

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A POÉTICA DO POTE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LORENA D'ARC MENEZES DE OLIVEIRA

2011

LORENA D'ARC MENEZES DE OLIVEIRA

A POÉTICA DO POTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientação: Profa. Dra. Norma Tenenholz Grinberg

Universidade de São Paulo

São Paulo

2011

A poética do pote: dissertação defendida publicamente no Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

.....

.....

.....

São Paulo, _____ 2011.

Dedico este meu trabalho às grandes mulheres da minha família.

À memória de minha madrinha e bisavó Santinha.

Ao exemplo de alegria e força de minha avó Elza.

Ao carinho e afeto de minha tia Sidônia.

Ao amor dedicado, de sacrifício e fé de minha mãe Terezinha.

*E a meu bem mais precioso, minha filha Jade Liz,
que a cada dia me ensina e me estimula a ser uma pessoa melhor.*

Agradecimentos

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Norma Tenenholz Grinberg pela orientação, amizade e atenção especiais.

À minha mãe, que me ensinou a persistência de ir em busca de meus sonhos, e que muito contribuiu, com seu apoio e dedicação, para a realização deste meu mestrado.

À minha filha e companheira Jade Liz, sempre grande estimuladora, com seu olhar de confiança e seu abraço acolhedor.

À minha família, que sempre me apoiou e acreditou no meu caminho através da arte.

Aos meus amigos, que de alguma forma, me incentivaram e me deram apoio em vários sentidos, em especial Maurício Monteiro, Sebastião Miguel e Isabel Galéry.

À Fapemig, que viabilizou o financiamento desta pesquisa.

Resumo

A dissertação apresentada compreende reflexões em torno do pote cerâmico relacionado à prática artística, tanto em meu processo de criação como na produção artística contemporânea.

O pote no qual trabalho a minha poética parte da forma clássica da louçaria utilitária doméstica e é suporte para o desenvolvimento de uma prática em que ele se apresenta fora de sua aplicabilidade funcional ou de seu contexto original.

A partir da forma da tigela, desenvolvo trabalhos através de múltiplos, uso recursos de impressões serigráficas e tipográficas e outras interferências, como o tricô, na tentativa de trazer outro olhar para o utensílio cerâmico.

Palavras-chave: Pote, utensílio cerâmico, impressão cerâmica, cerâmica contemporânea.

Abstract

The research presented includes discussions on the ceramic pot related to artistic practice, as in my creative process, as also in contemporary artistic production.

The pot from my poetic work starts in the classical form of the domestic utilitarian pottery and it's a support for the developing of a practice, where it's shows outside of their applicability, function or original context.

From the shape of the bowl I develop my work across multiples, I use resources of silk screen prints and others typographical interferences as knitting, trying to bring another look at the ceramic utensil.

Keywords: Pot, ceramic utensil, ceramic printing, contemporary ceramics.

Lista de figuras

FIGURA 1 – Síntese histórica do desenvolvimento da forma do pote cerâmico Fonte: ZAVORANO, Antônio Vivàs. Técnicas de la cerámica. *Kéramos, Revista Trienal Del Arte y La Ciência Cerâmica*. Madri, s/d. Número extra.

FIGURA 2 – Coleção Brigitte Britzke. *Prato de porcelana*. Autoria desconhecida. Fonte: <http://www.revistadearte.com> (Acesso em: 2/8/2009)

FIGURA 3 – Irmãos Martin. *Walter, Wallace e Edwin. Foto para divulgação do Studio*. Fonte: Victoria and Albert Museum Londres, in Emmanuel Cooper. História de La Cerâmica.

FIGURA 4 – Irmãos Martin. *Jarro de louça com dupla face*. Fonte: Scott Hyde, cortesia de Jordan-Volpe Gallery, in *Ceramics Monthly*, Volume 30, Number 5 May, 1982.

