um “Ninho de João-de-Barro” em escala humana. A escultura resultou numa intervenção no complexo histórico das Ruínas do Castelo no município de Montemor-O-Novo, região do Alentejo (fotos 13, 16 e 17).

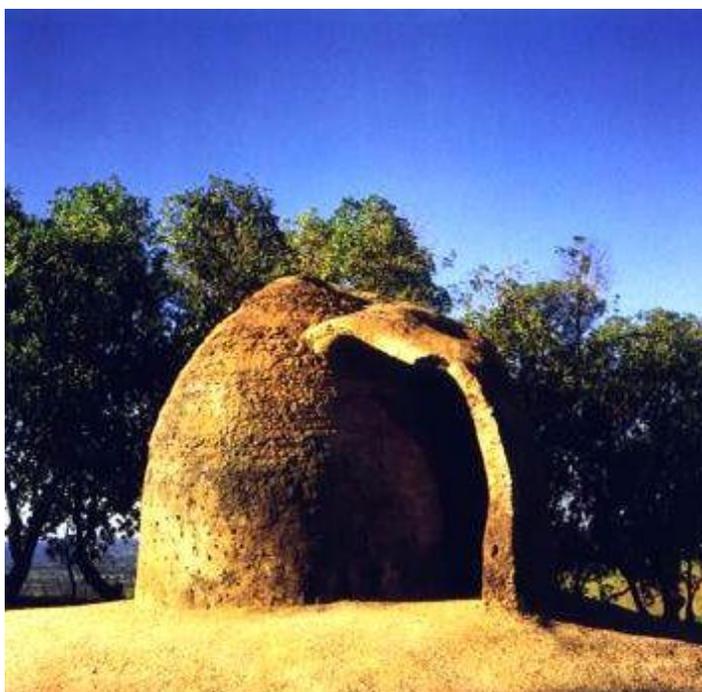


Figura 13: Foto 13

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de Arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002.

Este trabalho discorre sobre as questões do homem pós-moderno no que se referem ao deslocamento. Retirado de um lugar e reproduzido em outro, o ninho, tornou-se um diferencial no local implantado. A escultura foi construída em escala de casa, feita *in situ*, causando um estranhamento na rotina visual do castelo em ruínas. A intervenção causou uma descontinuidade, um desconforto na visualidade do lugar.

O ninho mostrou uma outra face, uma outra possibilidade de ocupação do local. Penso que, a intervenção não teria o mesmo impacto que teve em Portugal, se tivesse sido feita aqui no Brasil, uma vez que este é um pássaro tipicamente brasileiro, e seu ninho aqui, é comum. Esse trabalho, no meu entender, causa o mesmo estranhamento que o “Grande Ninho” (foto 14), obra do artista belga, Benjamin Verdonck (2005), instalada numa praça em Bruxelas e posteriormente na parte externa de uma parede de vidro em um prédio, em Londres, provoca no espectador, ou seja, um olhar instigante e questionador, pois ambos os ninhos são elementos estranhos aos espaços por eles apropriados.



Figura 14: Foto 14  
Fonte: Festival Internacional, 2005

A seguir está anexado o projeto que foi remetido para Portugal, na ocasião do Simpósio. A troca de idéias entre os escultores e a análise feita de cada etapa de execução das esculturas, tornou o Simpósio um lugar de aprendizado e troca de informações.

Projeto enviado para o III Simpósio Internacional de Escultura em Terra (Cota) “HABITAR 2001” de Montemor-O-Novo, Portugal.

O trabalho tem o propósito de abordar as questões voltadas às problemáticas das moradas dos seres humanos. Ao mesmo tempo

em que somos conscientes, seres pensantes, e tudo o que se imagina de um ser desenvolvido e civilizado - o que teoricamente nos difere dos animais ditos "irracionais" - também nos deparamos com a miséria e a falta de habitações. Apesar de todos os conflitos da vida moderna, a evolução é algo que está condicionada ao ser humano, e a forma espiralada presente no ninho de "João-de-Barro", no meu entender, remete a esta questão: à evolução. As primeiras habitações dos seres humanos também são arredondadas e percebo que se aproximam enquanto forma, dos ninhos de alguns animais. Florianópolis, dezembro de 1999 (ROSANA BORTOLIN, 1999).

O João-de-Barro, *Funarius rufus rufus*, é um pássaro encontrado desde os pampas argentinos até o centro-oeste brasileiro. Vive originalmente no campo, porém já está adaptado na cidade. O seu canto assemelha-se a uma gargalhada. Mede cerca de 20cm de comprimento e 20cm de altura. Não invade outros ninhos, é um pássaro fiel e o casal só se separa quando um dos dois morre.

O ninho construído pelo João-de-Barro, seguro e confortável, é elaborado a partir de barro e palha e tem a forma de um iglu ou de um forno primitivo (foto 15)<sup>3</sup>. Suas dimensões variam entre 24cm e 26cm de diâmetro, por 18,5cm a 21,5cm na altura. É dividido em dois compartimentos separados por uma parede na qual há uma abertura para uma câmara arredondada onde a fêmea põe os ovos. A casa parte da forma de uma espiral.

A casa só é usada no período de postura e incubação. Para a construírem, o macho e a fêmea trazem no bico, palha e pequenas bolas de barro, apanhadas num barreiro. Colocam as bolinhas no local escolhido, intercaladas com a palha e dão repetidas bicadas a fim de espalhar e dar forma ao barro. A porta da casa é sempre construída para o lado mais protegido das intempéries.

O casal utiliza sempre o mesmo ninho para várias posturas e, se necessário, o reconstrói no mesmo local. Os ditos populares versam que o macho, quando traído, lacra a porta do ninho com a fêmea dentro, fazendo com que ela morra por falta de ar.

---

<sup>3</sup> Ninho de João-de-Barro (original) construído pelo pássaro e enviado como maquete da escultura para participar da seleção do Simpósio Internacional de Escultura "Habitar 2001".



Figura 15: Foto 15  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

### 2.3.1 Materiais e recursos para a execução da escultura

<b>Dimensões:</b>	Altura: 2,10m - alterada para 2,60m Largura: 2,60m Ø
<b>Barro:</b>	10.000 Kg (Crú)
<b>Composição da Pasta:</b>	Peso Total: 8.000 Kg Talco: 1.500 Kg Chamote: 1.500 Kg Argila Plástica: 5.000 Kg Cascalhos de Rochas Feldspáticas Serragem Média Palha Barbotina: 2.000 Kg
<b>Número de Assistentes:</b>	10

### 2.3.2 Método de construção e técnica

As paredes serão construídas em grandes rolos sobrepostos e amassados, formando uma parede com aproximadamente 20 cm de base afinando até a parte superior da escultura.

A peça será construída no local e, após a secagem, será queimada com o método do forno de papel: um forno construído ao redor da peça que se autoconsome. É montada uma estrutura metálica com aproximadamente 80cm de distância da peça e sobre esta estrutura são montadas uma parede de tela e uma chaminé. Na parte interna da peça e no vão entre a peça e a tela, são colocados carvão, serragem e madeira. Sobre a tela são sobrepostas sucessivas camadas de papel mergulhados em barbotina (argila em consistência quase líquida). São feitos quatro alimentadores para o fogo, que queimará por aproximadamente 12 horas.

### 2.3.3 Materiais necessários para o forno de papel

Barbotina, bacias, jornais, lenha, serragem, carvão, sulfatos de cobre, sal grosso, tela de metal, vergalhões de ferro, lata cilíndrica para servir de chaminé, pincéis, tijolos, areia e brita.



Figura 16: Foto 16<sup>4</sup>

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002.

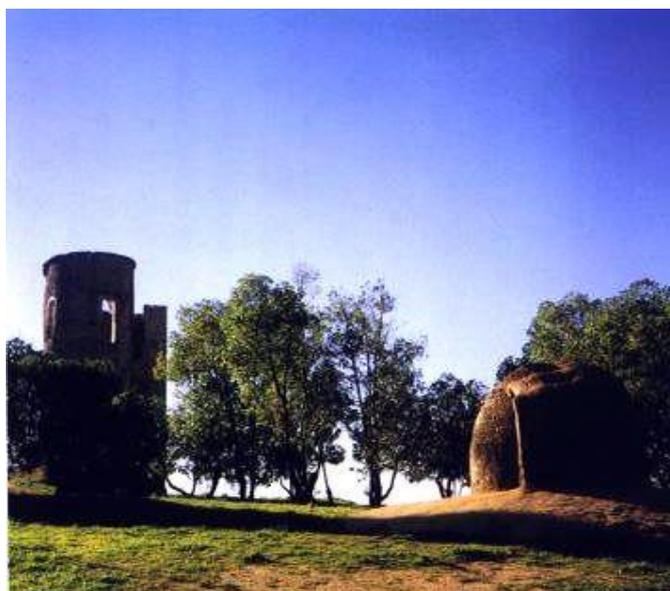


Figura 17: Foto 17

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002.

---

<sup>4</sup> Imagem do interior da escultura “Ninho de João-de-Barro”.

## 2.4 4º Relato: Ninho Extra

Em setembro de 2002, construí a escultura **Ninho Extra** (fotos 18 e 19), para participar da exposição “Extra” promovida pelo Centro de Artes da UDESC e realizada no Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis. Minha relação corporal com a matéria argila, ficou impressa na textura da escultura, modelada em forma de cone, medindo 1,50 m de altura e 70 cm de diâmetro na base. Na superfície externa da peça foram incrustados, pregos de diferentes tamanhos com as pontas expostas, simulando “pêlos” que contornavam a peça inteira e ocasionavam certo estranhamento. Talvez um estranhamento acenado pela metáfora da associação narrativa – como a idéia de dor, violência e dramaticidade sugerida pelos pregos. Ao mesmo tempo em que a argila chamava ao toque, os pregos causavam a sensação contrária, trabalhando as questões que envolvem os opostos. Este trabalho tinha o intuito de fazer uma alusão à efemeridade da existência humana. No final da exposição o trabalho foi desmontado e o material argiloso reaproveitado.



Figura 18: Foto 18  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 19: Foto 19  
Fonte: Danísio Silva, 2002

## 2.5 5º Relato: Ninhos da Escuridão

**Ninhos da Escuridão** consistiu em uma instalação feita no interior de um antigo forno utilizado para secar madeira, em forma de túnel, na desativada fábrica de esquadrias Madalozzo, em Erechim- RS. A instalação foi realizada para participar da I Bienal de Artes Visuais de Erechim, que ocorreu em novembro de 2002 e foi promovida pela Secretaria Municipal de Cultura e SESC.

A obra opera no interior do espaço arquitetônico, como se lá fosse sua habitação, apropriando-se daquele espaço, como se ela, a obra, o habitasse, ela foi projetada para este lugar, foi concebida no intuito de aproveitar e valorizar a matéria-prima da região, bem como explorar ao máximo os recursos que o ambiente propiciava – a escuridão (foto 20).



Figura 20: Foto 20  
Fonte: Danísio Silva, 2002

No interior do túnel construí dois ninhos de diferentes tamanhos (fotos 21 e 23) que perpassavam a parede rompida da lateral (fotos 22, 24 e 25), operando no espaço total do antigo forno, construindo uma dinâmica na visualidade entre o dentro e o fora.



Figura 21: Foto 21  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 22: Foto 22  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 23: Foto 23  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 24: Foto 24  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 25: Foto 25  
Fonte: Danísio Silva, 2002

## 2.6 6º Relato: Casa - Ninho I, Casa - Ninho II e Casa - Ninho III

**Casa - Ninho I, Casa - Ninho II e Casa - Ninho III**, consistem de três objetos, duas malas e uma frasqueira, onde depusitei ninhos e casulos originais de animais em seu interior. Os três objetos foram concebidos para serem expostos abertos. Estes trabalhos, surgiram a partir de uma reflexão relativa aos viajantes, pessoas que quase não param em casa - enquanto espaço concreto. Esta “casa concreta”, a casa vivenciada nos mesmos moldes que a casa vivida na infância, está presente na maior parte do tempo apenas na memória destes viajantes, que passam boa parte de suas vidas inevitavelmente em lugares provisórios, locais sem identidade antropológica, como aeroportos, rodoviárias, estações de trens, metrô, ônibus, escritórios, carros ou mesmo hotéis.

Certas medidas de preservação foram tomadas para ambos objetos, sendo que dois deles, participaram pelo período de um ano da exposição itinerante “Geração Atual 2 - Panorama Contemporâneo das Artes Visuais em Santa Catarina”, promovida pelo SESC e pelo Museu de Arte de Santa Catarina, e, que percorreu o estado de Santa Catarina durante o ano de 2003. Os casulos foram colados ao veludo para que não se deslocassem durante o transporte, protegendo assim, suas delicadas estruturas. O conjunto dos três objetos, participou das exposições individuais “Habitar Ninhos”, na Fundação Cultural de Blumenau em Blumenau- SC, na Galeria de Artes da UFSC (foto 26) em Florianópolis- SC, das exposições individuais “Ninho, Casa, Corpo”, no

Museu de Artes Ruth Schneider em Passo Fundo-RS e na Galeria Municipal de Artes de Criciúma em Santa Catarina.



Figura 26: Foto 26  
Fonte: Danísio Silva, 2004

**Casa - Ninho I** (foto 28), consiste em uma maleta antiga, marrom escura, feita de papelão e forrada internamente com veludo preto. Em seu interior, organizei uma espécie de comunidade de diferentes casulos, construídos com material terroso por insetos. Esses casulos foram cuidadosamente colados sobre o veludo, compondo uma forma que pode ser análoga a um antigo vilarejo ou algo parecido. Sobre os mesmos coloquei um vidro de 3mm, e, uma lupa presa na maleta por uma corrente. A lupa facilita a visualização de detalhes imperceptíveis a olho nu. As formas dos casulos se assemelham as antigas construções em terra que, num passado remoto, eram utilizadas como moradia em algumas culturas. Este trabalho foi feito em 2003 e suas dimensões são 27cm de altura, 41cm de largura e 14cm de profundidade.



Figura 27: Foto 28  
Fonte: Danísio Silva, 2003

**Casa - Ninho II** (foto 29), refere-se a um objeto composto de uma frasqueira antiga de couro marrom, forrada internamente com veludo preto, sobre o qual coleí um casulo original de inseto (cuíca), protegido por uma lâmina de vidro de 3mm. O casulo foi feito em camadas, com um delicado material, ressecado e quebradiço, produzido pelo inseto, que se assemelha a um papel de seda de coloração ocre. A observação dos detalhes, das camadas de diferentes tons de marrom, era feita por uma lupa que estava presa à frasqueira por uma corrente. O trabalho mede 23cm de altura, 32cm de largura e 18cm de profundidade e foi realizado no ano de 2003.

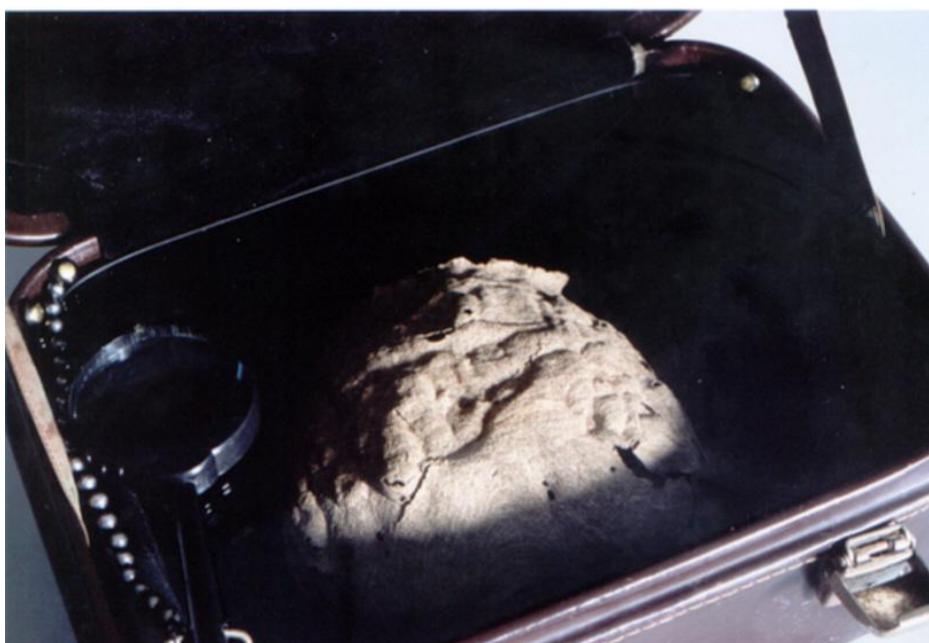


Figura 28: Foto 29  
Fonte: Danísio Silva, 2003

**Casa - Ninho III** (foto 27), consiste em uma mala antiga, feita de papel, forrada externamente com napa verde escura e internamente com veludo preto. Em seu centro, sobre o veludo, coloquei um ninho original do pássaro “João-de-Barro”. Este trabalho foi realizado em 2004 e suas medidas são 30cm de altura, 78cm de largura e 53cm de profundidade.



Figura 29: Foto 27  
Fonte: Danísio Silva, 2004

### **2.7 7º Relato: “Meu Corpo é seu Ninho I, “Meu Corpo é seu Ninho II” e “Meu Corpo é seu Alimento”**

**Meu Corpo é seu Ninho I, Meu Corpo é seu Ninho II e Meu Corpo é seu Alimento**, foram trabalhos executados em 2004 e participaram da exposição “Habitar Ninhos” realizada na Galeria Municipal de Artes de Blumenau e na Galeria de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis- SC, em maio e setembro de 2004 respectivamente, e, na exposição “Ninho, Casa e Corpo”, realizada no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider em Passo Fundo-RS, e na Galeria de Artes Municipal Criciúma, em março e setembro de 2005, respectivamente.

O conceito dessa série de trabalhos foi concebido em junho de 2003, quando me encontrava no último mês de gestação e decidi tomar um banho de barbotina - argila líquida - registrando-o através de um ensaio fotográfico (fotos 31). Esses trabalhos nasceram da sensação de perceber meu corpo como uma casa, de projetá-lo metaforicamente dentro das minhas associações pessoais, de me sentir um ninho, de usufruir a capacidade de alojar e de proteger, de me sentir nutridora de vida - me sentir terra.