FIGURA 5 – Bernard Leach. *Vaso esférico*. Fonte: <http://www.tate.org.uk/servlet/view/work?cgroupid=999999961&workid=88188> (Acesso em: 15/5/2010)

FIGURA 6 – Theodor Bogler. *Grés com vidrado metálico e ráfia*. Fonte: www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=636 (Acesso em: 2/8/2009)

FIGURA 7 – Kasimir Malevich. *Bule*. Porcelana. Fonte: <http://millertime12.tumblr.com/post/2679312594/constructivism-in-appliance-design> (Acesso em: 2/8/2009)

FIGURA 8 – Renato Giuseppe Bertelli. *Vaso Cabeça de Mussolini*. Fonte: <http://whitehotmagazine.com/articles/2009-mark-wallinger-hayward-gallery/1776> (Acesso em: 10/10/2010)

FIGURA 9 – Meret Oppenheim. *Pequeno almoço de pêlo*. Fonte: Cortesia Museum of Modern Art. NY.

FIGURAS 10, 11 e 12 – Pablo Picasso. *Tanagra com ânfora; Mulher montando cavalo; Jarro com vaso aberto*. Fonte: *Kerameiki Techni. International Ceramic Art Review*. P. O. Box: 76009, N. Smyrni 171 10, Athens, Greece. p. 50, 51 e 52.

FIGURA 13 – Peter Voulkos. Fonte: *A ceramic Monthly Magazine*. 1609 Nothweast Boulevard, Box 12448, Columbus, Ohio 43212. Summer 1981.

FIGURA 14 – Peter Voulkos. *PINATUBO, 1993*. Grés em queima redutora. Fonte: <http://www.voulkos.com/frameportfolio.html> (Acesso em: 2/8/2009)

FIGURA 15 – Grayson Perry. *We've Found the Body of Your Child*. Fonte: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/grayson_perry_found_body_your_child.htm (Acesso em: 10/10/2010)

FIGURA 16 – Grayson Perry. *Transvestite Brides of Christ*. Fonte: <http://www.saatchi->

gallery.co.uk/artists/artpages/grayson_perry_transvestite_brides_christ.htm (Acesso em: 10/10/2010)

FIGURA 17 – Cindy Sherman. *Madame de Pompadour (née Poisson)*. Fonte: http://www.artwareeditions.com/artists/artist_ins.php?artist=75&object=207&view=908 (Acesso em: 20/9/2009)

FIGURA 18 – Cindy Sherman. *Madame de Pompadour (née Poisson)*. Fonte: <http://arteoficios.blogspot.com/2009/06/cindy-sherman-madame-de-pompadour-nee.html> (Acesso em: 20/9/2009)

FIGURA 19 – Ai Weiwei. *Urna da Dinastia Han pintada com a logomarca da Coca-Cola*. Fonte: http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/ai/detail1.html (Acesso em: 20/9/2009)

FIGURA 20 – Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn*. Série de três fotografias. Fonte: SMITH, Karen, OBRIST, Hans Ulrich, FIBICHER, Bernard. *Ai Weiwei*. London: Phaidon, 2009.

FIGURA 21 – Máximo Soalheiro. *Instalação de utilitários com dimensões variadas*. Fonte: www.soalheiro.com.br. Foto: Tony de Marco. (Acesso em: 25/2/2011)

FIGURA 22 – Chaleira de alumínio herdada da bisavó Santinha. Foto: Samuca Martins.

FIGURAS 23 e 24 – Lorena D’Arc. *Chaleirisse*. Foto: Samuca Martins.

FIGURAS 25, 26 e 27 – *Second Shanghai International Modern Pot Biennial Exhibition*. Shanghai. Foto: Ge Jun.

FIGURA 28 – Lorena D’Arc. *Cerimônia do chá*. Foto: Samuca Martins.

FIGURAS DAS PÁGINAS 53, 54, 55, 56 – Imagens dos papéis plastificados do Inutilitário Cerimônia do Chá. Fonte: Lorena D’Arc. Imagens de arquivo.

FIGURAS 29 e 30 – Confeção de forma de gesso. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 31 – Preparação do corante OG com óleo de copaíba. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 32 e 33 – Corante sobre tela serigráfica. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 34 – Imagem serigrafada no papel gomado. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 35 e 36 – Aplicação do colódio sobre a serigrafia. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 37, 38, 39 e 40 – Aplicação de decalque. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 41 e 42 – Lorena D’Arc. *Chá de espera*. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 43 e 44 – Lorena D’Arc. *Sitting, waiting, wishing*. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 45 – Helmut Palla *Sitting Wheel*. Fonte: <http://www.turniture.at/index.php/work/chair> (Acesso em: 20/9/2009)

FIGURA 46 – Ai Weiwei. *Bowl of Pearls*. Fonte: SMITH, Karen, OBRIST, Hans Ulrich, FIBICHER, Bernard. *Ai Weiwei*. London: Phaidon, 2009.

FIGURAS 47 a 53 – Lorena D’Arc. *Chá de cadeira*. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 54 e 55 – Lorena D’Arc. *Chá dançante*. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 56 – *Festa tradicional de Coimbra*. Fonte: 2008.queimadasfitas.org/bailes.html (Consulta em: 10/10/2010)

FIGURAS 57 a 63 – Lorena D’Arc. *Chá de sumiço*. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 64 – Lorena D’Arc. 1 de 379 Múltiplos da Instalação *Chá de sumiço*. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 65, 66 e 67 – Lorena D’Arc. Instalação *Chá de sumiço*. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 68 – Josef Kosuth. *Uma e Três Cadeiras*. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: um História Concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIGURAS 69, 70 e 71 – Lorena D’Arc. *Colher de chá*. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 72, 73, 74, 75 e 76 – Lorena D’Arc. *Chá de Alice*. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 77 – Preenchendo a forma de gesso com barbotina. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 78 e 79 – Desmoldagem. Foto: Jade Liz França.

FIGURA 80 – Tecendo com tripa de porco. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 81 e 82 – Lorena D’Arc. Umbigos da terra. Foto: Jade Liz França.

FIGURAS 83, 84 e 85 – Lorena D’Arc. Apalavrado. Foto: Jade Liz França.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I - O CORPO DO POTE	16
1.1-O QUE O POTE REVERBERA	20
1.2-O POTE E SUA REPRESENTAÇÃO.	22
1.3- O REFLEXO DO UTENSÍLIO NA ARTE.	25
CAPÍTULO II - DESCOBRINDO A CERÂMICA	41
2.1-DESINVENTANDO POTES.	44
2.2-DESUTENSÍLIOS.	45
CAPÍTULO III - SOBRE A TIGELA	57
3.1-SOBRE O CHÁ	60
3.2-O PROCESSO SERIGRÁFICO NA SUPERFÍCIE CERÂMICA.	61
3.3-CHÁ DE ESPERA.	66
3.4-CHÁ DE CADEIRA	68
3.5-CHÁ DANÇANTE	77
3.6-CHÁ DE SUMIÇO	80
3.7-INSTALAÇÃO - CHÁ DE SUMIÇO	87
3.8-COLHER DE CHÁ	91
3.9-CHÁ DE ALICE	95
3.10-UMBIGOS DA TERRA	100
3.11-PALAVRAS SOBRE O POTE	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	111
GLOSSÁRIO	114
ANEXO	120





INTRODUÇÃO

A dissertação que apresento é resultado de meu processo de investigação e amadurecimento sobre a minha produção cerâmica. É uma reflexão sobre o utensílio tanto em minha produção como na produção de alguns artistas que elucido.

Nesta pesquisa, farei uma breve exposição em torno do pote cerâmico enquanto forma arquetípica, que, desde o mundo antigo, vem refletindo os anseios do homem e de seu cotidiano.

Ao recorrer à forma simples e pura do pote, buscarei reconstruir ou interpretar sua forma, seu significado, sua linguagem, através da reflexão e da prática artística, além de estabelecer analogias entre o utensílio cerâmico e a linguagem popular.