Figura 30: Fotos 31  
Fonte: Danísio Silva, 2003

A reflexão sobre a obra “Rito de Passagem” (foto 30), onde Celeida Tostes simulou um nascimento, fazendo com que seu corpo rompesse uma ânfora de barro que havia sido construída ao seu redor, motivou-me a ampliar a experiência enquanto observadora, me projetando para a própria ação corporal. Observei que naquele

caso ela estava nascendo e no meu - eu estava dando a luz. Naquele momento, senti-me plena, como as palavras do poeta alemão (Schubart, apud MAFFESOLI, 1985, p.69): “Inicialmente, conheci meu primeiro filho *e ele e eu éramos um só*. Depois ele me fecundou e eu pari... tornei-me mãe e, no entanto, permanecia virgem... Assim, meu filho foi também meu pai – tal como Deus mandara em relação à natureza“. Senti-me plena, como o ciclo da vida nos mostra que da terra viemos e para ela retornamos.



Figura 31: Foto 30

Fonte: Henri V. Stahl, ARTE DO FOGO, DO SAL E DA PAIXÃO – CELEIDA TOSTES. Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003 no Rio de Janeiro- RJ, p 27

Na mitologia cristã, o homem foi feito de barro, simbolizando e metaforicamente falando, da nossa constituição atômica. Sendo que somos formados dos mesmos elementos que a Terra.

Uma vez grávida e banhada em argila, me senti a própria escultura viva, oportunizando e concebendo uma outra vida Era como se fosse o genitor e a criatura. Percebi-me na seqüência perfeita de fatos.que se dá no processo de reprodução da vida, como versa Maffesoli em “A Sombra de Dionísio”:

Indo além da produção ou da reprodução, bem como do seu aspecto utilitário, elas simbolizam uma fecundidade maior, na qual cada um é ao mesmo tempo genitor e criatura... Há efetivamente uma imortalidade da vida. E é isto que constitui o trágico fundamental de toda existência: a precariedade e o aleatório vão de par com uma irresistível continuação das coisas. O erotismo cósmico... exprime à sua maneira esta dualidade da vida e da morte numa mescla infinita. (MAFFESOLI, 1985, p.72)

Senti-me como o limiar entre a vida e a morte, pois uma vez mortos é para a terra que retornamos. Meu corpo estava fundido com o elemento formador, estava

parindo e estava nascendo. Ao mesmo tempo em que eu era um ser, trazia comigo outro ser e também eu era o barro, percebi no meu corpo físico a interrogável dinâmica cíclica da vida. Nesse momento de fusão, não sabia diferenciar se eu era o barro ou se eu era o ser. Sentia-me completamente envolta e integrada na massa, era uma perfeita simbiose de corpo e barro. Estava auto-inserida na massa, era artista e era a obra. Meu próprio calor secava e aquecia o barro, modificando gradativamente a textura da superfície do meu corpo-escultura. O ser no interior do meu ventre se contorcia provocando rachaduras na argila seca, que soltava do meu corpo.

Os Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade, concebe o corpo humano como uma porção de espaço [...] com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos... o corpo é um espaço compósito e hierarquizado que pode ser investido de seu exterior (AUGÉ, 2003, p.58).

O corpo humano pode ser pensado como território assim como pensamos territórios à imagem do corpo humano.

Neste sentido, os trabalhos citados referem-se ao corpo da mulher fecundada que carrega em si o próprio ninho, casa nômade, território da primeira morada de um novo ser, as referências mais íntimas e profundas do feto que ainda não nasceu.

Para a criança que já nasceu o ventre é o espaço passado, e a casa, como seu novo lugar de abrigo, é o espaço presente e como fala Augé (2003), a referência ao passado torna mais complexo o presente.

O corpo se torna, assim, um conjunto de lugares de culto, nele distinguem-se zonas que são objeto de unções ou lustrações [...] é sobre o próprio corpo que vemos surgir os efeitos [...] da construção do espaço [...] Esse corpo centrado é também aquele onde se encontram e se reúnem elementos ancestrais, tendo essa reunião valor monumental na medida em que diz respeito a elementos que preexistiram e sobreviverão ao invólucro carnal efêmero (AUGÉ, 2003, p.59).

A experiência foi fascinante e ao mesmo tempo angustiante. O calor do corpo ao secar a argila ressecava e repuxava a pele. A sensação era a de que os tecidos do corpo estavam sendo rasgados. A aparência e a textura produzidas pela plasticidade da argila mole espalhada na superfície, criando relevos sobre o meu corpo, tiveram momentos mutantes e efêmeros. A forma desenhada pela argila ainda molhada

contornando minha silhueta, fazia-me lembrar das esculturas de nus feitas em épocas passadas.

Nos locais onde a argila secava, criava-se visualmente uma tensão. Linhas expressivas e fragmentadas formavam rachaduras sobre o corpo, dando a sensação de uma pele envelhecida e carregada pelas marcas do tempo. A quebra da efemeridade desses momentos se deu pelo disparar do botão da máquina fotográfica, que registrava em distintos ângulos as cenas do banho. De certa forma, esta atitude eternizava cada instante vivenciado durante o banho, no sentido de possibilitar que aquelas imagens pudessem ser revistas e proporcionassem em outros momentos, outras vivências estéticas. A sensação física, da argila seca, repuxando a pele continuava presente por um certo tempo, mesmo após o banho de água corrente necessário para removê-la do corpo. Percebia então, que como versa Merleau-Ponty (1989), meu corpo havia sido captado pela contextura do mundo, “o mundo é feito do próprio estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 279). Assim me percebia como a própria terra, com uma essência universal, imaginária e real, algo que parecia desdobrar as essências carnis em afinidades eficazes de significações caladas e sobretudo muito pessoais, como um segredo de pré-existência. Percebi que buscava na argila uma irradiação do visível, uma animação interna e que nela se materializavam formas que as habitavam.

Diante destas reflexões desencadeadas pela vivência do banho de barbotina, e, respeitando meu corpo presentificado e operante com os acontecimentos ao meu entorno, relato um fato curioso que ocorreu durante o período de manipulação dos filmes utilizados nesse ensaio fotográfico: dois filmes foram batidos, sendo que um foi extraviado e outro guardado. Na semana seguinte ao ensaio, após dar à luz, fotos do bebê foram feitas durante sua primeira semana de vida. Os dois filmes foram para a revelação e um deles continha imagens do bebê sobrepostas às imagens do banho de barbotina. O interessante é que a imagem do bebê, involuntariamente, aparece dentro e fora da barriga, ocupando os dois espaços, estando presente no antes e no depois do nascimento. Vejo esta coincidência como uma quebra do tempo presente, pois é uma situação impossível, virtual.

E se o homem, como versa Merleau-Ponty (1989) em “Textos Escolhidos - O Olho e o Espírito”, nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não

passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 282). A ação da modelagem para mim é um nascimento continuado, pois toda a técnica é a técnica do corpo, ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne, e, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras.

#### Louvação do Barro

Cantarei o barro, porque nele esteve a vida e este sangue que ferve em nosso corpo. Meus olhos de barro pressentem o repouso. E o clarão imortal de uma outra vida. Cantarei o barro porque foi amassada a nossa carne do barro inconsistente e na argila curtida e inanimada o sopro de Deus entrou como a semente.

(Mariano Manent)

**Meu corpo é seu Ninho I** (foto 32), consiste em uma fotografia fixada na parede, medindo 150cm X 90cm, onde aparece meu corpo banhado em barbotina deitado sobre uma esteira na posição fetal. O registro fotográfico foi realizado em junho de 2003, quando estava em fase final de gestação. Esta obra foi executada em 2004 .



Figura 32: Foto 32  
Fonte: Danísio Silva, 2003

**Meu corpo é seu alimento I** (foto 33), foi uma instalação realizada em 2004 que consistiu em uma fotografia fixada na parede, medindo 150cm X 90cm, da minha mão, apoiando meu seio banhado de barbotina, registrado fotograficamente em junho de 2003, quando estava em fase final de gestação. À sua frente, partindo do chão, construí um ninho de argila crua em forma de seio com aproximadamente 1,10m de altura e 75 cm de diâmetro com um orifício na parte superior. Em seu interior foi instalado um liquidificador industrial contendo argila líquida e que, quando acionado mediante um sensor de presença, batia esta argila, fazendo com que ela espirrasse em direção ao orifício do ninho. Neste trabalho, faço uma alusão às

questões voltadas ao alimento produzido tanto pelo corpo humano quanto pela Terra.

Figura 33: Foto 33  
Fonte: Danísio Silva, 2004

**Meu corpo é seu ninho II** (foto 34), foi um trabalho executado em 2004 que continha uma fotografia fixada na parede, medindo 90cm X 150cm, mostrando parte do meu corpo banhado de barbotina e ao fundo o corpo de meu filho nos primeiros dias de vida. O registro fotográfico foi realizado em junho de 2003, quando eu ainda estava em fase final de gestação e logo após o nascimento de meu filho. Essa imagem se deu involuntariamente através da sobre-exposição do mesmo negativo, uma enquanto eu tomava o banho e a outra logo que o bebê nasceu. Em frente à fotografia, sobre um cubo de 1m X 30cm X 30cm com fundo falso, encontrava-se uma fonte, montada dentro de vidros de laboratório, onde um motor bombeava barbotina, aludindo ao fluxo sanguíneo mantenedor da vida. Um aparelho de CD foi instalado no fundo falso do cubo, emitindo constantemente o som de um batimento cardíaco fetal.



Figura 34: Foto 34  
Fonte: Danísio Silva, 2004

### 3 AS VIVÊNCIAS COMO POÉTICA

Meu olhar para a natureza, para o mundo é esse olhar tateante, o olhar para o invisível do visível do qual fala Merleau-Ponty (2000), em seu livro "O visível e o invisível". A observação da natureza resulta numa fonte de possibilidades de vivências e posteriormente na análise de formas. Observei vários ninhos e casulos feitos por animais que funcionaram como um diálogo entre meu corpo atual e a imagem poética. Os ninhos e casulos, uma vez desvendados pela minha forma de habitar o mundo, que é esta vivência com a natureza, transpõem para o meu imaginário as possibilidades das relações corporais que existe na minha arte. E, torna-se ainda mais evidente quando meu corpo presente e atual entra em contato com o barro e vivencia fisicamente a relação matérica que tenho com a cerâmica. A busca do meu olhar poético, está direcionado para a natureza, para a matéria, para a terra, para o barro, para as formas presentes nas imagens observadas.

Percebi que, ao elaborar o trabalho, "**Ninho de Andorinha**", o qual me refiro no primeiro relato, me deparei com a dificuldade de vivenciar a imagem poética. Sendo que, nos dois primeiros dias após a minha chegada na Espanha, procurei ninhos pela cidade, os quais não encontrei, formas pré-concebidas de ninhos estavam presentes no meu imaginário. Meu olhar estava "contaminado" por formas que eu já conhecia. Surgiu, uma espécie de "bloqueio na percepção visual" e se instaurou a dificuldade de perceber novas formas. Já estava quase desistindo de procurá-los quando entendi que era necessário "descondicionar meu olhar", manter um certo distanciamento do foco principal, e, me permitir vivenciar alguns momentos de inércia. Meu foco de interesse estava preso no passado, era necessário me permitir acessar o futuro, e como coloca Merleau-Ponty (2000, p.20) "O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também em distância irremediável", e se tudo que chamamos de pensamento exige distância, como afirma Merleau-Ponty (2000), essa abertura inicial que é o campo da visão, acessa o campo do passado e campo do futuro. Assim, a busca pelos ninhos, condicionada a um campo de visão do passado, foi interrompida para visitar algumas das mais de cinco mil pequenas fábricas de cerâmicas existentes no município de *La Rambla*.

Dentro de uma pequena fábrica de cerâmica com o pé direito muito baixo, percebi um ninho preso ao teto (foto 35). Percebi que aquela imagem estava brotando na minha consciência como um produto direto do coração, da alma, do meu ser, do meu corpo operante em sua atualidade. Estava brotando como brota a imagem poética, a qual se refere Bachelard (1998) no seu livro "A Poética do Espaço" (BACHELARD, 1998, p.2). As imagens que brotam na minha consciência, se relacionam com meu corpo e estremecem diante destas vivências, para só depois se acalmarem. A relação entre as coisas e meu corpo é singular, ela me proporciona a vivência, é como se ela, a relação, fosse o meu canal de acesso às coisas, e ao mundo. A imagem que me proporcionou esta vivência foi identificada pelos funcionários como *nido de londrina* (ninho de andorinha), e, era construído de tal forma que incorporava alguns complementos arquitetônicos, como fios e madeiras na sua construção. Na parte superior do ninho havia um pequeno orifício, através do qual o pássaro adentrava no seu interior. Observei que, ao exercitar o distanciamento, a inércia, me permiti acessar o campo de visão do futuro, percebendo assim o novo ninho.



Figura 35: Foto 35  
Fonte: Aline Eischenberg, 2000

A vivência que tive diante da imagem do ninho, moveu em mim o desejo de traduzir as sensações e sentimentos da experiência do fenômeno. Este é meu modo de habitar o mundo, meu corpo em sua atualidade vivenciou o ato da consciência criadora desperto pela presença da imagem poética do ninho. A descoberta dessa imagem me estimulou e me faz sentir a necessidade de reproduzi-la. Observei que novos ninhos (foto 36), surgiam a cada momento diante de meu olhar, analisei suas formas, suas texturas e suas cores. Num primeiro momento a reprodução se deu através de uma imagem bidimensional, por meio da fotografia. Fotografei, rabisquei um pouco e joguei com as possibilidades de construção utilizando linhas, através do

desenho. Logo, meu corpo atuante traçou um diálogo com a argila, numa relação corpo a corpo criando duas formas tridimensionais, as quais estão registradas no primeiro capítulo, no relato “Ninho de Andorinha”.



Figura 36: Foto 36  
Fonte: Rosana Bortolin, 2000

A minha postura de artista exercendo um olhar tateante, com meu corpo atual e presente, me faz perceber inúmeras possibilidades de criação, diante da vivência poética desencadeada pela descoberta dos casulos e ninhos. Meu corpo tateante, em contato com a argila, se entrelaça e se funde, opera no sentido da elaboração sucessiva, de novas formas, novas texturas e novas composições.

Em “**Ninho do Imaginário**”, trabalho desenvolvido em Cuba, e descrito no segundo relato, o meu olhar poético estava voltado para os lugares onde seriam instalados os ninhos cerâmicos, criados pela minha imaginação. Com esta proposta, a de imaginar ninhos e criá-los a partir da minha idéia, não havia o compromisso de reproduzir ninhos existentes, e sim imaginários, eu não corria o risco de procurá-los e não encontrá-los. O que mais me interessava naquele momento, era instalar pequenos ninhos cerâmicos, em lugares não convencionais, onde normalmente os artistas não exporiam seus trabalhos, locais como janelas e nichos, presentes na arquitetura do Museu. Locais que só eram desvendados pela vivência poética do observador. A forma de operar dos ninhos cerâmicos com os nichos, era de uma intimidade tal, que estava camuflada aos olhos de quem não os percebesse. Assim, como na instalação “**Ninhos da Escuridão**”, a qual me refiro no quinto relato, o meu interesse também estava voltado para o local, para o forno em forma de túnel, onde era necessário que o espectador se permitisse penetrar em seu interior para enxergá-los, e assim, exercitar a possibilidade da vivência estética. No universo da cerâmica, o fazer, é um ato necessário para que a obra se realize, sendo ele, parte integrante do jogo de

criar formas. Penso que as formas que crio, têm sua relação com o espaço, através do jogo da ocupação deste espaço. A proposta por mim indicada, referente à forma expositiva deste trabalho, faz parte de um jogo criado entre o espectador, o espaço que a obra se apropria e a própria obra. Ele, me faz lembrar as ruínas em miniaturas, feitas em cerâmica e construídas pacientemente com pinças, pelo artista Charles Simonds que, nos anos 70 e 80, as instalava em pequenos nichos, nos barrancos e muros, nas periferias das cidades, a exemplo desta ruína feita em *Long Island*, em 1975 (foto 37), que, como no meu trabalho é necessário desvendá-la.

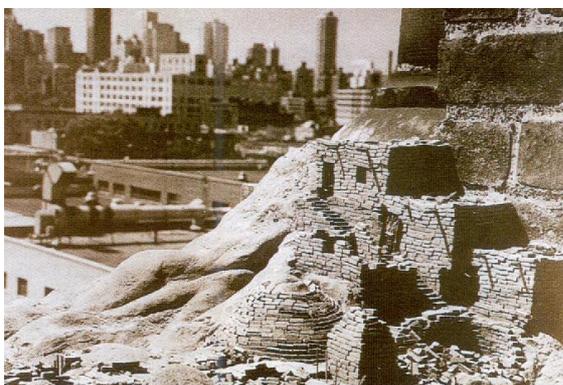


Figura 37: Foto 37

Fonte: Revista Conbarro n.1, Córdoba, Espanha 2001/02 p.28

Observo assim, que a minha poética se dá pela forma com que me comunico com o mundo, através daquilo que minha vida tem de articulado, pelo modo com que meu corpo atual, que percebe e sente, se relaciona com as coisas, com a natureza. Esse, é o corpo consciente do qual fala Merleau-Ponty (1989) e, é desse modo que meu corpo consciente, em contato com a natureza elaborou o trabalho o “**Ninho de João-de-Barro**”, que, partiu da observação da construção de um ninho, feita por um casal de pássaros. Minha vivência estética, me fez admirar a limpeza das linhas, a qualidade presente na formação das texturas, no emprego dos materiais e nas diferentes tonalidades das argilas utilizadas. Esse fato, me remeteu a um ceramista modelando uma peça com apurada técnica e domínio formal.

Em contato com um ninho original, o toquei, e, observei cuidadosamente seus detalhes construtivos. Meu corpo consciente, percebeu que a forma se auto-estruturava, e, que as paredes que sustentavam a cúpula, cresciam de uma espiral que nascia da base do ninho. Uma linha espiralada brotava do centro do ninho, passava pela lateral da porta e terminava do outro lado do vão, desfrutei das qualidades visuais e táteis presentes na forma, com a mão, explorei seu interior,

encontrando uma câmara arredondada, ampla e aconchegante, aguçando o meu desejo de penetrá-lo e habitá-lo. Percebi que a organicidade das linhas – arredondadas e espiraladas me agradavam e me interessavam profundamente, esta vivência que teve meu corpo atual com meu olhar tateante, foi decisória para a escolha da forma escultórica que resultou na intervenção no Complexo das Ruínas do Castelo de Montemor-O-Novo em Portugal, como consta no terceiro relato.