Ao resgatar a origem de termos como tomar um chá de cadeira, um chá de sumiço ou dar uma colher de chá, desenvolverei imagens relacionadas a essas memórias para serem impressas na superfície da cerâmica.

A forma escolhida como síntese é a tigela. Dela farei múltiplos que, posteriormente, serão diferenciados com impressões em serigrafia, tipografia ou inserções de outros materiais, como o tricô de fibra orgânica.

O pote, além de trazer sua função utilitária, alude a uma memória coletiva. Através dessa relação utensílio/memória, buscarei estabelecer, por meio de uma linguagem metafórica, relações entre o pote e o chá.

No decorrer de minha pesquisa poética, descreverei e documentarei as técnicas empregadas na execução de meu trabalho plástico e os procedimentos, da execução à finalização, como também organizarei um glossário específico para os termos cerâmicos.

A base desta dissertação vem de minha produção poética, e percebo que meu processo passa por constante mutação e desenvolvimento, não se esgota neste momento. Foquei minha pesquisa nas relações entre o pote e as linguagens que ele suscita porque acredito que esse exercício poético permeia todo o meu processo de criação.



CAPÍTULO 1

1 O CORPO DO POTE

*The pot is the man;
His virtues and vices
Are show therein-
No disguise is possible.
[Bernard Leach]*

*O pote é homem;
Suas virtudes e vícios
São nele revelados
E nenhum disfarce é possível.*

O pote traz em seu corpo, as marcas, os registros e os anseios do homem ao longo de sua história.

No poema de Bernard Leach, em epígrafe, a metáfora do pote aborda justamente a singularidade que cada pote guarda em si. Assim como o homem, o corpo e a alma do pote proferem sobre suas origens, seus desígnios, atributos e defeitos. Cada pote é único, e por melhor e mais precisa que seja a arte do oleiro, este nunca conseguirá modelar o mesmo pote. Cada pote traz em sua gênese a particularidade do gesto do ceramista, a singularidade de seu intento, além das características de sua massa e de seus processos de manufatura e queima.

O senhor Deus formou o homem do pó da terra
e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida,
e o homem transformou-se num ser vivo.

(GENESIS, 2: 7)

No Antigo Testamento, crê-se na simbologia do homem feito de barro, que, ao receber o sopro da vida, aufere a sua alma humana. Já o pote referenciado aqui abrange, por analogia, além do barro como matéria-prima, o sopro da chama do fogo que lhe confere, após a queima, a sua utilidade e finalidade de ser pote.

Do simples ato de comprimir argila entre as mãos surge a estrutura que possibilita definir o dentro e o fora do corpo. O ceramista constrói a forma do pote, como se estivesse contornando seu vazio interno. E é esse vazio que guarda a alma do pote que, potente de ar, preenche sua estrutura e acolhe as mais diversas histórias de civilizações com seus processos de criação, utilização e representação.

Trinta raios convergentes no centro
Tem uma roda,
Mas somente os vácuos entre os raios
É que facultam seu movimento.
O oleiro faz um vaso, manipulando a argila,
Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade.
Paredes são massas com portas e janelas.
Mas somente o vácuo entre as massas
Lhes dá utilidade –
Assim são as coisas físicas,
Que parecem ser o principal,
Mas o seu valor está no metafísico.

(LAO TSÉ, O livro que revela Deus, p. 46)

O corpo do pote é um corpo de prova, que apresenta em sua materialidade o resultado da combinação dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo. Esses princípios primários da natureza, apesar de serem independentes, reúnem no pote a expressão de equilíbrio em suas inter-relações, pois a falta de apenas um desses elementos descartaria a possibilidade de realização do mesmo.

A partir da escolha da argila, a “pele” do pote começa a se definir em sua textura, cor, refratariedade e sonoridade. A maleabilidade da argila se ajusta, molda e formaliza a ideia da silhueta do pote, que aos poucos vai se transformando, apresentando tonalidades e temperaturas diferenciadas durante o seu processo de secagem.

O pote nasce da massa úmida, demasiadamente hidratada e flexível, que aos poucos vai perdendo a sua maciez e firmando-se em sua forma, ao passo que se torna mais rígida na medida em que vai se desidratando. Seu corpo argiloso vai mudando de cor e opacidade, se aproximando cada vez mais do estado conhecido como ponto de osso. Nessa passagem do flexível para o rígido, o pote se retrai com a perda de água física no processo da secagem. Ao atingir esse estágio, que aparentemente é

resistente, mas que pode fraturar num simples baque, o pote segue seu caminho de transformação ao ser batizado na queima, pelo calor do fogo.

Nos primeiros 300°C, acontece a combustão dos materiais orgânicos juntamente à água orgânica, e, mais precisamente entre 560°C e 580°C, há perda da água química (H₂O), que gera a necessidade de um rearranjo em sua estrutura molecular, propiciando a transformação do argilomineral flexível para a dureza do cristal rochoso, do corpo argiloso para corpo cerâmico.

Neste momento em que a queima consolida a solidez ao barro, o sopro da chama sintetiza o corpo que se fecha num ciclo, eternizado como um fóssil.

Na satisfação de um ciclo realizado, o ceramista verifica o resultado da queima e confere utilidade ao pote, potente de vida.

1.1 O que o pote reverbera

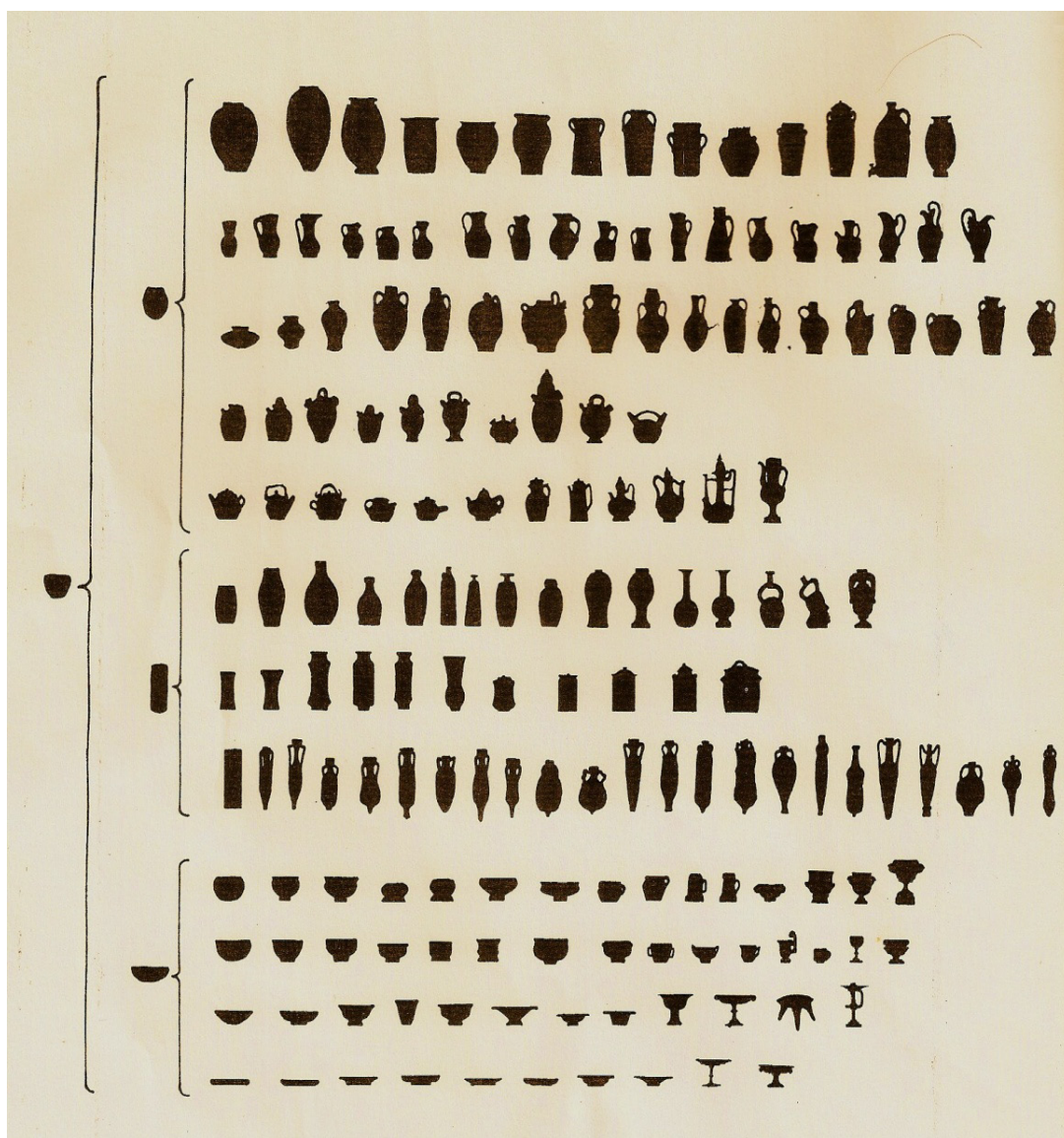


FIGURA 1 – Síntese histórica do desenvolvimento da forma do pote cerâmico.

O pote reverbera o desejo, a necessidade e a tecnologia do homem no seu tempo (FIG. 1). Ele vai sendo moldado e adaptado na medida em que o homem vai criando suas necessidades específicas de uso e de significação.

O pote revela o modo como é feito, tanto em sua forma, em seus desenhos e cobertas de superfície quanto em sua queima. Em seu corpo, os sons repercutem conforme a sua porosidade, o que implica sua espessura, tipo de massa e faixa de temperatura. Da pasta porosa à sinterizada, percebemos sua sonoridade com características próprias, alcançando uma extensão em que graves e agudos são facilmente perceptíveis.