### **3.1 A Poética como Ninho, Casulo (Toca)**

Diante do fenômeno da descoberta de um dos ninhos fiz uma relação metafórica entre ‘ninho- casulo’ e ‘casa’. Por meio desta reflexão observei que, na minha pesquisa poética, percebo os ninhos e casulos (fotos 38, 39 e 40), como metáfora da casa, e, ao reproduzi-los, os modelo a partir das minhas vivências estéticas. Cada vivência, possibilita um olhar distinto, e uma nova reflexão. Analiso as reflexões desencadeadas após cada experiência ocorrida frente à imagem poética. As reflexões se dão a partir das relações visuais as quais despertam em mim, a observação de fatos que ocorrem dentro de um tempo, assim considero os fatos como pequenas histórias alusivas às questões relativas a casa, ao ninho, ao lar. Percebo os ninhos e casulos da mesma forma que percebo a casa, enquanto arquétipos, ambos representam um lugar de proteção, de conforto e de aconchego e os elejo como lugares que guardam as lembranças primordiais. Essas lembranças, quando acessadas, remetem a imagem da casa que está na minha memória, semelhante a casa a que se refere Bachelard (1998), em seu livro “A Poética do Espaço”, sendo ela, uma força de integração para os pensamentos, para as lembranças, e para os sonhos do homem. A casa que afasta as contingências e multiplica seus conselhos de continuidade, a casa que mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. A casa que é o corpo e é a alma, como também o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1998, p.26).



Figura 38: Foto 38  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 39: Foto 39  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 40: Foto 40  
Fonte: Danísio Silva, 2004

Os ninhos ou os casulos, no meu entendimento, tanto representam a densidade do corpo, como a do mundo, no sentido que os percebo como metáfora da casa. Assim, percebo a casa como a extensão do corpo, o espaço que o corpo ocupa, sendo a casa, o espaço mediador entre o corpo e o mundo. Também percebo meu corpo como um ninho -um invólucro protetor de outro corpo- a primeira morada de outro ser.

40

Ao tomar o banho de argila (fotos 41 e 42) para elaborar os trabalhos **Meu Corpo é seu Ninho I**, **Meu Corpo é seu Ninho II** e **Meu Corpo é seu Alimento**, descritos no sétimo relato, percebi que as questões relativas à reprodução, a nutrição, a gestação, ao nascimento, ao abrigo e à proteção, poeticamente, abrangem quase todas as fases da minha produção plástica. Das instalações denominadas “Ninhos da Cobra”, realizadas nos anos 80, das séries “Ovóides”, “Ovos Mutantes”, “Rupturas” e “Guardiões”, realizadas até meados dos anos 90, e, a pesquisa poética sobre os “Alguidares”, realizada até o início deste século, observa-se uma narrativa relativa ao universo feminino. Estas relações, são alusivas tanto no que diz respeito aos órgãos reprodutivos da mulher, tanto nas questões sugestivas às relações afetivas e suas perdas, como também no que se refere ao alimento e a nutrição, que, originalmente se dá por meio do cordão umbilical, seguindo para o seio materno e posteriormente sobre um prato, onde me refiro ao alguidar.



Figura 41: Foto 41  
Fonte: Danísio Silva, 2003



Figura 42: Foto 42  
Fonte: Danísio Silva, 2003

Meu olhar, durante o período da gestação, estava voltado para o meu corpo enquanto ninho primordial – ninho como mulher, como elemento feminino, como lugar de acolhimento, como vida, como lugar fecundo, lugar de segurança, social e afetiva. E, ao mesmo tempo percebi que havia um sentimento antagônico, não no sentido do local de proteção que é o útero materno, mas a sensação de ser uma casa nômade, de poder carregar, o que naquele momento era mais importante, junto ao corpo, um deslocamento com desprendimento. O sentimento de se relacionar com o espaço habitado, como o homem pós-moderno se relaciona com a sua morada, como um espaço transitório. Para Auge (2003, p.58) “o corpo humano é concebido como uma porção de espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas, sua couraça e defeitos”. O corpo humano pode então ser pensado como território, assim como pensamos territórios à imagem do corpo humano. Percebia meu corpo fecundado como ninho, como morada, mesmo que passageira, me sentia um ninho nômade, ninho que se desloca, ninho que vai para onde quer, assim como o homem pós-moderno, porém, continua ele elegendo um lugar qualquer, mesmo que provisório, como local de abrigo.

Estava atenta para as mudanças físicas decorrentes da gravidez, e, que fazem parte do universo feminino. Assim, vivenciei a sensação de ter um ser vivo mexendo dentro do próprio corpo, sentimento alusivo decorrente da fusão cósmica que versa Maffesoli (1985), em seu livro, “A Sombra de Dionísio”, indicando que da mistura dos corpos faz-se uma só carne, que soma o conjunto de qualidades ordinariamente

42 separadas, concluindo o ato sexual que antecede a fecundação, como fusão cósmica. (MAFFESOLI, 1985). O resultado da fusão cósmica, concretiza o corpo feminino como a primeira morada. E a terra, no meu entendimento, é a grande morada, é parte deste universo, uma vez que também cria, nutre e protege. Refletindo sobre as questões do universo feminino, as percebo como estruturas narrativas - simbólicas - presentes na minha poética. Neste sentido, vejo meu corpo como se um ninho ou uma casa fosse, como uma extensão da casa maior, nosso planeta. Sendo assim, meu corpo operante cria um paralelo da minha vivência com a natureza, sendo ela o impulso que dinamiza a minha poética. Reflito, de forma religiosa, sobre a Terra como nutridora, respeitando os cultos agrários a que se refere Maffesoli (1985), que ao fertilizarem o solo e procederem à mímica da copulação com a Deusa Terra, repetem, do mesmo modo, a dupla polaridade do limite e do infinito, lembrando assim a união cósmica que integra o indivíduo ao coletivo, e, a uma globalidade que o supera. O culto agrário une simbolicamente, numa grande dança nupcial, a fecundidade conjunta da natureza e da mulher (MAFFESOLI, 1985). A relação que tenho com a terra é quase visceral, observo que, quando com ela trabalho, tenho a sensação de que ela faz parte de mim, como se fosse a extensão do meu corpo, fazendo parte de uma celebração íntima. Neste sentido, o meu corpo enquanto mulher fecundada carregava em si o próprio ninho, território da primeira morada de um novo ser, referência mais íntima e profunda do feto que ainda não nasceu. Micro-cosmo latente de uma criação.

Assim, num processo de simbiose banhei-me nela para me sentir como ela, acreditando que ela me alojaria, nutriria, protegeria, acolheria. O resultado desses trabalhos relativos ao entendimento do meu corpo como casa- ninho, me fazem buscar afinidades na poética de Ana Mendieta (foto 43), em sua relação com o universo feminino e a terra, e, na poética de Charles Simonds com as ruínas em miniaturas que constrói. (foto 44, "Paisagem-Corpo-Morada", fotograma de filme de 7 minutos, 1973).



Figura 43: Foto 43

Fonte: Revista Conbarro n.1 , Córdoba, Espanha 1998, p.26



Figura 44: Foto 44

Fonte: Revista Conbarro n.1, Córdoba, Espanha 1998, p.31

Quando percebo o meu corpo como primeira morada, reflito no que fala Filarete, (apud REYES, 1997, p.15) lembrando que o primeiro exemplo de refúgio do ser humano é o próprio corpo feminino, no período da gestação, e, coloca que os primeiros abrigos, foram feitos em cavernas naturais que, metaforicamente, são ventres maternos.

Desta forma elaboro meus trabalhos, desenvolvendo minha poética, percebendo através de meu corpo e refletindo sobre a forma como ele opera com a natureza, assim concretizo estas reflexões através da cerâmica.

### 3.2 O Espaço como Poética

Neste capítulo faço uma reflexão sobre a casa a partir das minhas vivências, enquanto espaço geométrico e poético. Reflito sobre a casa enquanto espaço físico, enquanto projeção do espaço que o corpo ocupa e sua função de proteção física desse corpo, e, verso sobre o espaço poético enquanto lugar de aconchego, de carinho, lugar de proteção das imagens da intimidade.

Na relação análoga que Filarete (apud REYES, 1997, p.15) faz do corpo humano com a casa, diz que quando Adão foi expulso do paraíso, estava chovendo e, para se proteger da chuva, levou as mãos à cabeça criando assim, metaforicamente o telhado de duas águas. Reyes (1997), no catálogo *La Casa, Su Idea en ejemplos de la escultura reciente*, afirma que o corpo feminino era o paraíso de Adão, pois durante o período de gestação, no corpo materno a felicidade e a comodidade eram totais. A mítica da expulsão de Adão do paraíso, refere-se ao ato do nascimento, mas a sensação de proteção ficou gravada na memória da coletividade através das lendas e ritos. Portanto o homem constrói seus abrigos inconscientemente cultuando o mito do nascimento (REYES, 1997, p.15).

Dos primeiros abrigos, feitos em cavernas naturais mesmo que considerados metaforicamente ventres maternos, pode-se fazer um paralelo quanto a sua utilização e a utilização dos espaços que o homem de hoje, na pós-modernidade, utiliza como casa. Ambos se relacionam com o espaço 'casa' de forma passageira, mesmo sendo nela, que ele guarda seus pertences, é fora dela que permanece a maior parte de seu tempo. Neste sentido elaborei três objetos, confeccionados com malas cheias de ninhos e casulos originais de insetos, depositados em seu interior, fazendo a alusão a uma 'casa-nômade', como está descrito no sexto relato.

Percebi que esses três trabalhos: **Casa Ninho I**, **Casa Ninho II**, **Casa Ninho III**, estavam contrapondo com a idéia de casa enquanto espaço poético e lugar de proteção das imagens da intimidade, da qual fala Bachelard (1998). Porém, o homem de hoje é ambíguo, e está inserido no contexto pós-moderno, assim observei que, quando saio de casa, igualmente carrego parte dos meus pertences e minhas referências palpáveis dentro de 'malas', operando-as como casa. Deste modo, ao elaborar esses objetos, estou operando metaforicamente com os 'não-

lugares', descritos por Marc Auge (2003), em seu livro "Os Não-Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade". Lugares contrários ao que se entende como casa, lugares esses ditos de passagem, lugares sem identidade antropológica, lugares onde seus freqüentadores são passageiros em trânsito e caracterizam-se pela atitude típica, de deslocamento, do homem pós-moderno, que já não tem mais os mesmos vínculos e interesses que o homem moderno tinha.

Portanto, para explicar os "não-lugares", Augé (2003), define o que é um lugar, exemplificando com o espaço da casa, sendo ela um lugar antropológico, identitário, relacional e histórico. A casa é um lugar comum às pessoas que nela residem e que partilham suas regras, prescrições e proibições; partilham seu conteúdo espacial e social; relacionam-se e dividem a identidade que conferem ao espaço ocupado. A casa é um lugar histórico, cada habitante tem sua história e divide com os outros a história vivida na casa (AUGÉ, 2003, p.52).

Assim, estes trabalhos foram concebidos no sentido de indicar as malas como as referências domésticas do viajante. Nelas ele carrega seus pertences, seu *notebook*, pedaços da sua história, e, delas faz ele metaforicamente a 'sua casa'. Fazendo uma alusão ao caracol que carrega consigo tudo o que possui e constrói sua morada sobre as costas, o viajante, o homem nômade da pós-modernidade, no meu entender carrega a sua mala, e, faz dela a sua casa ambulante e temporária.

A relação que o homem pós-moderno tem com a casa, me provoca certa angústia e inquietação que me faz refletir sobre estes fatores e, foi de tal modo que criei composições, organizando os ninhos dentro das malas (foto 45). Os ninhos e casulos, no meu olhar, tratam de uma referência ao passado, como se um novo ciclo se formasse, e, mediante o eterno retorno remetem as construções primitivas, aquelas que os homens utilizavam quando também eram nômades em épocas remotas.



Figura 45: Foto 45  
Fonte: Danísio Silva, 2003

Porém foi dentro do meu espaço doméstico, na minha casa, no lugar antropológico em que vivo, que meu corpo operante em sua atualidade teve as experiências estéticas que desencadearam esta pesquisa sobre os casulos e ninhos. Essas vivências, incitaram uma reflexão análoga, sobre as formas feitas pelos animais, com a geometria do espaço que os homens utilizam ou constroem para servirem de abrigos. Desta forma, penso na casa, e, primeiramente reflito sobre a cabana primitiva, da qual fala Vitruvio Polión (apud REYES, 1997, p.25), que a considera como a origem da arquitetura, fazendo uma alusão à capacidade do homem primitivo de transformar a natureza, baseando-se num sentido inato de imitação, abandonando as cavernas e edificando, utilizando galhos, madeiras cruzadas, cobertas com ramas secas, canas e ainda arrematando com terra os tetos inclinados para não acumular água.

Nas cavernas o homem primitivo fazia seus rituais, fazia suas inscrições, seus desenhos, bem como se protegia de predadores e da intempérie, fazia dela sua 'casa' criando um espaço personalizado, ou seja, um lugar com identidade antropológica. Neste sentido acredito que o ser humano, mesmo na pós-modernidade, busca como abrigo, um local onde se julga seguro e confortável, e no meu entender, esse lugar é a casa, seja ela enquanto espaço físico e concreto, ou, seja ela enquanto espaço poético imaginário e virtual. Neste sentido, a casa como versa Bachelard (1998), em seu livro "A Poética do Espaço", assim como o fogo e a água, nos permitirá evocar luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança.

No horizonte de todas as minhas visões está o próprio mundo que habito, o mundo natural e o mundo histórico, com todos os seus vestígios humanos de que é feito, e é com esta visão, a visão de Merleau-Ponty (1989) que relaciono os ninhos e casulos com meu corpo e com a arquitetura.

Assim, vale ressaltar que nos hieróglifos egípcios, “casa” ou “cidade” podem ter o mesmo símbolo de “mãe”, talvez até para confirmar a semelhança de função formadora individual e coletiva. A toca, a casa, aldeia, e com o tempo a própria cidade, são obras de raízes femininas. Também pode ser observado que nas estruturas mais primitivas- casas, aposentos, túmulos – geralmente são redondas, lembrando o vaso original descrito no mito grego, que fora modelado no seio de Afrodite, ou o próprio útero materno.

47

A analogia, que diferentes autores fazem, da construção da casa com o corpo humano, me proporciona o entendimento relativo a semelhança que encontro nas formas presentes nos ninhos e casulos, com a arquitetura desenvolvida pelo homem ao longo dos séculos, assim tento mostrá-la nesta pesquisa.

Percebe-se esta semelhança desde a construção das primeiras cidades, há cerca de 10.000 anos, ou atualmente, em locais onde ainda são preservadas as tradições históricas e populares que utilizam este método de construção, como em vários países da África, Ásia e Oriente Médio, a exemplo das Construções em Tunes, utilizadas originalmente como depósitos de grãos pelos nômades que hoje são usadas como moradia (fotos 46, 47 e 49).



Figura 46: Foto 46

Fonte: SHELTER Publicações.COBIJO. Madrid, Blumes, 1981, p.15

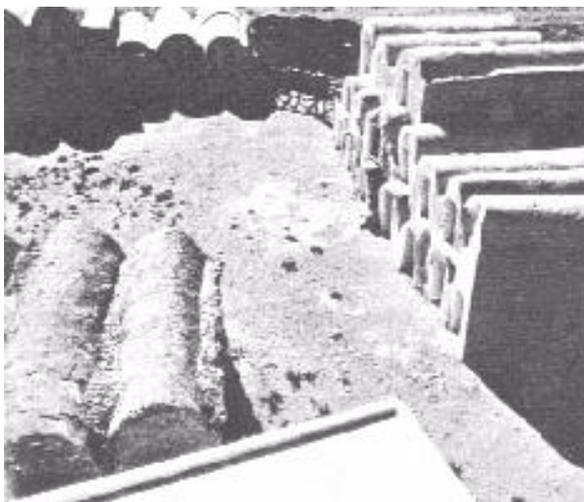


Figura 47: Foto 47

Fonte: SHELTER Publicações.COBIJO. Madrid, Blumes, 1981, p.15

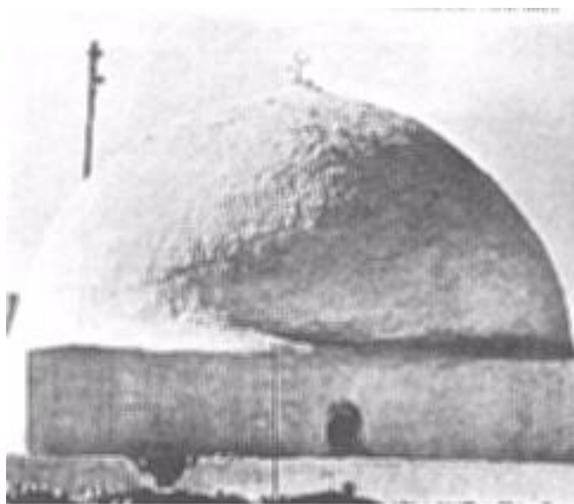


Figura 48: Foto 49

Fonte: SHELTER Publicações.COBIJO. Madrid, Blumes, 1981, p.15

Nestas construções são utilizados elementos naturais como a terra, palhas, gravetos e madeiras rústicas, elementos estes também usados nos ninhos e casulos por mim observados (fotos 48 e 50), e na cabana primitiva como nos fala Vitruvio. Os ninhos têm formas simples – essenciais. Elejo estas formas e opto por um material comum - a terra - para realizar a minha pesquisa poética dentro do universo complexo da arte.



Figura 49: Foto 48  
Fonte: Danísio Silva, 2002



Figura 50: Foto 50  
Fonte: Danísio Silva, 1999

A narrativa originária da cabana primitiva segue sendo tema de estudos poéticos até os dias de hoje. Nas artes plásticas, podemos observar inúmeros artistas que trabalham a partir da idéia da casa de forma reflexiva, sugerindo a possibilidade ou a impossibilidade de utilizá-la como habitação, ou seja, de forma esquemática e metafórica, a exemplo de Mário Merz, Manuel Saiz, Gordon Matta Klark, Joel Shapiro entre outros. Se nos transportarmos do cenário da arquitetura para o campo expandido da escultura, a presença da cabana primitiva é bastante significativa, e, como fala Simon Fiz (apud REYES, 1997, p.25) sua forma de interpretação se converte na esquematização e na metáfora.

No universo das artes plásticas, busco referências em artistas que trabalham com as questões relativas aos deslocamentos em suas obras, como Richard Long, que

deixa as marcas das suas caminhadas nos percursos desses deslocamentos; como também nos iglus de Mário Merz (foto 51) que fogem da relação mecânica de uma relação com o local e optam por serem elementos visionários, sem a necessidade de servir a algo, assumindo faces distintas a cada novo lugar.



Figura 51: Foto 51

Fonte: Catálogo elaborado por Keith Patrick, Seis Gerações Da Escultura Britânica 1945 – 1995 In: Catálogo da exposição Escultura Britânica Contemporânea: De Henry Moore aos anos 90, Porto, Fundação Serralves, de 07/09 a 05/11 de 1995. p. 30

Na arte brasileira, busco referências no trabalho de Celeida Tostes, como fala Luiz Áquila (2003, p.16) “a maneira quase religiosa, com que trabalha os símbolos, o sexo, a terra e o seu próprio corpo, me parece que se refere à germinação e à multiplicação da natureza”. Sendo que, também percebo estes aspectos na minha poética. O arquétipo do ninho, enquanto forma e significado de procriação e habitação – pode ser observado em sua poética, na obra “João-de-Barro” (foto 52), uma micro *land-art*, feita de um conjunto de ninhos, em argila, onde evocava o urbanismo fazendo uma alusão a um agrupamento de uma aldeia Xavante.



Figura 52: Foto 52

Fonte: Henri V. Stahl, ARTE DO FOGO, DO SAL E DA PAIXÃO – CELEIDA TOSTES. Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003 no Rio de Janeiro- RJ, p 44

A intervenção “**Ninho de João-de-Barro**”, executada durante o “III Simpósio de Escultura em Terra(Cota) Habitar 2001”, descrita no terceiro relato, onde, a construção do ninho é feita numa escala por mim ainda não vista – a escala humana -, surgiu da idéia da casa, da idéia de adentrar num lugar e elegê-lo metaforicamente como local de proteção. Local como a casa enquanto espaço poético, da qual versa Bachelard (1998), a casa ninho que nunca é nova, que naturalmente é o lugar que tem a função de habitar, lugar que se volta, que se sonha voltar como o pássaro que volta ao ninho. O lugar que se retorna para que sejam supridas todas as carências.

Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade (BACHELARD, 1998, p. 111).

Porém, a escultura, opera com duplo sentido, com relações narrativas opostas, a relação: ninho-intimidade e a relação, ninho-espaço público. Assim sendo, a obra indica as questões da pós-modernidade, uma vez que a casa-ninho não é intocável, ela é um monumento, e, há um deslocamento deste local particular-intocável para o espaço público e acessível a todos. O espaço privado passa a ser público e vice-versa, uma vez que o homem de agora se tornou uma espécie de nômade urbano, onde qualquer lugar que ele eleja, pode se tornar a ‘casa’ (refiro-me a casa enquanto local onde permitimos que aconteçam as questões mais íntimas e que elegemos como local privado de proteção): seja ela um quarto de hotel, um carro, um escritório, um atelier.

O reconhecimento feito no local anteriormente à execução do trabalho, me fez perceber o deslocamento com que a escultura do ninho opera. Sua construção no interior de um castelo medieval, me fez refletir sobre as questões da arte, que, a partir dos anos sessenta também sofre, este deslocamento característico da pós-modernidade. Os artistas saem do confinamento de seus estúdios em busca da natureza, para trabalhar “*in situ*”, com os elementos que lá dispunham.

O lugar onde a escultura do “Ninho de João-de-Barro” foi construída, faz parte do patrimônio histórico e cultural do país. As ruínas do “Paço dos Alcaides” se localizam dentro das “Muralhas do Castelo de Montemor-O-Novo” (foto 53), insólito lugar que no passado foi palco de cortes e de grandes decisões e, que hoje faz parte do patrimônio histórico como monumento nacional. O monumento “Ninho de João-de-

Barro”, foi construído e queimado naquele espaço, através de um forno que se autoconsome feito ao seu redor (foto 54).



Figura 53: Foto 53

Fonte: Vasco Fernando, s/d, “27 Postais de Montemor-O-Novo”, Ed. Câmara Municipal de Montemor-O-Novo, Portugal, 1997.



Figura 54: Foto 54

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Meu corpo operante, me faz ver, sentir, tocar, medir o tempo de percurso entre as construções, afastar-me, andar pelo meio das ruínas e medir suas distâncias. Me faz perceber que as rupturas e descontinuidades no espaço, é que representam a continuidade do tempo. A escultura em forma de ninho é construída em escala humana, onde pode ser penetrada ou habitada - como a casa. A escultura rompe a continuidade do espaço das ruínas, pois foi realizada no seu interior, perto de uma pequena ermida (foto 56) e do “Paço dos Alcaldes”. O espaço da capela era utilizado como depósito dos materiais empregados na construção da escultura. Ali guardávamos diariamente os materiais do campo de trabalho para não serem destruídos e roubados por vândalos. A visita à capela era feita sempre que fosse necessário pegar ou guardar algum material.



Figura 55: Foto 56  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Meu olhar tateante, observou as largas paredes da ermida, assim, descobri resquícios de afrescos que apareciam timidamente em algumas delas. Havia pombos que tomavam conta do lugar, espalhando suas fezes cálcicas que destruíam o trabalho já feito pelos restauradores. A capela havia sido restaurada em partes e era o único local fechado do complexo do castelo, com portas e com teto coberto. Sua cúpula redonda compunha uma espécie de família junto com as pequenas cúpulas do reservatório de água existente no local, o qual distribuía água para toda a redondeza. A forma arredondada da escultura do ninho, depois de pronta, faria parte - visualmente - da família das cúpulas. Estas formas repetiam-se em diferentes escalas e em diferentes posições, atribuindo uma certa organicidade a visualidade das ruínas.

A intervenção do “Ninho”, torna-se um pequeno monumento, que interfere na rotina do grande monumento, que são as ruínas, que por sua vez remetem ao passado, enquanto o “Ninho”, em seu deslocamento, passa a ser o presente, ou um passado mais próximo. Num primeiro momento o deslocamento presente na escultura, altera a continuidade do tempo. Cria-se um estranhamento no sentido de que desorganiza a leitura habitual que se tem da paisagem local. Num segundo momento, percebo que a intervenção na paisagem local, cria uma nova imagem poética para o espaço em que está sendo inserida, e o ambiente passa a fazer parte da obra.

Estas mudanças no espaço foram gradativas, começaram pela limpeza do local, com o corte das ervas e o nivelamento do solo (fotos 55 e 56). Os gestos empregados neste processo, de certa forma, modelavam a superfície da terra e

possibilitavam uma vivência espacial do local. A limpeza do entorno foi realizada por motivo de segurança, uma vez que, em época de seca, qualquer fagulha poderia provocar um incêndio. A paisagem foi gradativamente sendo modificada. As sobras das ervas resultaram num grande monte, que serviu de colchão para as sextas diárias após cada jornada de trabalho. Depois da limpeza do terreno, foi feito manualmente o nivelamento do solo, através de um corte de aproximadamente 5cm realizado na parte mais alta do declive. O material dali retirado foi colocado na parte mais baixa do terreno, acrescentando-se alguns metros de terra até que ambos ficassem nivelados.



Figura 56: Foto 55  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Este era um trabalho minucioso e delicado, uma vez que se tratava de um sítio arqueológico onde, numa pequena profundidade – aproximadamente um metro abaixo - passava um caminho romano, sendo que qualquer fragmento de cerâmica ou ossos encontrados, significaria a interdição do local.

Apesar de árduo e pesado, este trabalho foi realizado de maneira lúdica pelos estudantes, que faziam filas e entravam cantando, pulando e dançando sobre a base de terra que estava sendo socada (foto 57). Uma vez nivelado o terreno, foi acrescentada uma camada de brita e uma de areia (foto 58), procedimento este que facilitou a drenagem e o assentamento dos tijolos refratários para a feitura da grelha.



Figura 57: Foto 57  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 58: Foto 58  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O espaço do *Paço dos Alcaides*, foi paulatinamente sendo apropriado e nele foi montado uma espécie de acampamento. Sob as poucas árvores enfileiradas na lateral da estrada que levava à torre do castelo, foram improvisadas mesas que serviam para amassar o barro (foto 59) e uma pequena tenda plástica, que armazenou e protegeu do sol a argila trazida do Telheiro, guardando também as frutas e a água potável. Toda a argila consumida durante o simpósio foi preparada no espaço do antigo Telheiro (foto 61), lugar interessante e peculiar, hoje restaurado, que se localiza na base do monte do Castelo. Atualmente funciona como um atelier-escola que objetiva resgatar o modo de construção e ornamentação da arquitetura portuguesa.



Figura 59: Foto 59  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 60: Foto 61  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O espaço alterado pela construção da escultura (foto 60), foi vivenciado socialmente de modo intenso, por todos. Os participantes, nos primeiros dias de trabalho, sofreram com a exposição aos raios solares que deixavam facilmente todos exaustos, e em conjunto com o vento ressecava rapidamente a argila que estava sendo trabalhada. As paredes da escultura do ninho eram cobertas com lona

plástica (foto 62) na tentativa de manter a umidade da argila, e facilitar as emendas que colariam as camadas seguintes. Também alterando a paisagem local, foi instalada uma caixa d'água para possibilitar a limpeza dos materiais no final de cada tarefa. O processo vivenciado até então foi de aprendizagem, de troca com o social, com o coletivo e penso que o público passou a ser, a partir do momento do fazer cerâmico, um co-autor da obra. Acredito que houve uma inter-relação entre o espaço público, os espectadores/colaboradores do ato de construir e eu própria na condição de escultora participante do evento. Muitas vezes a obra foi gradualmente modificada, sem perder sua consciente concepção inicial, como uma improvisação em uma cena teatral. Essas modificações se deram a partir das discussões e questionamentos que surgiram no convívio social com o público colaborador, que entrou no jogo do fazer, interagindo durante o processo.



Figura 61: Foto 60  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 62: Foto 62  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A existência social, é antes de tudo teatral e como nos versa Maffesoli (1982, p.19) em seu livro *A Sombra de Dionísio*, os lugares são definidos como papel e não como função, sendo cada cena particularmente importante. O sentimento de participar, voluntária ou involuntariamente, é o que ordena a cena, capturando sua totalidade. Neste sentido, parece-me que a obra executada, apesar de ser intimista por suas questões simbólicas - que estão intrínsecas ao arquétipo do ninho - também avança para o universo do coletivo que, no meu entender, pode remeter aos assuntos voltados à moradia e ao convívio em comum, além da efetiva presença do coletivo durante o ritual da construção e da queima. Creio que o sentimento de troca permeou o pensamento dos participantes do simpósio e a necessidade de solidariedade se propagou para o grupo como um todo, mesclando o individual com o coletivo.

Meu corpo consciente percebeu a dimensão, aparência e sensação de estar no interior da escultura (foto 63), como se estivesse numa pequena casa. Meu olhar tateante percebeu o jogo de luzes e sombras que penetravam no seu interior pelos orifícios que atravessam suas paredes e pelo suave corte na sua cúpula com entrada de luz zenital. Meu corpo operante dividia o espaço úmido e fresco da “casinha” com caramujos, pequenas aranhas, sapos e besouros que ali se alojaram para se protegerem do calor. Ali percebi que, a casa é o abrigo do corpo, e como versa Valery (apud Romeiro, Renata P., 2003) é nela que desabrocha aquilo que está em consonância com o corpo físico, ou seja, sensações, atos e desejos. Na casa, o corpo pode descansar, se alimentar e ficar à vontade com sua nudez e necessidades fisiológicas, e, é nela que ele pode se recompor das ações vividas no mundo. Sendo que, em tal situação de intimidade consigo mesmo torna-se possível estruturar sua subjetividade para trocar experiências com outros corpos, nas ruas e em outras situações coletivas. As ações e sensações vivenciadas pelo corpo no interior do seu abrigo se refletem na percepção do mundo que o cerca. Assim, o espaço vivenciado da escultura do ninho, é análogo a casa onde, os participantes do processo construtivo, tinham a possibilidade de dividir suas angústias, suas inquietações e as demais problemáticas de convivência que se dão na intimidade de um espaço delimitado com a presença de um coletivo.

63



Figura 63: Foto 63

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002.

### 3.3 A Repetição como Poética

Todas as minhas visões estão diante do mundo que habito. Meu olhar tateante ao encontro com novos ninhos e casulos, permite experiências diárias que possibilitam a criação de espaços imaginários. As fotografias são o ponto de partida para a produção de uma série de trabalhos tridimensionais (Fotos 64 e 65, **Ninhos I** - cerâmicas feitas com argila vermelha de diferentes tonalidades, queimadas a 1150° C em 2004. Medem 15cm de altura, 23cm de largura e 35 cm de comprimento.). Os efeitos que causam no meu imaginário essas vivências, que acionam a percepção e a análise das imagens, me instigam e me fazem reproduzi-las tridimensionalmente através da modelagem em argila. A experiência tátil por meio da modelagem me possibilita construir os ninhos e casulos em distintas dimensões e formatos. Ao construí-los o meu desejo é de materializar as formas que conduzem à lembrança de fatos e vivências do cotidiano. Essas ‘construções de lembranças’ no meu entendimento se dão de forma lúdica, como se eu estivesse jogando com infinitas possibilidades. Há improviso e originalidade nessas construções, que são, sobretudo, muito pessoais.



Figura 64: Foto 64  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 65: Foto 65  
Fonte: Danísio Silva, 2004

Busco jogar com as possibilidades que a argila oferece empregando uma gama variada de tonalidades e texturas (fotos 66 e 67). **Ninhos II e III** modelados em 2004, com argilas vermelhas de diferentes tonalidades, queimados a 1150° C, e medem respectivamente 20 X 20 X 40 cm e 15 X 16 X 27 cm.- ambos trabalhos foram selecionados para o "Concorso Internazionale della Cerâmica D'Arte Contemporânea" – Bienal de Faenza -Museu Internacional de Cerâmica de Faenza na Itália).



Figura 66: Foto 66  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 67: Foto 67  
Fonte: Danísio Silva, 2004

A terra é uma paixão que tenho e a utilizo como matéria básica para a construção dessas obras. Quando construo esculturas, objetos e instalações com a relação formal, simbólica ou metafórica do casulo e do ninho, não me refiro simplesmente a uma reprodução da natureza, meu desejo é de algo mais, minha vontade é de “penetrá-los, de habitá-los”. A sensação é de estar buscando repetidamente um abrigo, uma casa, e acredito que o corpo, fora do seu abrigo, está sem proteção. É como se existisse um estranhamento do corpo com a escala urbana, que é diferente das medidas da casa, como se a casa fosse a extensão do corpo. A casa pode ser a mediação do corpo com a casa maior – a Terra. Virílio (1999) fala que o espaço carrega uma potência de vida que, na nossa cultura ocidental, permanece ignorada.

A frequência dessa busca, me faz refletir sobre o ciclo da vida, o ciclo das estações, o ciclo das reproduções dos pássaros que repetem a construção do seu abrigo a cada ano, bem como o ciclo diário das marés, o ciclo do eterno retorno que repete a constância da criação do mundo. Percebo que meu olhar tateante está numa procura incansável de novos ninhos e casulos, meu corpo consciente exercita novas vivências diante dessas imagens. Essa, é uma busca de renovação, de superação através de um novo olhar, de mudanças de pontos de vista, a partir das análises dessas vivências e do fazer repetitivo.

Percebo que esse fazer, nunca é igual, nunca é o mesmo, e ao reproduzir os ninhos e casulos, estou sempre atrás de uma nova forma, de uma nova textura, de uma nova experiência tátil, de um novo olhar estético. A essência do fazer é a mesma, porém a trajetória é individual, as vivências, as reflexões, as análises, assim como o

tempo, sempre é outro, e, transforma as coisas a cada novo ciclo, bem como o modo de vê-las. Constatado ao desenvolver esses trabalhos que, mesmo quando parcial, a pesquisa é sempre total, no momento que algo é encontrado, como diz Merleau-Ponty (1989, p.300) em “O Olho e o Espírito”, outro campo é aberto e tudo deve ser repetido de modo diferente.

Percebo que o fazer cerâmico exige uma repetição ritmada. Constatado estes ritmos nas questões técnicas do meu modo de fazer. O fazer repetitivo resulta em novas idéias, novas peças e novos conceitos. Na elaboração do **Ninho da Andorinha**, descrita no primeiro relato, necessitei repetir vários croquis para depois iniciar a produção cerâmica propriamente dita. No jogo repetitivo do fazer, resolvi não seguir rigorosamente os desenhos e passei a construir dois ninhos de forma circular, incrustando pregos em seu interior. No primeiro ninho (foto 68) empreguei a argila vermelha como base e intercalei tiras de argila branca. No segundo ninho (foto 69), quebrei a monotonia criando uma dinâmica e joguei com os opostos, utilizando a argila branca e intercalando com tiras de argila vermelha. Ambos mediam 1m de diâmetro e aproximadamente 60 cm de altura.



Figura 68: Foto 68  
Fonte: Aline Eischenberg, 2000

Figura 69: Foto 69

Fonte: Nacho Rejano, 2000, **Revista Conbarro** N.4 , Córdoba, Espanha 2001/02 p.56

Tenho consciência que para trabalhar com a cerâmica, e obter o resultado desejado, é necessário cumprir o ritual repetitivo do mesclar os elementos, do amassar o barro, do respeito ao tempo de secagem das peças, do esquentar do forno e da queima. E, constato que, quando há a quebra de uma dessas etapas, o resultado é alterado, e muitas vezes indesejado.

O meu fazer cerâmico faz parte de um jogo, onde brinco com argilas de diferentes cores como num jogo de montar. Gadamer (1985), em “A Atualidade do Belo”, nos mostra que o jogo tem como função mostrar que, nele, qualquer um, é parceiro - inclusive no jogo da arte. E acrescenta que, “em princípio não há separação entre o todo da obra propriamente e aquilo a partir de que esta obra é vivenciada”. O jogo da arte se trata sempre de uma elaboração mental e a reflexão está como exigência da obra como tal. O jogo é uma função elementar para a vida do homem. O elemento lúdico proporciona o ir e vir de um movimento que se repete constantemente, e que não está ligado a uma finalidade última, sua característica é a redundância. No fenômeno da repetição se fala da identidade da mesmice. O jogo que crio no meu processo do fazer cerâmico, é o jogo do qual fala Gadamer (1985), o jogo que faz parte de um movimento que se repete, de um fazer comunicativo, de um fazer de movimento ritmado e constante, de um movimento que se repete quase que automático e impulsionado por si mesmo, porém intencional e reflexivo. A mesmice da repetição dos movimentos, cria formas distintas, com identidades únicas. A modelagem de um novo ninho ou novo casulo, independentemente da sua escala, são feitos com o mesmo princípio: a seqüência de movimentos, e, apesar

desses movimentos serem os mesmos, as obras são sempre distintas das suas semelhantes. Essa mesmice da repetição possibilita a diferença, e, me proporciona diversas vivências estéticas.