O pote vazio funciona como um instrumento. Há uma caixa de ressonância, que é o próprio corpo do material, uma rosácea, que seria, por consequência, a boca do pote. Em outras palavras, o pote possui elementos vibrantes, responsáveis pelas características dos sons, ressonadores, responsáveis pela propagação e conversão das ondas sonoras. E isso faz com que a sua espacialidade interna produza timbres e alturas diferenciadas: ora cheio, ora vazio.

Assim como o corpo do pote reverbera o som do toque, também reverbera as expressões linguísticas metafóricas de alguns provérbios, nos quais, através da linguagem popular, o homem reflete seus costumes e suas tradições.

Busco nesta sabedoria popular algumas referências em que a fala sobre o pote reflete, por analogia, relações da vida cotidiana, suas crenças, desejos e conhecimentos, em que a linguagem do pote é mais que mera imagem fictícia ou metafórica, uma vez que dialoga junto a uma cultura.

Quem não pode com o pote, não pega na rodilha.

Nem com toda a fome ao cesto nem com toda a sede ao pote.

Quem pede leite não deve esconder o pote.

Nem toda sede nos leva ao pote.

Pote velho é que esfria água.

Diz o pote com o lote e a peça com a guarnição.

Existem apenas duas maneiras de se vencer um pote: mostrando a melhor mão ou blefando com a pior.

Por que estranhas que venha na concha o que tu mesmo colocaste no pote?

Como o verniz cobre um pote de barro, as palavras fingidas encobrem um coração mau.

A vingança é um pote sem fundo, deitamos muita água nele e nunca o enchemos.

Todo pote pequeno tem uma tampa apropriada.

A desgraça do pote é o caminho do riacho.

Lugar de pote é forquilha.

Mal de morte não tem jeito e o que não é, se cura com água de pote.

Só se sente falta d'água quando o pote está vazio.

Tanto vai o pote à bica, até que um dia lá fica.

Tantas vezes vai o pote à fonte, que um dia quebra.

Pode me chamar de pote, mas não me meta no fogão.