No processo do fazer cerâmico, reconheço o ato repetitivo como elemento lúdico. No trabalho **Ninho de Andorinha**, tiras de argila vermelha, intercaladas sobre tiras de argila branca, são colocadas em forma de rolos e achatadas com a batida de um pedaço de tijolo (foto 70). Da seqüência ritmada desse gesto, surge a forma, repleta de texturas na sua superfície externa. Essas texturas são resultantes do jogo de sobreposição das cores da matéria argilosa. O processo lúdico do fazer repetitivo também aparece na superfície interna das peças, onde interfiro com a incrustação de pregos. Neste caso, a ação é compulsiva, cíclica e ritmada. Os pregos incrustados no interior dos dois ninhos formam uma “sobre-pele” quase que repulsiva (foto 71). A mesmice da repetição das formas cria uma identidade e uma unidade entre eles. Nesse processo do criar e do fazer, as constâncias dos movimentos repetitivos tornam cada vez mais fortes e definidos os ritmos de cada operação.



Figura 70: Foto 70  
Fonte: Aline Eischenberg, 2000



Figura 71: Foto 71

Fonte: Nacho Rejano, 2000, **Revista Conbarro** N.4 , Córdoba, Espanha 2001/02 p.56

Identifico a repetição presente no meu trabalho, como a repetição poética da qual fala Passeron (1989) em seu livro “Pour une Philosophie de la creation”:

[...] a repetição, aqui, é autenticamente ‘poiética’, pois se não a considerarmos, o trabalho estaria perdido ou não se realizaria. Podemos dizer que ela está nua, despojada de simulacros: ela se faz num processo intencional, que não é para ela uma veste, mas uma via. Intensificadora das atividades, ela é o efeito de uma adaptação instauradora ao material utilizado e por isso condição essencial de técnica operatória. [...] De fato ninguém pode fazer, produzir, criar, sem dar lugar aos reflexos do fazer, prática onde nada de novo sairá sem ajuda do micro-automatismo da repetição integrada. Esta repetição está no coração da criação. Quero dizer que ela é o seu ritmo cardíaco. (PASSERON, 1989, p.75 e 77).

72

Da palavra repetição pode-se fazer uma referência à origem da palavra “milagre”, que em sua essência significa repetir mil vezes a mesma coisa. O movimento da repetição regular é a condição de um resultado impecável, assim como o batimento ritmado do coração mantém o corpo vivo. As ações repetidas deste jogo do fazer cerâmico, estão diretamente ligadas ao meu fluxo sanguíneo, ao meu batimento cardíaco. Quando aumento a intensidade do gesto, meu coração bate mais forte, os ritmos estão sincronizados e são eles, que possibilitam e avalizam a criação de novos casulos e ninhos (fotos 72 e 73 - **Ninhos IV** – Estas peças medem 10 X 12 X 70 cm, foram confeccionadas em 2004 com variadas argilas vermelhas, queimadas a 1150° C).



Figura 72: Foto 72  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 73: Foto 73  
Fonte: Danísio Silva, 2004

No meu entender, a atividade lúdica que o jogo do fazer cerâmico propicia, pode se imbuir de automovimento, - característica básica daquilo que está vivo, é o impulso do movimento em si mesmo, é a auto-representação do estar vivo. O fazer cerâmico, me parece ser um processo que está vivo. Acredito que, as transformações matéricas desempenhadas pela repetição de movimentos, feitos pela mão, sugerem metaforicamente uma troca de vivências entre quem faz e o que está sendo feito.

As repetições de movimentos presentes no processo do fazer, podem lembrar o movimento ritmado de um coração, parece exercer uma atividade de ação que sugere que a mão haja sozinha possibilitando criar uma dinâmica nas formas que nascem desses movimentos. Creio que nos trabalhos aqui anexados, pode-se observar as características da ação - do fazer - que estão impressas nas paredes

das peças e que no meu entender se imbuem do automovimento (fotos 74 e 75 - **Ninhos V** - As peças confeccionadas com argilas vermelhas datam de 2002, as demais de 2004, medem de 10cm a 70cm de altura com diâmetros de 13 a 35 cm, foram queimados entre 1150° C e 1200° C; (fotos 76 e 77) - **Ninhos VI** - Estas cerâmicas foram, confeccionadas em 2004, com uma argila refratária encontrada com abundância em Florianópolis, queimadas a 1200° C e medem de 10 a 20 cm de altura, seus comprimentos variam de 30 a 70 cm).



Figura 74: Foto 74  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 75: Foto 75  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 76: Foto 76  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 77: Foto 77  
Fonte: Danísio Silva, 2004

As peças são confeccionadas a partir da colagem de pequenas porções de argila retiradas com distintos instrumentos, de diferentes massas cerâmicas acondicionadas em forma de blocos. As soldas são feitas intencionalmente pela parte interna das peças com o objetivo de preservar a textura da superfície externa. Creio que em todo o meu processo do fazer está presente o automovimento.

Os **Ninhos V e Ninho VI** são exemplos de textura que derivam da utilização de uma espátula de pintura de parede de 3cm de largura raspada a 90 graus sobre o bloco. Os **Ninhos I, Ninhos II, Ninhos III, Ninhos IV, Ninhos IX, Ninhos X, Ninho XI e Ninhos XIII**, foram feitos mediante a utilização de uma faca sem fio, passada sobre os blocos de argila com a consistência bem mole, realizando movimentos curtos e rápidos a 45 graus. Os **Ninhos XII** decorrem da utilização de uma serra de cortar ferro exercendo uma força constante com o movimento longo sobre os blocos de argila com a consistência mais densa. As texturas resultantes dependem: da pressão exercida pela mão durante a retirada da argila; da profundidade e da

angulação com que é introduzido o instrumento sobre o bloco; da consistência da argila; da velocidade e da constância do movimento da mão; do tipo de instrumento e argila utilizados, além da maneira como é colado cada pedaço extraído do bloco.

A soma destas partes pode resultar numa gama enorme de possibilidades que ainda podem ser modificadas durante a criação da forma, a variação de temperatura e atmosferas durante a queima, e mais ainda, na composição de montagem das peças, quando prontas.

As cerâmicas denominadas **Ninhos VII**, foram confeccionadas com argila branca e vermelha. A modelagem é feita mediante a colagem da argila que passada sobre pressão por uma peneira confere ao trabalho um efeito semelhante ao das cracas marinhas ou ao espaguete. Medem 20 X 15cm Ø. Este trabalho foi confeccionado em 2002 na Universidade de São Paulo durante as aulas de cerâmica freqüentadas no curso do mestrado (fotos 78, 79 e 80).



Figura 78: Foto 78  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 79: Foto 79  
Fonte: Danísio Silva, 2004

Figura 80: Foto 80  
 Fonte: Danísio Silva, 2004

Os **Ninhos IX e X** - São cerâmicas modeladas com argila vermelha de cores variadas, queimadas a 1150° C feitas em 2004, com dimensões de 38 X 33 cm Ø (fotos 81 e 82).



Figura 81: Foto 81  
 Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 82: Foto 82  
 Fonte: Danísio Silva, 2004

O **Ninho XI** –É uma cerâmica modelada com argilas vermelhas e queimada a 1150° C em 2004, mede 26 X 31 X 21 cm (fotos 83 e 84).



Figura 83: Foto 83  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 84: Foto 84  
Fonte: Danísio Silva, 2004

**Ninhos XII** - São cerâmicas de formas e tamanhos distintos confeccionadas em 2004 com argilas: vermelha e rosa, queimadas entre 1150° C e 1200° C (fotos 85 e 86).



Figura 85: Foto 85  
Fonte: Danísio Silva, 2004



Figura 86: Foto 86  
Fonte: Danísio Silva, 2004

**Ninhos XIII** - Cerâmicas realizadas em 2004, com argilas vermelhas, queimadas a 1150°C, medindo aproximadamente 20 X 20 X 40cm cada peça. Estes ninhos são modelados a partir de sua base, através do deslizamento do dedo polegar carregado com uma pequena porção de argila em direção à borda da peça, compondo camadas sobrepostas de formato arredondado até adquirir a configuração desejada (fotos 87 e 88).



Figura 87: Foto 87  
Fonte: Danísio Silva, 2004

81



Figura 88: Foto 88  
Fonte: Danísio Silva, 2004

81

87

Nesse trabalho, o qual não tem título, percebo o início de uma mudança. Ele traz consigo elementos já utilizados anteriormente, como a luz em **Ninhos da Escuridão**, e, o vidro e a clausura da caixa, em **Casa-Ninho I**, **Casa-Ninho II** e **Casa Ninho III**, onde os casulos e ninhos encontram-se anexados às malas, como consta no quinto e sexto relato respectivamente. Detecto a mudança pelos elementos novos que aparecem, como as camadas sobrepostas de silicone transparente, que repetem a textura da parte cerâmica do trabalho e prendem gotas de cristal, por onde emitem os raios da luz, instalada internamente. Percebo a presença do brilho, decorrente da luz refletida, pela curvatura das gotas de cristal, e constato que todos os trabalhos desta série, feitos em cerâmica, até então, eram foscos e discretos, assim como os ninhos e casulos feitos pelos animais.

A confecção desta obra se deu a partir de duas peças cerâmicas, modeladas com distintas argilas e queimadas entre 1100°C e 1150°C. As duas peças sofreram interferências com pingentes de cristal, colados com silicone, na parte lateral e na

parte traseira das mesmas. No seu interior, foi instalada uma pequena lâmpada que emanava luminosidade através da transparência do silicone e do cristal. As duas peças foram colocadas lado a lado, no interior de uma caixa de 90X90X90cm, pintada de preto. O trabalho foi realizado no ano de 2004 e exposto com a tampa da caixa aberta, como consta nas fotos 89, 90 e 91.



Figura 89: Foto 89  
Fonte: Danísio Silva, 2003



Figura 90: Foto 90  
Fonte: Danísio Silva, 2003

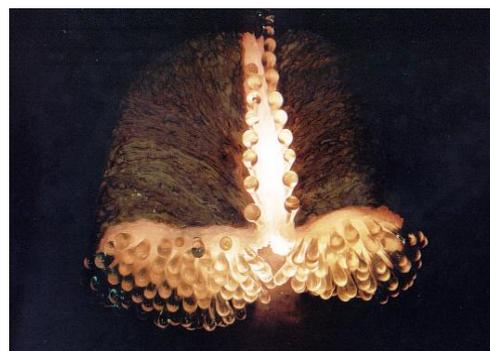


Figura 91: Foto 91  
Fonte: Danísio Silva, 2003

As peças aqui registradas, fazem parte da série **“Habitar Ninhos”** e parte delas participou da exposição itinerante na Galeria Municipal de Artes de Blumenau, na Galeria de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis, no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider em Passo Fundo-RS, na Galeria Municipal de Artes de Criciúma e no Espaço Oficinas do Museu de Artes de Santa Catarina,

em Florianópolis, em maio e setembro de 2004, e março, setembro e outubro de 2005, respectivamente.

A característica da repetição, elemento constante nos trabalhos já descritos anteriormente, e que, não estão necessariamente descritos em ordem cronológica, está presente também na obra **Ninho do Imaginário**, narrado no segundo relato.

Percebo que o ato repetitivo, tanto do fazer quanto da forma, acompanha todas as etapas do **Ninho do Imaginário**. A pequena faca sem serra que agia como uma extensão da mão, raspava a 90° os blocos de argila num movimento quase que automático, como se o instrumento tivesse vida própria numa espécie de automovimento. A rapidez dos gestos feitos pela mão, possibilitava a construção de inúmeros pequenos ninhos, que não fizeram parte da exposição e foram distribuídos entre os participantes do Simpósio. Durante os quinze dias de sua duração, produzi compulsivamente 498 pequenos ninhos modelados em argila e queimados em forno à lenha.

Na construção da escultura pública o “**Ninho de João-de-Barro**”, descrita no terceiro relato, também estão presentes as questões da poética da repetição. A repetição dos gestos foi condição primordial para a realização desse trabalho, e ela se deu desde a limpeza do terreno, com o corte das ervas, como na preparação e modelagem das oito toneladas de argila que nela foi utilizada.

Para dar início ao trabalho, foram amassados, repetidamente, rolos de barro com aproximadamente 10kg cada um, semelhantes aos blocos retangulares das argilas industrializadas, encontrados à venda no mercado (foto 92). A eles, foram acrescentadas ervas que conferiam à argila uma certa aspereza que cortava as mãos de todos que a tocavam. O funcho, uma das ervas utilizadas, continha uma fibra resistente e difícil de rebentar manualmente, sendo necessário o uso de tesouras e facas de serra para misturá-lo à argila. Com luvas era impossível trabalhar, o calor e a falta de hábito de utilizá-las dificultavam o processo. A amassadura, para mim é como um mantra, faz parte de uma seqüência de movimentos centrípetos, com ritmos repetidos que me induzem a um fazer introspectivo e reflexivo. Ela, homogeneizou a mescla argilosa, e os rolos de barro, foram colocados sobre a madeira que servia como base da espiral, um ao lado do

outro, partindo do centro, e posteriormente emendados durante praticamente toda a construção da escultura, seguindo o movimento espiralado, do ninho original do pássaro João-de-Barro.



Figura 92: Foto 92  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Os gestos repetitivos do cortar as ervas, do amassar, quanto o de sobrepor os rolos de argila, evidenciam a experiência do tocar. Nessa experiência percebi que trazia meu corpo para o universo do visível e vidente, sendo que o visível é talhado no tangível e há uma espécie de fusão entre quem toca e quem é tocado, formando uma nova visibilidade do elemento matérico que está sendo feito.

A tarefa do mesclar e do amassar era dividida e revezada: enquanto uns preparavam a argila, outros modelavam e elevavam as paredes do ninho.

As oito toneladas da massa cerâmica produzida para a construção da peça, foram resultado de um trabalho coletivo: o “fazer em comum”. Este fazer foi propositadamente dividido em várias etapas, o que não sobrecarregou ninguém, repartiu o trabalho e naquele momento dividiu a autoria, criando um sentimento de solidariedade, favorecendo a união e aumentando a responsabilidade de todos. Mesmo com a divisão de tarefas e a ajuda de todos o trabalho foi exaustivo, pelo excesso de calor decorrente da época seca do Alentejo. Porém, quando foi instalado o sombrite sobre a escultura - tela com filtro de proteção contra os raios solares - o calor foi amenizado, diminuindo o desgaste do trabalho (foto.93)



Figura 93: Foto 93  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

81

No decorrer do mesmo, vários problemas de ordem técnica se manifestaram. Um deles, foi a rápida secagem da superfície da parede da peça, causada pela constante brisa do alto do monte, formando uma crosta dura e não permitindo a evaporação da água das camadas internas (foto 94). Diante deste, e de outros problemas, meu pensamento começava a vagar debaixo do sol ardente, numa espécie de fuga desesperada em busca de uma solução milagrosa.



Figura 94: Foto 94  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

81

Parava então com tudo, afastava-me até a borda das muralhas e cumpria uma espécie de ritual: observava o comportamento dos pastores, tranqüilos e sempre atentos a qualquer movimento brusco do seu rebanho (fotos 95 e 96).



Figura 95: Foto 95  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 96: Foto 96  
Fonte: RIBEIRO, Manuel. Folder de Divulgação da Câmara Municipal de Montemor-O-Novo, Portugal, s/d

Este procedimento diário, se revelava fundamental para manter o meu equilíbrio emocional e deixar fluir a razão. Gradativamente as soluções surgiam e os problemas iam se diluindo, na forma de tentativas imaginárias até serem completamente testados de fato e resolvidos. Voltava-me para o motivo de estar ali e colocava a mão na massa, subindo mais um pedaço da parede do ninho.

Cada pedaço de parede que se erguia, eu relacionava a um ventre fertilizado crescendo, como numa espécie de incubação, o tempo do crescimento de um ser (foto 97). Fazia uma analogia com a massa do padeiro, que necessita de seu tempo para crescer, ou com a massa do ceramista, que necessita do tempo de

decomposição dos materiais para resultar na massa perfeita. Estes tempos de decomposição e de fermentação, para Bachelard (1991), são tempos materiais distintos que trabalham dialeticamente a matéria, um trabalhando o seu lado mais bruto e outro o seu lado mais refinado, fazendo de certa forma, que a própria massa se amasse.



Figura 97: Foto 97  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Neste sentido, a construção do ninho tinha seu tempo próprio, seu tempo de endurecimento da base, fundamental para a sustentação do peso das paredes que vinham acima, como o fermento para o crescimento da massa. Imbuída de simbologias e significados, para mim a construção do ninho estava diretamente ligada ao meu processo de amadurecimento, como se eu estivesse diante do procedimento de um grande choco. Todos os dias eu tinha a sensação de que, metaforicamente, eu “chocava” um pouco. No meu entendimento a construção funcionava como uma catarse, onde questões da intimidade do meu ser vinham à tona, como num processo de terapia que parece ter sentido para quem está envolvido.

Cada vez que me deparava com essas questões, elas se tornavam mais claras, mais resolvidas, mais simples, menos complicadas. No meu entendimento, é como quando se tem uma noite cheia de sonhos reveladores, que para quem sonha fazem sentido e trazem este potencial revelador. Este é um processo intimista, que tem seu tempo específico e que só é reconhecido por quem o vivencia.

Acredito que cada processo, cada vivência, cada pessoa tem seu tempo para realizar as coisas. Bachelard (1991), ao falar sobre o tempo da vida mineral, diz ser esse o mais longo de todos os tempos. O tempo que cada elemento leva para atingir o seu amadurecimento, assim como o sonho do ceramista que vê a mina de argila como uma imensa masseira de terras diversas que com o passar do tempo resultam na massa perfeita.

Parecia-me que, com o passar do tempo, tornavam-se mais intensas as pequenas crises diárias oriundas da distância familiar, do cansaço físico, da responsabilidade de construir uma obra pública daquele porte, das inseguranças e das dificuldades de lidar com uma parte do inconsciente, que brotava em forma de arquétipos e catarses, que aos poucos se resolviam com a terapia do fazer. O fazer dividido em grupos acelerava o prosseguimento de cada etapa.

Para relaxar um pouco, enquanto a peça secava, eu realizava proveitosas visitas aos campos de trabalho dos outros escultores. O passeio se transformava em aulas de escultura *in loco*. Era como se estivesse freqüentando um curso intensivo de escultura e intervenção urbana, com um enfoque na construção de seis obras públicas de grande porte, utilizando a terra como suporte. Havia intervenções realizadas com terra, com as mais diversas técnicas, da taipa à cerâmica, feitas por escultores de diversas partes do mundo.

Os colaboradores do campo de trabalho eram alunos de arquitetura, artes ou áreas afins, provenientes de distintos países. Eram jovens de ambos os sexos, vigorosos, dispostos e incansáveis. Esses meninos e meninas tiveram a oportunidade de acompanhar e conviver com pessoas das mais diversas visões artísticas e culturais em troca de comida, pouso e turismo pela região e, em contrapartida, cumpriam seis horas diárias de trabalho.

O tempo passava rápido e em decorrência disso, foi necessário o aumento das horas de trabalho. Surgiu a necessidade da instalação de holofotes para que o trabalho seguisse noite adentro. Diariamente, para ligar as luzes, adentrávamos na capela do castelo onde se encontravam as chaves de força que também iluminavam as ruínas. A luz projetada de baixo para cima, na escuridão da noite, sugeria-lhes vida e tornava mais monumentais a torre e as paredes de pedra do castelo, que

cresciam visualmente e provocavam a sensação de estarem projetadas no céu. Meu corpo operava de forma tímida e com respeito a monumentalidade ali existente.

Conforme crescia o monumento do ninho, braseiros eram colocados em seu interior, para acelerar a secagem interna. A sensação que eu tinha era a de que a metáfora do ventre fertilizado cuja barriga ia aumentando, ou a analogia que fiz da construção do ninho com o chocar, a qual referi-me anteriormente, eram mais próximas da realidade do que metafóricas. Quanto mais aumentava o tamanho da escultura, mais os braseiros eram alimentados, na tentativa de subir gradativamente a temperatura no seu ambiente interno. Parecia-me que a temperatura do “choco” estava aumentando.

A linha espiral que estruturava a forma possuía seu volume bem definido na parte interna da peça, cujas paredes já tinham alcançado uma altura na qual se tornava necessária a utilização de escadas para continuar a sua construção. Dois andaimes foram montados no lado externo da escultura e funcionaram por um determinado tempo. Porém, quando comecei a fechar a forma para criar a cúpula, a distância existente entre meu corpo e o corpo da peça, impossibilitava o contato necessário para efetivar as soldas das novas camadas de argila que compunham as paredes.

Assim, improvisei sobre a grelha, uma escadinha móvel com tijolos empilhados, intercalando-os com pedaços de tábuas que sobram da espiral que sustentava o monumento. A escada era montada e desmontada conforme a altura desejada, tanto no interior quanto no exterior da escultura, acompanhando o movimento da construção do trabalho. Ao mesmo tempo em que ela servia de escada também era utilizada como um pequeno armário de apoio para as ferramentas menores. Naquele momento este procedimento solucionou a questão.

Os braseiros eram acesos diariamente e continuavam presentes no interior da escultura, defumando quem estivesse por perto. Era necessária uma habilidade especial para montar a escadinha e desviar dos braseiros, enquanto eu subia as paredes internas, sendo este um exercício de extremo cuidado para não provocar queimaduras. O humo, expelido pelas brasas, ardia constantemente os olhos e às vezes asfixiava com a falta de ar.

A palha e a serragem - contidas na composição da massa - e a crosta seca criada na superfície, pela ação do calor e do vento forte, mantinham a umidade no interior das paredes, impossibilitando uma secagem “saudável” da peça. A diferença de contração da argila entre o interior e o exterior da parede, provocava rachaduras. Aquelas, de pequenas proporções foram consertadas, porém, as maiores só foram amenizadas.

Junto com as dificuldades, novas crises surgiam. As noites de sono naquele momento eram de extrema importância e funcionavam para mim como soluções que se davam através de “*insight*” que, me despertavam no meio da noite. No dia seguinte serviam como propostas a serem apresentadas para o grupo, as quais eram sugeridas, discutidas, se necessário modificadas e posteriormente aplicadas para que os problemas fossem resolvidos.

Assim, surgiu a proposta de perfurar as paredes da base da peça, onde os furos seriam feitos na parte mais grossa da parede, atravessando-a. Esse procedimento provocaria maior circulação de ar, e, conseqüentemente a secagem se daria de forma mais uniforme, evitando novas rachaduras. Os furos foram então feitos com uma forte barra de ferro, grossa e rígida o suficiente para não entortar quando estivesse atravessando os 20cm de parede. O ferro foi empurrado sobre a superfície de forma circular, simulando o movimento de uma furadeira. As palhas contidas na massa dificultaram um pouco o processo.

Outro detalhe importante para evitar a deformação na forma básica do monumento era fazer com que os orifícios fossem perpetrados alternadamente para não abalar as estruturas de sustentação. Uma vez feitos os furos, a secagem foi novamente acelerada, possibilitando a continuidade das próximas camadas de argila que formariam a cúpula. O movimento ritmado e repetido dos furos dava ao Ninho uma textura, parecendo que o mesmo havia sido metralhado.

Também surgiu a discussão sobre o modo de construção da cúpula. Uma vez que a escultura possuía uma abertura e sua forma era espiralada, o zimbório deveria ter vários pontos de sustentação durante a construção. Assim, foram necessárias estruturas de madeira em diferentes pontos do interior da escultura, formando três escadas em espirais (fotos 98, 99 e 100).



81  
Figura 98: Foto 98

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002



81  
Figura 99: Foto 99

Fonte: Rosana Bortolin, 2001



81  
Figura 100: Foto 100

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Na parte superior dessas escadas foram acrescentadas as ervas que haviam sido cortadas durante a limpeza do terreno. Sobre as folhas das ervas colocou-se uma amarração feita com seus talos, formando uma abóbada de palha, fazendo-me lembrar algumas construções indígenas (foto 104).



Figura 101: Foto 104  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A cama arredondada feita de palha apoiada na madeira serviu para dar forma e sustentação ao peso da cúpula de argila (fotos 101, 102, 103).



Figura 102: Foto 101  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 103: Foto 102  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 104: Foto 103

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

O domo era a parte mais delicada e mais fina da escultura e necessitava de maiores cuidados na sua construção. Optei naquele momento por trabalhar com poucos colaboradores, pois era aquele um trabalho que exigia muita atenção e domínio técnico. As soldas só podiam ser feitas pela parte externa da peça, uma vez que a cúpula de palha não permitia o acesso pelo interior do ninho (foto 105 e 106).



Figura 105: Foto 105

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

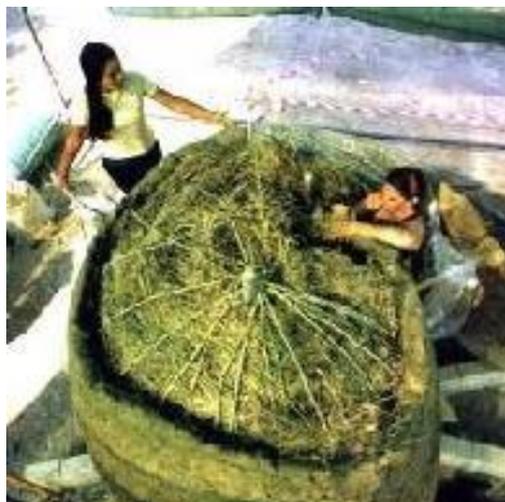


Figura 106: Foto 106

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

Uma suave elevação foi feita na cúpula, e nela um pequeno corte para possibilitar uma entrada de luz zenital na parte interna do ninho (foto 107 e 108).



Figura 107: Foto 107

Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 108: Foto 108

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Enquanto a abóbada ainda não havia secado o suficiente e ainda não estava bem estruturada, os preparativos para a construção do forno já estavam sendo tomados. A porta de entrada da escultura era em forma de arco e nela foram incrustadas barras de ferro que acompanhavam os seus movimentos. Este procedimento foi tomado para que o teto da porta não cedesse durante a queima. A modelagem da escultura estava então praticamente pronta.

Para acelerar a secagem da parte interna da abóbada foi retirada aos poucos, entre os vãos da estrutura de madeira, a palha que a sustentava. O trabalho era cauteloso, não podíamos correr o risco de desabá-la. Os braseiros continuavam presentes e o cuidado havia sido aumentado, uma vez que se caísse palha neles,

provocaria uma labareda, comprometendo a secagem da peça. Foram instalados alguns queimadores à gás, para ajudar na evaporação da água, presente na massa argilosa.

A palha e as estruturas em forma de escada, foram totalmente retiradas do interior da peça. As rachaduras foram consertadas, os buracos foram preenchidos e o acabamento da parte interna da peça foi finalizado. Uma vez pronta a parte externa da escultura e com a secagem mais avançada, foram aplicadas pinceladas de sulfato de cobre que resultariam numa leve tonalidade azulada ou acobreada após a queima, dependendo do tipo de chama a que fosse exposta. Se prevalecesse a presença de oxigênio durante a queima, ou seja, se a chama estivesse de cor azulada, o resultado seria um azulado quase turquesa; se prevalecesse a fumaça, a qual reduziria a atmosfera da queima, queimando o oxigênio e liberando monóxido de carbono, resultaria na tonalidade metálica acobreada. As manchas provocadas pelo sulfato foram muito sutis, mesmo porque, nesse tipo de queima, a temperatura é completamente irregular e, às vezes, os sais não se fundem por completo. Os locais da escultura que não recebem o sulfato, podem resultar em várias tonalidades, do preto ao cinza, além dos alaranjados próprios da argila. A gama de cores resultantes neste tipo de queima, é quase que incontrolável e é bastante ampla. Mesmo a peça estando úmida, o forno foi construído e ela queimada. Este foi um risco inevitável que tivemos que correr, uma vez que o tempo de execução da proposta era limitado e o cronograma deveria ser cumprido.

No trabalho **Ninhos da Escuridão**, descrito no quinto relato, a repetição, também é um elemento presente em várias fases da execução da obra.

No ninho maior utilizei aproximadamente 600 Kg de argila, em forma de tijolos crus de seis furos, ainda modeláveis. Ele foi feito a partir do apoio nas laterais de um círculo vazado numa parede no interior do túnel. Sua base arredondada, foi feita mediante a colocação repetida dos tijolos, um ao lado do outro, até atingir a forma almejada. Em seguida houve a sobreposição dos mesmos, aonde a parede ia subindo, porém afinando um pouco até atingir uma altura de 1,50m. Os movimentos corporais de buscar, assentar e ajustar os tijolos, até resultar na forma desejada, assemelhava-se a uma dança, com ritmos intensos e repetitivos. A forma, vista de cima, assemelhava-se à cratera de um vulcão (foto 109).

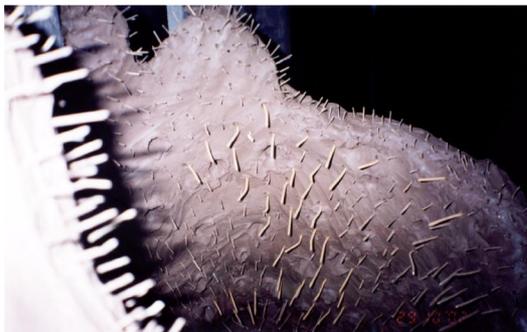


Figura 109: Foto 109  
Fonte: Danísio Silva, 2002

Pregos de diversos tamanhos formando uma sobre-pele foram repetidamente incrustados no seu interior, assim como na parte que atravessava a parede e ficava exposta no lado externo do túnel. A textura do lado externo registrava nitidamente os gestos repetidos e ritmados, empregados durante o processo da modelagem. Também havia ritmo nos orifícios feitos repetidamente, que atravessavam a parede e tomava conta de toda a extensão do ninho, projetando discretamente para o túnel, a pequena luz instalada em seu interior. A borda de acabamento do ninho, estava cheia de pregos incrustados, com a angulação de 90 graus, que com a projeção da luz interna pareciam ser o perfil de uma montanha com árvores (foto 110).



Figura 110: Foto 110  
Fonte: Danísio Silva, 2002

Já, o ninho pequeno nascia do chão e foi construído em forma de tubo, aderido a uma coluna com um orifício que atravessava até o lado externo da parede do túnel (foto 111). O processo lúdico se repetiu mais uma vez nas questões voltadas à repetição gestual. Incrustei pregos na superfície externa do ninho, e na parte que atravessava a parede do túnel, e, repeti os orifícios que apareciam no ninho grande por onde saía a luminosidade que estava no seu interior, através da pequena lâmpada ali instalada.



Figura 111: Foto 111  
Fonte: Danísio Silva, 2002

A dualidade dos opostos, que no meu entender aparece em quase todos os trabalhos anteriores, tornou-se nítida nesta instalação no modo de incrustação dos pregos, ora fora num ninho e ora dentro no outro (foto 112). O ninho grande e arredondado parecia, para mim, uma barriga grávida e o outro, em forma cilíndrica e longitudinal, lembrava um falo, aludindo às questões dos opostos do feminino e masculino. Pareceu-me que o feminino e o masculino eram questões que poderiam ser vistas como uma narrativa simbólica neste trabalho.



Figura 112: Foto112  
Fonte: Danísio Silva, 2002

O túnel onde os ninhos foram construídos pode ser visto como um útero feminino onde eram fecundados dois ninhos. A analogia com o útero é feita, na medida que, o útero é considerado a primeira morada, um local escuro, seguro e protegido, assim como a caverna primitiva, no passado, era utilizada como local de abrigo e proteção. O forno, é considerado o útero das fábricas de cerâmica, pois é ele que vai torná-la eterna, que vai transformar a argila em cerâmica. Os fornos não estão distantes da caverna enquanto forma, neste sentido, a sensação que se tem quando nele se penetra, acredito ser a mesma de estar no interior de uma caverna, um lugar escuro, parcialmente fechado e possivelmente protegido.

A escuridão do túnel remete à noite e pelo seu negrume pertence aos elementos dionisíacos. Dionísio é obscuro, é amor, é festa, orgia e liberdade. A noite é associada ao caos e na mitologia, é relacionada à origem do mundo, assim como o útero à origem a vida. A noite é temporal, e, várias entidades que representam a luz, a salvação e a renovação são associadas a ela. Maffesoli (1985), em a Sombra de Dionísio, nos fala que a noite nos faz aproximar da terra, exaltando o corpo em suas múltiplas possibilidades, e, que a natureza quando se mostra selvagem e misteriosa aliada à "noite palpitante", servirá de quadro à desforra de Dionísio que representa o

orgiasmo e se refugia em grutas, em catacumbas ou, de qualquer modo, no mundo da noite. “Desta forma, todos os que representam a vida no que ela possui de mais desregrado, de mais efervescente, acham-se estreitamente associados aos mundos subterrâneos [...] naturais” (MAFFESOLI, 1985, p.129).

Minha poética em **Ninhos da Escuridão**, fala das questões voltadas a intimidade das coisas, daquelas que permitimos que ocorram nos lugares mais íntimos, nos “nossos ninhos”, na escuridão interna criada por paredes, que remetem as coisas mais subterrâneas, as quais penetram as raízes que nutrem a vida. Os ninhos foram feitos com terra, que já foi penetrada por raízes. Assim como a vida, este trabalho é efêmero, não foi queimado e a garantia da sua duração era somente o tempo de permanência da exposição.

### **3.4 A magia da poética da massa argilosa e o fogo: Uma Festa**

A relação que meu corpo presente tem com a terra, é quase visceral, meu olhar tateante percebe as construções feitas pelos animais, e identifica os materiais nelas utilizados, o interesse pelos ninhos e casulos (fotos 113 e 114) feitos em terra, se dá pelo fato de ser este o material que prevalece na minha investigação plástica, material pelo qual optei para suprir a minha necessidade latente de criação. Esse material tão comum, traz consigo as marcas da época da formação geológica do globo terrestre. A argila, resulta da decomposição das rochas feldspáticas, a exemplo dos granitos que o homem tanto utiliza, originados pelo resfriamento do magma expelido pelo núcleo da Terra. Assim, entendo que quando modelo e queimo um ninho, ou qualquer peça cerâmica, realizo o processo inverso ao da natureza: como no mito do eterno retorno, a queima faz com que a argila volte a ter a dureza da pedra que um dia, ela já foi. Deste modo percebo que realizo sinteticamente o procedimento que a natureza faz naturalmente.



Figura 113: Foto 113  
Fonte: Danísio Silva, 2001



Figura 114: Foto 114  
Fonte: Danísio Silva, 2001

Essa sensação foi fortemente por mim vivenciada quando permaneci em Cuba, durante os quinze dias de duração do Simpósio Internacional de Puerto Príncipe e realizei a instalação “**Ninhos do Imaginário**”, como consta no segundo relato. A argila de Camagüey era de uma plasticidade sedutora, o primeiro pedaço, dela modelado, foi um revelador da primeira materialidade, um ninho vindo da minha imaginação, com uma textura laminada, muito semelhante a uma pedra de baixa dureza, como a ardósia ou a São Tomé, que fica esfarelando se transformando em pequenas lascas até virar pó. A forma deste ninho me possibilitou o pensar e o refletir sobre o que ele próprio me transmitia, qual é o seu sentido, o porque dele estar ali. Percebi que estava diante de um processo cíclico de eterno retorno, onde a argila se transformava em cerâmica, após a queima, e num futuro distante voltaria a ser argila. Fiz uma relação análoga desta reflexão para a minha existência, pensei no meu ciclo de vida efêmero, mesmo enquanto criadora de novas materialidades, que em curto prazo não são efêmeras, e, produzi compulsivamente 498 pequenos ninhos que foram queimados em forno à lenha e instalados em nichos no museu da cidade.

O forno, com combustão à lenha proporciona uma redução na sua atmosfera, provocando manchas negras nas peças. As variações de tonalidades de cinzas sobre as peças são causadas pela presença de fumaça dentro da câmara do forno, efeito este que não ocorre durante uma queima realizada no forno elétrico, onde o oxigênio é predominante. Infelizmente, um defeito ocorrido na máquina fotográfica, impossibilitou o registro final do trabalho.

Quando modelo minhas cerâmicas, usufruo das qualidades plásticas da argila, percebo a possibilidade da realização de experiências formais, sensoriais e lúdicas, transformando-as em elemento estético. Acredito que, quando acrescento água na

matéria argila e a amoleço com minhas mãos, que a modificam, intuitiva ou racionalmente, que a tocam e a sentem como se fizesse parte do meu próprio corpo, provoca em mim experiências sutis e individuais. O toque, o amassar e o sentir da argila, quando dela me apoio, me faz gerar a cada momento novos pensamentos, novas idéias e novas materialidades.

Cada material por si só já possui características e comportamentos individualizados, muitas vezes até com uma linguagem suficientemente expressiva. O acúmulo de conhecimento, ou seja, o desenvolvimento de um pensamento através das informações depositadas na nossa memória, nos dá condições de realizar alterações nos materiais, obtendo resultados, previamente imaginados ou não. Assim, ocorreu na construção da escultura **“Ninho de João-de-Barro”**, que na escala em que foi proposta, foi necessário realizar vários testes de composição de massa. Para tanto, pequenas maquetes (fotos 115 e 116 ) foram construídas e analisadas, as projetava no meu imaginário, que visualizava a possibilidade de adentrá-las. O desejo de penetrar em seu interior, foi o que me moveu para concretizar a realização deste projeto, o qual descrevo no terceiro relato.



Figura 115: Foto 115  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 116: Foto 116  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A maquete da escultura, foi feita com a pasta cerâmica indicada no memorial descritivo do projeto. Ao construí-la, meço a altura, o diâmetro e também peso a peça. Repito este procedimento quando a mesma está completamente seca e novamente após sua queima. Assim, posso calcular em percentual a perda de umidade da massa cerâmica, significando o quanto perderá de peso e quanto diminuirá em tamanho quando finalizada. Procedo desta forma para ter uma margem de segurança maior quanto ao seu tamanho original.

Confeccionei um bloco maciço de argila, como corpo de teste, na forma de um trapézio medindo 20cm de largura na sua base e afinando para 10cm na sua parte superior. A altura da parede era de 30cm e possuía 50cm de profundidade conforme pode ser conferido no desenho ao lado. Sua espessura, correspondia a uma medida mais próxima da espessura real, da parede da escultura a ser construída, o que não aconteceu com a sua maquete.

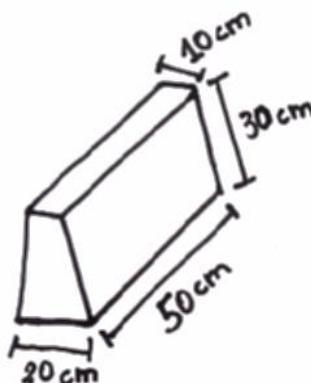


Figura 117: Bloco de argila  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O bloco de teste, ainda molhado, foi queimado rapidamente no forno de provas. Ciente das dificuldades de se obter sucesso numa peça cerâmica com essa espessura, instaurou-se antes da abertura do forno, uma certa expectativa. A mescla dos materiais contidos na massa resultou numa cerâmica com pequenos furos e canais, que conferiram uma textura com características semelhantes às formas orgânicas, além de porosidade após a queima.

O bloco, confeccionado com a argila local, possibilitou-me fazer uma prova de encolhimento da pasta cerâmica. Esta metodologia proporcionou-me um certo controle sobre o comportamento dos materiais cerâmicos. Assim, realizei as alterações na massa que eu julguei necessárias para que o monumento fosse executado sem maiores problemas, uma vez que: “Quem manipula a massa na hora certa tem chances de se tornar uma boa massa” (BACHELARD, 1981, p. 88).

Entretanto, todos os testes, assim como todas as etapas da construção da escultura, foram analisados e discutidos, com os artistas assistentes e os organizadores do simpósio, porém, foi mantida a fidelidade da proposta inicial, conforme constava no projeto.

A construção da escultura, “Ninho de João-de-Barro”, era complexa, assim, vários modelos de grelhas para o forno foram feitos (fotos 117 e 118). Os ensaios criaram novas possibilidades de construção e queima, além da sugerida no projeto original. Cada etapa possibilitava novas vivências, o fazer era constante e envolvente.



Figura 118: Foto 117  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 119: Foto 118  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Oito toneladas da massa cerâmica utilizada na escultura foram preparadas no espaço do Telheiro, em conjunto com a equipe de apoio (fotos 119, 120, 121). Na sua composição continha: uma excelente argila plástica da região; talco, que conferia à massa resistência ao choque térmico; cascalho de rochas feldspáticas e chamote, que ofereciam sustentação e resistência mecânica; e ervas e serragem, que facilitavam a migração das bolhas de ar para a superfície da parede durante a combustão, evitando rachaduras. A matéria orgânica, uma vez queimada, formou pequenos canais que conferiram porosidade e leveza à peça.



Figura 120: Foto 119  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 121: Foto 120  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 122: Foto 121  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Quando toco a argila, durante o processo da modelagem, posso afirmar qual o momento que a massa está no ponto. A sensação que sinto como artista, exercitando meu sentido tátil ao enterrar minhas mãos na massa perfeita, é a de uma fusão do meu íntimo com o que está sendo feito. É como se meu corpo passasse a ser a extensão do corpo da massa. É uma comunhão completa que me faz sentir que, ao mergulhar as mãos num bloco de barro, é o mesmo que mergulhar nele todo o meu ser.

As ervas que compunham a mistura da pasta cerâmica (fotos 123 e 124) foram colhidas no local da construção da peça (foto 122).



Figura 123: Foto 122  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 124: Foto 123  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 125: Foto 124  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Para a confecção da grelha foram traçadas com barbante duas retas na diagonal, formando um “X”, e cravada uma estaca no ponto de encontro das duas linhas, ou seja no centro do quadrado aterrado. Do ponto central foi feita, com uma linha esticada, uma circunferência, e a seguir, dividida em doze partes iguais, que formavam a base de sustentação do grande ninho. Os instrumentos de medição foram completamente rudimentares: barbante, pedaço de pau e mangueira d’água para medir o nível.

A grelha tinha o formato de uma grande mandala dividida em doze partes iguais (fotos 125 e 126). No centro foi construída uma pequena coluna, com dois tijolos de base, e cinco tijolos de altura, formando na parte superior um quadrado de 22cm, ou seja, do tamanho do comprimento do tijolo. Um detalhe da construção que não pôde ser desprezado foi a necessidade de amarração dos tijolos durante o assentamento, o que conferiu sustentação ao peso da escultura. Outro detalhe foi a mescla da argamassa utilizada, que continha cimento refratário, água e areia aferindo à grelha a resistência adequada durante a queima.



Figura 126: Foto 125  
Fonte Rosana Bortolin, 2001



Figura 127: Foto 126  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

As doze partes da mandala, que possuíam a mesma altura da coluna central, ficaram abertas, sem se tocarem no ponto de convergência, facilitando assim a circulação do ar durante a queima. A imagem vista de cima lembrava um grande relógio, com suas doze divisões. Posteriormente a grelha foi dividida em 4 quadrantes, sendo que em cada um deles foi intercalado um alimentador do forno. Uma vez definida a grelha, uma camada de tábuas de caixaria de 25cm de largura, formando uma espiral a partir do ponto central, foi depositada sobre as doze divisões

(foto 127). Pequenos espaços entre uma madeira e outra foram deixados propositalmente e preenchidos com parte da mescla argilosa servindo, durante e após a queima, de suporte para a escultura do “Ninho”. As tábuas da base se queimariam enquanto o forno estivesse em combustão, deixando um espaço livre entre os tijolos e a escultura. Os suportes tornavam-se necessários para manter o nivelamento da escultura e evitar o deslocamento ou a queda da obra.

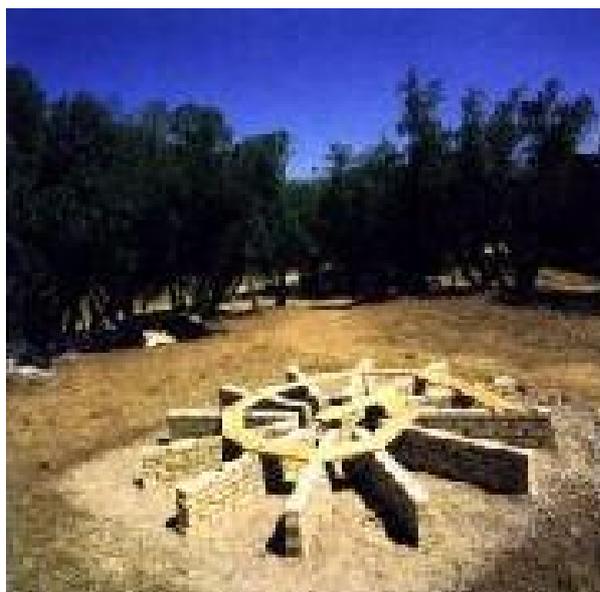


Figura 128: Foto 127

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

A presença da coletividade na execução do trabalho, o deslocamento que existe da casa (enquanto metáfora) do espaço residencial para um espaço público, bem como a espetacularização do ritual envolvido durante o processo da queima, são fatores de semelhança que identifico na intervenção “**Ninho de João-de-Barro**”, com as “Casas-árvores” de Akiko Fujita (foto 128) e com as “Casas-Fornos” de Nina Hole (foto 129).



Figura 129: Foto 128

Fonte: Crudo – Quemado - Proyecto de Investigacion código UPV 159.320-EA 111/97 Universidad Del Pais Vasco/ Facultad de Bellas Artes/Departamento de Escultura - 1998-2000.



Figura 130: Foto 129

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

No ano 2000 a ceramista Nina Hole, constrói em uma praça pública da cidade de Montemor-o-Novo, uma de suas “Casas-fornos”. Suas obras são construídas num processo coletivo de modelagem de pequenas peças de argila que coladas umas sobre as outras, resultam em intervenções escultóricas no formato de casas inabitáveis. Suas “casas” são construídas em *situ*, e, ao seu redor instalados fornos

a gás, revestidos com manta cerâmica removível, que possibilitam a visualização da peça em seu interior, quando a mesma encontra-se incandescente. Os trabalhos de Akiko Fugita, são coletivamente construídos com grandes paredes de argila, com algumas amarrações feitas com vergalhões de ferro, porém a queima é feita no método de fogo aberto com muita madeira sobreposta.

Para realizar a queima do monumento “**Ninho de João-de-Barro**”, foi construído ao seu redor um forno de papel. Os preparativos para a construção do forno foram tomados antes mesmo da finalização da modelagem da peça. A estrutura foi feita com vergalhões de ferro recobertos com uma tela metálica, e latas que serviriam de chaminé. Os materiais foram, gradativamente, transportados para o castelo, conforme a necessidade de utilização. Primeiramente, foram transportados os materiais estruturantes do forno e posteriormente os materiais combustíveis, como o carvão, a serragem e a lenha.

A lenha foi carregada em um caminhão, no Telheiro, pela equipe de apoio, e descarregada no Castelo (foto 130), procedimento que se repetiu por três vezes. Este trabalho, como todos os outros, era braçal, repetitivo e cansativo, e, enquanto uns assistentes encarregavam-se do transporte, outros providenciavam o corte da lenha em achas (foto 131).



Figura 131: Foto 130  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 132: Foto 131  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Sobre a grelha de tijolos que se dividia em doze partes, foram colocados em quatro partes alternadas, sucatas de lonas de freio de caminhão - tiras de ferro fundido com aproximadamente 10cm de largura e comprimentos variáveis. As lonas foram colocadas sobre os alimentadores do forno e pareciam pequenas grelhas sobre a grande grelha, começando na parte externa da peça e seguindo até o seu centro. Esse procedimento serviu para não abafar o fogo e proporcionar boa circulação de ar na hora da queima. Esses quatro espaços não foram carregados com o material combustível como aconteceu no restante da peça e do forno. Eles funcionaram como local de entrada de ar e alimentadores de combustível, bem como acionadores do fogo, onde em cada um deles, foi feita uma pequena fogueira, com gravetos, que iniciaria efetivamente a queima do forno, chamada de fogo livre. Uma vez aceso, dificilmente é controlado e o forno se autoconsome, queimando enquanto existir combustível.

A estrutura do forno começou a ser construída com vergalhões de ferro colocados a um metro de distância da sua base, tramados e soldados ao redor da escultura de forma elíptica (fotos 132 e 133). Seis vergalhões foram intercalados em círculos na horizontal para sustentar as outras linhas que por eles passavam. Todos os pontos de encontro das linhas foram soldados estruturando a base, que deveria suportar o

peso da chaminé, da tela metálica e dos papéis embebidos em barbotina - argila em consistência líquida - que seriam sobrepostos sobre sua estrutura. Na parte superior do forno foi aberto um círculo e sobre ele foi soldada a chaminé, feita no solo, com dois tonéis de sucata com 50 litros de capacidade, soldados um sobre o outro (fotos 134, 135 e 136). A forma denominada para este tipo de forno é de “garrafão com tiro direto”.



Figura 133: Foto 132  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 134: Foto 133  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 135: Foto 134  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 136: Foto 135  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 137: Foto 136  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

Enquanto o forno estava sendo montado, nele eu visualizava uma escultura sobre outra escultura. Suas linhas estruturais pareciam uma dança com movimentos circulares e saltitantes.

A parte interna da peça foi então carregada com carvão, achas de lenha, serragem e palha. Esses materiais foram colocados de forma intercalada para facilitar a oxigenação na atmosfera interna do forno durante a queima. Ficaram vazios os locais onde foram feitos, os quatro alimentadores e um pequeno espaço na parte central da peça, que serviria de canal sugador do ar que entraria pelas bocas do forno, levando-o ao canal de saída, ou seja, a chaminé. Após o preenchimento do interior da escultura, a parte externa da mesma, que corresponde ao vão existente entre a parede interna do forno e a parede externa da peça, começou a ser preenchida. Enquanto o forno estava sendo preenchido com o material combustível, sua cúpula era coberta com camadas de manta cerâmica, colocadas ao redor da chaminé (fotos 137, 138 e 139).

A proposta inicial era a de que o forno fosse coberto totalmente com papel, porém devido sua altura, seria difícil tapar os eventuais furos que abrissem no decorrer da queima, sendo que a utilização da manta cerâmica evitaria este problema. Depois da instalação da manta cerâmica a barbotina começou a ser preparada. Na sua composição foi acrescentado um pouquinho de silicato de sódio, que ajudou a manter as partículas argilosas em suspensão.



Figura 138: Foto 137  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001



Figura 139: Foto 138  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O banho de barbotina nas folhas de papel foi um processo que exigiu certa habilidade, sendo semelhante à feitura de papel artesanal. O mergulho do papel na barbotina deveria ser rápido e constante, sendo o papel levantado em seguida e fixado na tela do forno.

As camadas de papel foram sobrepostas até que a parede adquirisse uma espessura de 5 cm aproximadamente. Quando necessário era intercalada uma camada de papel seco entre os banhados na barbotina. Sobre o forno foi colocada uma leve camada de chamote (pó de tijolo queimado) fino, que funcionava como estrutura sobre o papel molhado. Neste momento a imagem do forno assemelhava-se a um grande bolo polvilhado com canela (foto 140). Finalizado este processo o forno estava pronto para ser queimado.



Figura 140: Foto 139  
Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

A tela protetora dos raios solares, que recobria o monumento, foi retirada e guardada na capela, com todos os outros materiais que não seriam mais utilizados naquele momento. Foi realizada uma limpeza geral no entorno, as palhas que restaram foram afastadas e as lenhas empilhadas.

Os bombeiros fizeram uma visita ao local naquela tarde para comunicar que não estariam presentes à noite e deixaram 4 extintores que foram colocados próximo ao forno.

A tensão tomava conta de todo meu ser, conscientizando-me que estava chegando o grande momento de finalização de um processo e que eu estava diante de um rito de passagem. O ninho que metaforicamente choquei durante um mês, foi objeto desencadeador de um intenso processo de catarse e estava prestes a virar patrimônio cultural.



Figura 141: Foto 140  
Fonte: Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A queima tornava-se necessária para que a ação do fogo, viesse a efetivar a irreversibilidade da modificação da terra pelo excesso de calor, ou seja, transformar a escultura modelada em argila, numa cerâmica que não se dissolveria pelo contato com a água. Levi Strauss (1985), em seu livro *A Oleira Ciumenta* versa que:

Os humanos tiveram dificuldade em conquistar o fogo mas a partir do momento em que a operação teve sucesso, são seus proprietários exclusivos. A posse e o uso da cerâmica, são ao contrário, continuamente colocados em questão, pois as rivalidades entre as forças do alto e as de baixo não tem fim (LEVI-STRAUSS, 1985, p. 67).

A transformação da matéria durante a queima cerâmica gerada pela energia do fogo, agindo sobre a energia da terra, é uma luta constante do ceramista na tentativa de achar o equilíbrio entre uma energia e outra, para obter um bom resultado no seu trabalho. Ciente dos riscos de se obter um resultado favorável na queima de uma peça cerâmica nas proporções dessa obra, o público participante estava apreensivo e curioso. Assim sendo, a espera para visualizar esta transformação, formou um forte vínculo entre os espectadores.

Uma vez que a data estava definida e avalizada pelos bombeiros, iniciou-se o ritual da grande festa. A festa da coletividade, a comemoração do encerramento do trabalho coletivo, momento alusivo aos ritos de passagem, ao fechamento de um ciclo, festa da colheita, sendo que a escultura, naquele momento, era o fruto, a representação da própria coletividade, ela era o motivo da presença da coletividade. A festa, como nos mostra Gadamer (1985), é a essência da comunicação de todos com todos, essa festa era para a comunidade, tanto para os participantes, como para os visitantes. O motivo da festa era a queima do ninho, e, o objeto de união de todos, nesse ritual, era o fogo. O fogo gera calor, gera energia intensa, que irradia energia universal que gera a vida.

O ritual da queima foi iniciado, no instante em que o fogo foi ateado, e uma pequena peça, modelada por um dos artistas naquele momento, foi jogada no forno. Este artista colaborador, chamado Vasco Dias da Silva, viveu muito tempo na África e trouxe consigo a experiência e a influência do tempo que lá passara. Rapidamente ele modelou a figura e jogou-a na boca do forno, denominando-a de “diabinho”, acreditando que com este ritual a queima estaria protegida e que tudo daria certo.

O fogo é de uma essência dualista, nele está implícito o princípio da vida e da morte, e em várias mitologias é símbolo de purificação e pecado, ilumina o paraíso e o inferno remetendo ao divino ou ao satânico. Deste modo, para as culturas arcaicas tinha ele, uma conotação mágica religiosa, pertencia a outro mundo, não ao mundo

dos homens. Por isso, eram considerados aqueles que com ele trabalhavam, como o oleiro e o ferreiro, controladores de poderes sobre-naturais.

E, foi com o fogo que o espetáculo da festa - a queima da escultura **"Ninho de João-de-Barro"**, começou. Ele apreendia o olhar e parecia hipnotizar a todos que ficavam ao seu redor, como se estivessem ao redor de uma grande mesa. A mesa de uma festa, que celebra o estar junto, a intenção que une a todos e os impede de dispensarem-se em conversas isoladas ou desunir-se em vivências paralelas. Todos passaram a ser autores das esculturas efêmeras que se formavam pela fumaça e se destruíam a cada instante pela ação do fogo. Foi ele, o coração da festa, pulsava, iluminava, aquecia e dava vida. Gadamer nos mostra que, a festa tem caráter temporal: como a fogueira, ela é celebrada e não recai na duração de momentos que se revezam. Ela, assim como a obra de arte, tem o seu tempo próprio, ou tempo realizado, como toda unidade orgânica, e a expressão artística, é assim como o festejar, uma atividade intencional. A festa celebrada tratava-se da realização de uma obra de arte intencionalmente construída.



Figura 142: Foto 141

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

A fumaça intensa formava imagens impressionantes e assustadoras no céu, pareciam túneis ou furacões que tudo iriam engolir, cena que acionava diferentemente o imaginário de cada observador (foto 141). Foi uma das cenas mais extraordinárias e apavorantes que já vi, foi sublime, senti-me impotente diante do poder do fogo. Ao mesmo tempo em que ele atraía, causava espanto. Meu corpo operante e atual vivenciou a dialética do fogo, percebi a dualidade das sensações que em mim estavam presentes durante cada momento, sendo que, ao mesmo tempo em que tive o poder de acendê-lo, me sentia impotente diante do desejo de

controlá-lo. A efemeridade das chamas, parecia ser eterna, constatei a transformação rápida e violenta por ele provocada.

O Ceramista  
 Fechar na mão fechada do ovo  
 a chama em chamas desateada  
 em que ele fogo se desateia  
 e o ovo ou forno tem domadas  
 então  
 prender o barro brando no ovo  
 de não sei quantas mil atmosferas  
 que o faça fundir no útero fundo  
 que devolve a terra à pedra que era.  
 (João Cabral de Melo Neto)

Percebi que o fogo é um organismo vivo (foto 142), tem a centralização em si mesmo, todas as suas partes servem para sustentar sua vivacidade e sua autoconservação. Essa estruturação em si mesmo é uma característica de todo o organismo vivo, como também da obra de arte; assim, todo organismo vivo, como a obra, tem o seu próprio tempo. Portanto, a festa, o fogo e a escultura do “Ninho de João-de-Barro” têm um tempo próprio, o tempo que eles se impõem.



Figura 143: Foto 142

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002

A minha participação nesse Simpósio, fez parte de um jogo que serviu como impulso básico no meu processo de criação. Criação de carácter redundante, redundante no sentido de duração. E Gadamer (1985) nos mostra que o “conferir duração”

distingue o jogo do homem e em especial o jogo artístico de todas as formas de jogo da natureza. O tempo próprio da obra de arte, da festa e da vida em si é relacionado ao ritmo ao qual é submetido. Assim como o ritmo da queima depende da quantidade disponível de elementos a serem queimados.



Figura 144: Foto 143  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O ritmo é o próprio modo de ouvir e compreender, ele está nas relações temporais, físicas, nos fenômenos e em tudo que vive. A essência da experiência do tempo da arte é o quanto ela nos detém. A elaboração da idéia, do conceito, do fazer e do vivenciar a obra de arte, tem ritmos e tempos distintos. O tempo de elaboração desta obra, foi mais rápido que o tempo de execução, e o tempo de experiência estética que cada observador terá, será distinto.

A celebração da queima tem seu tempo próprio acompanhado das características dionisíacas de toda comunhão. A fogueira tem seu tempo e sua característica essencial: o calor. O auge do seu calor e sua duração, estão diretamente ligados à quantidade de lenha, à umidade relativa do ar e ao soprar do vento. Os elementos da natureza são a essência, a condição para que a queima aconteça; sem esses elementos – o fogo, a madeira e o ar – não ocorre esta celebração.



Figura 145: Foto 144  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A escultura só se concretizou efetivamente após a finalização da fogueira. O surgimento da forma por detrás das labaredas e das cinzas pareceu um episódio de magia. A forma arquitetônica do Ninho em escala de casa começou a brotar das cinzas. A euforia dos participantes diante da constatação do produto final efetivou o sentido dionisíaco da festa. Ocorreu uma troca de estímulos, sensações e percepções durante o processo das descobertas das imagens e dos efeitos que foram desvendados pelos participantes em cada parte da escultura. Aconteceu uma espécie de celebração diante de cada observação vivenciada.



Figura 146: Foto 145  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A constatação do produto final é celebrada e, significativamente, é o que nos fala o jogo das formas. O reconhecimento da peça, feito pela observação das formas que tiveram suas texturas modificadas pela ação do fogo, é um “encontrar novamente”. O reconhecimento acaba unindo o passado ao presente, pois como fala Gadamer (1985), cada reconhecimento depois de liberar-se da primeira tomada de consciência, eleva-se ao ideal.

No clarear do dia o sol levantou como uma bola de fogo incandescendo todo o céu e a imagem fez lembrar as cenas da queima da noite anterior. Naquela hora o forno praticamente já havia se consumido, sua base ainda estava muito quente, mas as observações relativas à forma, textura e efeitos da queima podiam ser perfeitamente apreciadas. O cansaço venceu a todos no decorrer da madrugada, fazendo com que permanecessem adormecidos ao redor das brasas.

No início da tarde, quando o calor já havia diminuído um pouco, as brasas começaram a ser afastadas para dar início a limpeza da peça e do local, porém só foi possível retirar todo o material no dia seguinte, quando a temperatura já estava mais amena (foto 143).

As mantas cerâmicas foram retiradas (fotos 144 e 145) e delas desprenderam pequenos fragmentos de fibra cerâmica que eram extremamente prejudiciais à saúde. O corpo devia ser protegido para trabalhar com este material, pois as pequenas partículas podiam penetrar na pele causando sérios danos.



Figura 147: Foto 146  
Fonte: Rosana Bortolin, 2001

A estrutura metálica do forno foi então cortada com um esmerilhador (foto 146), partindo da base da chaminé até chegar ao chão. Em cada lateral do corte, foram amarradas cordas que quando puxadas, faziam com que a estrutura de tela abrisse ao meio, forçando sua retirada sem tocar no corpo da escultura (fotos 147).



Figura 148: Foto 147

Fonte: Thiago Fróis, 2001, III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001. Oficinas do Convento- Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002



Figura 149: Foto 148

Fonte: Rosana Bortolin, 2001

O passo seguinte foi remover a estrutura que segurava a tela protetora (foto 148). As retiradas das duas estruturas metálicas foram momentos tensos, uma vez que qualquer deslize poderia danificar a obra. A limpeza continuou com a retirada dos restos do material queimado e dos tijolos que excediam a forma da escultura.

As fuligens que estavam impregnadas nas paredes da peça foram removidas através da utilização de um compressor de ar. Posteriormente a escultura foi cuidadosamente lavada para que saíssem os resíduos restantes. As rachaduras foram restauradas com uma massa composta de muita argila e pouco cimento, pigmentada da cor da peça. A escultura foi impermeabilizada com um produto específico para materiais porosos encontrado no mercado europeu.

Na base da obra foi construída uma parede de tijolos assentados com cimento que preenchia os espaços entreabertos da grelha. A parede construída funcionava como reforço da base e os espaços vazios da parte interna e externa da peça, que compunham a grelha, foram preenchidos com brita até a altura próxima da base da escultura. Este procedimento foi realizado para facilitar a drenagem na época das chuvas. Sobre a brita foram acrescentadas várias camadas de terra, compondo a escultura no ambiente e nela plantadas sementes das ervas locais.

No decorrer do tempo as sementes brotariam e as ervas cresceriam ambientando melhor a obra no espaço. A escultura faz parte do patrimônio cultural do município e permanece hoje no local onde foi construída.

## 4 CONCLUSÕES

Ao fazer esta dissertação, pude tomar consciência da minha relação fenomenológica com o mundo que habito. Assim, pude concluir que um trabalho de arte pode ser realizado em qualquer espaço físico, e o fator determinante para que isso aconteça é a experiência do artista com o lugar. O modo com que o artista opera com o lugar, e, a sua interferência nele, criam uma nova configuração espacial que o ressignificará. Constatei que em quase todos os trabalhos onde fiz projetos previamente, os mesmos foram modificados a partir da minha vivência no local da sua execução. Com isso, percebo que um projeto a priori não é de suma importância, mas o necessário é o “estar no mundo” e o abrir-se a ele, interferindo nele, realizando ações artísticas que possam ressignificá-lo. É desta forma que compreendo a arte e as minhas relações poéticas com o mundo.

É assim, que percebo os ninhos e casulos na natureza e os relaciono com a casa e com o corpo enquanto casa. É o meu “corpo consciente”, presente no mundo que me cerca, que faz com que as coisas existam para mim. Assim, constato que o trabalho de arte sempre vai além daquilo que foi projetado. As reflexões que desencadeiam o processo do fazer, e as experiências estéticas que se dão quando o trabalho se instaura, provocam a inclusão de conteúdos inesperados. Desta forma, quando realizei por exemplo, os trabalhos “**Ninhos da Escuridão**” e “**Ninho de João-de-Barro**”, estava pensando nas questões da intimidade que se referem ao arquétipo do ninho, e ambos os trabalhos podem ser penetrados, não só por mim, mas por aquele que desejar, assim esta intimidade é quebrada pela inclusão da coletividade. Deste modo, ao instalarem-se as obras, surgiram novas significações exploradas pelos fruidores, e assim, passei a incorporar a participação dos espectadores no trabalho.

Minha experiência com a cerâmica não se limita ao uso da argila queimada, introduzo outros materiais, outras linguagens que no meu entender dialogam, ampliam e transformam o modo de coexistência desses elementos com o barro e com o conceito dos trabalhos que elaboro. Utilizo a fotografia, a música, a eletrônica, e a mecânica para essas elaborações artísticas. A exemplo dos trabalhos que abordo no sétimo relato, **Meu Corpo é seu Alimento I**, onde um sensor de

presença aciona o mecanismo de um liquidificador industrial, instalado no interior do ninho modelado, jorrando barbotina (argila líquida) sobre o orifício da parte superior do ninho, ou no trabalho **Meu Corpo é seu Ninho II**, onde uma fonte jorra constantemente argila líquida em um tubo de laboratório, bem como o som constante do batimento cardíaco de um feto.

O trabalho de arte é descoberta e vivência, é o estar no mundo e fazer a opção de produzir novas realidades a partir de um processo de criação. É a procura incessante de algo essencial, é um dos meios para o ser humano religar-se com o mundo, entrar em contato com estados superiores de consciência, a partir da experiência do sujeito no mundo. O artista opera com o corpo e com a alma, e a arte tanto é imanência como transcendência, porém ela está sempre subordinada a intenção do artista.

Percebo que a idéia do corpo como ninho, como abrigo, e como - a casa, presentes nos trabalhos **Meu Corpo é seu Ninho I**, **Meu Corpo é seu Ninho II** e **Meu Corpo é seu Alimento I**, veio confirmar a questão do ciclo existente no meu processo de criação. Esse ciclo inicia com meu corpo, presente e consciente percebendo formas, tão pequenas, que se perdem na palma da mão. Meu olhar tateante, vê os minúsculos ninhos e casulos na natureza ao meu entorno. Percebe essas imagens, as transforma conscientemente em cerâmicas em forma de casulos e ninhos com diferentes escalas, onde podem ser adentradas como a casa. E num eterno retorno, volta para a essência da vida, a intimidade do ser, utilizando o próprio corpo como poética, como potencial de criação no universo da arte, dialogando intencionalmente com o ninho primordial, a primeira casa daquele que ainda não nasceu. O corpo como micro-cosmo latente de uma criação. Essas reflexões se deram a partir do banho de argila, onde meu corpo vidente percebeu que sua essência atômica - elementar é feita do mesmo estofado do mundo.

Toda reflexão teórica aqui realizada aponta para uma unidade na minha produção artística que busca estar inserida no contexto de nosso tempo, como parte da vida e não à parte dela. Assim, toda a reflexão narra o esforço de um processo criativo que quer dar uma coesão e faz uma fusão da arte com a vida. Acredito que todo esse processo reflexivo me fez compreender o quanto é vivencial meu processo artístico

e o quanto essas vivências se fazem necessárias para que meu corpo suporte sua efemeridade neste mundo que habito.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 3ª ed, Campinas: Papyrus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 3ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade**. 1ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. 1ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BARRIUSO, A. ; MARTINI, A.; VARELA, R. **Curso de Cerâmica**. Escuela Municipal de Alfarería, Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Valladolid, 1993.
- BURGER. **O Declínio da Era Moderna**. São Paulo: Cebrap. s/d.
- CHITI, Jorge F. **Curso Practico de Cerâmica**. Tomo I, Buenos Aires: Condorhuasi, s.d.
- COLEÇÃO “**Pássaros brasileiros- sua vida e seus hábitos**”, Casa Publicadora Brasileira, SP, Vol.I s/d.
- CONBARRO. **Revista Internacional de arte**. Publicación Anual, N.2 Córdoba, Espanha, 1999.
- CONBARRO. **Revista Internacional de arte**. Publicación Anual, N. 4 Córdoba, Espanha, 2001.
- COOPER, Emmanuel. **História de la Cerâmica**. Barcelona: Ceac, 1981.
- COSENTINO. Peter. **Alfarería Creativa**. Espanha: H. Blume, 1988.
- DATHIER, Jean. **Arquitetura de terra ou o futuro de uma tradição milenária**. Rio de Janeiro, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle/Museu de Arte Moderna, Avenir Editora, 1984. 208 p. il.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário – Ensaio a cerca das ciências e da filosofia da Imagem**. Rio de Janeiro: Dife, 2001.
- EASTON, David. **Arquitetura da Terra no Século XXI – Um apelo de massa**. Tradução Cláudia Silveira Correa. São Paulo: Ed. ABC Terra, s/d.
- ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- FERNANDES, Maria Flávia Gonçalves. **Intervenções na paisagem - do olhar ao tocar**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

VERDONCK, Benjamin. **Festival Internacional Feroz do Desempenho**. Festival em Birmingham, maio 20 das artes, 2005.

FLUSSER, Vilém, **Filosofia da Caixa Preta Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Damará, 2002.

FRANCASTEL, P. **Imagem Visão e Imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FOURNIER, Robert. **Diccionario Ilustrado de Alfarería Práctica**. Barcelona: Omega, 1981.

GABBAI, Miriam. **Cerâmica Arte da Terra**. Callis, São Paulo, 1987.

GADAMER, Hans- Georg. **A Atualidade do Belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GARRAUD, Colette, **L'Idée de Nature Dans L'Art Contemporain**. Paris: Flammarion, 1994.

GARRAZA, A; BARRIUSO, S.G.; GARIKANO, J. A.; FERNANDEZ, N.; LANDALUCE. S. **CRUDO QUEMADO**. Facultad de Bellas Artes/ Depto de Escultura/ Universidad del Pais Vasco, 1998 -2000.

GRINBERG, Norma T. **HUMANÓIDES: TRANSMUTAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção de Título de Mestre em Artes. São Paulo, 1994.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRINBERG, Norma T. **Lugar Com Arco**. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais, apresentada junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.

HALD, Peder. **Técnica de la Cerâmica**. Barcelona: Omega, 1973.

HIBNER, Luciene. **O Corpo de Barro**. Vitória: Gráfica A, 2003.

LEBRUN, Gerard. **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

KANT, Emmanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papyrus, 1993.

KATSUKO, Nakano. **Terra, Fogo, Homem**. Aliança Cultural Brasil - Japão, 1989.

KONDOSPHYRIS, Harris. **Athens - Beijing**. Catálogo da 26<sup>th</sup> Biennale of São Paulo, 2004.

KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Aliança Editorial, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **Passages - une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson**. Paris: Mácula, 1997.

- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEACH, Bernard. **Manual del Ceramista**. Barcelona: Blume, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio contribuição a uma sociologia da orgia**. 1ª ed, Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos Escolhidos**. Florianópolis: Victor Civita, 1989.
- MERZ, Mario. Catálogo da Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003.
- NONELL, Juan Bassegoda. **La Ceramica Popular en la Arquitectura Gótica**. Barcelona: Ediciones Thor, 1983.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. **Idea - a evolução do conceito do belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PASSERON, René. **Pour une Philosophie de la Creation**. Klincksieck: Paris, 1989.
- PATRICK, Keith. **Seis gerações da escultura britânica 1945 – 1995 in: Escultura Britânica Contemporânea de Henry Moore aos anos 90**. Porto, Fundação Serralves, de 07/09 a 05/11 de 1995.
- RADA, Pravoslav. **Las Técnicas de la Cerâmica**. Madrid: Libsa, 1990.
- REYES, Juan Antonio Alvarez. **La Casa, Su Idea en ejemplos de la escultura reciente**. Consejería de Educación y Cultura - Comunidad de Madrid, 1997.
- RIBEIRO, Manuel. Folder de Divulgação da Câmara Municipal de Montemor-O-Novo, Portugal, s/d.
- ROCHA, Carlos Miguel. **III SIMPÓSIO DE ESCULTURA EM TERRA (COTA) – HABITAR 2001**. Oficinas do Convento - Associação Cultural de arte e Comunicação, Montemor-O-Novo: Corlito/ Setúbal, Portugal, 2002.
- ROMEIRO, Renata Pedrosa. **Corpo, Casa, Cidade**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção de Título de Mestre em Arte. São Paulo, 2003.
- SHELTER Publicações. **COBIJO**. Madrid: Blumes, 1981.

TOSTES, Celeida. **Arte do Fogo, do Sal e da Paixão**. Catálogo da Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 28 de abril a 29 de junho de 2003 no Rio de Janeiro- RJ.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. São Paulo: Editora 34, 1999.