O pote enquanto objeto pode ser o mesmo, pode ser de barro cozido e ter a mesma forma clássica, porém a cada situação apresentada nestes provérbios ele se apresenta num caráter de leitura diferente. Partindo desse pensamento, procurei desenvolver uma poética em meu trabalho plástico que dialogasse com a forma clássica do pote, mais precisamente a tigela, de forma que a leitura do mesmo não fosse somente relacionada ao universo do utensílio doméstico, mas que também operasse como um dispositivo para novas leituras e associações no campo das artes.

1.2 O pote e sua representação

CÂNTARO

Quero ser
como um cântaro
limpo e vazio
sempre pronto
a receber
água
fresca.¹

Assim como o caligrama acima referenciado, em diversas culturas o pote é visto como símbolo da abundância inesgotável. O líquido que contém corre como uma fonte, remetendo à bebida da imortalidade, ao reservatório da vida.

Referenciado como *grande útero*, desde o mundo antigo, os mortos eram colocados em posição fetal no interior do pote para serem enterrados. Neste caso, essas relações são conferidas à matriz, à fonte da vida física e intelectual, como uma espécie de volta às origens, em um renascimento.

O vaso alquímico e o vaso hermético sempre significam o local em que se operam maravilhas; é o seio materno, o útero no qual se forma um novo nascimento. Daí vem a crença de que o vaso contém o segredo das metamorfoses. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 931 e 932)

1 SIMÕES, Beatriz de Vilhena. *Caligrama Cântaro*, 1997.

Tais relações em torno da simbologia do pote ainda continuam repercutindo em nós, quando o articulamos nas mais diversas maneiras de pensá-lo e utilizá-lo.

O poema de Bernard Leach mostra que, no pote, nenhum disfarce é possível, pois no corpo do pote são revelados tanto as virtudes como os vícios do homem. Herbert Read (1931), em sua crítica sobre a arte cerâmica, se aproxima do poema de Leach ao definir o utensílio cerâmico como uma “pedra de toque”:

(...) de fato, esta forma de arte é tão fundamental, está tão intimamente ligada às necessidades mais elementares da civilização, que o gênio nacional de um povo tem sempre de achar maneira de nela se exprimir. Julgue-se a arte de um país, julgue-se a sutileza de sua sensibilidade pela sua cerâmica: é uma segura pedra de toque. *A cerâmica é arte pura; arte liberta de qualquer intenção imitativa.* (READ, s/d, p. 32)

O pote traz consigo índices que se confirmam nesta definição de utensílio:

(...) As formas de um utensílio variam não só de uma região para a outra, mas também de um indivíduo para o outro. (...) Podemos, antes de mais, avançar a hipótese de que existem quatro fatores principais que influenciam a forma. Em primeiro lugar vem o material de que dispõe o grupo que fabrica o utensílio; em segundo lugar, a resistência da matéria-prima que vai se transformar ou modelar; em terceiro lugar, é preciso também considerar as condições de trabalho, isto é, de que tipo de sociedade se trata, se é uma sociedade hierárquica ou igualitária, aberta ou fechada. (CRESSWELL, 1989, p. 314, 315 e 318)

As relações entre a imagem de um povo ou época através de sua cerâmica, na clássica visão de Read, talvez se sustente na atualidade somente em relação ao ofício ligado às tradições, ao étnico, ao artesanato, que compreende uma estética voltada para o formal, o funcional, e que estariam diretamente ligados a valores e funções estéticas herdadas da arte antiga.

Fernando Cocchiarale define alguns conceitos da arte antiga em relação aos objetos utilitários anteriores às primeiras teorias de classificação de arte e artesanato:

As noções de *tekné* (Grécia) ou de *ars* (Roma) abrangiam quaisquer objetos produzidos pelo trabalho humano (o produto, a *tekné*, *ars* ou arte) distinguindo-os dos materiais fornecidos diretamente pela natureza (matéria-prima). Ao longo de poucas centenas de anos, contados a partir dos primórdios da Renascença até o final do século XVIII, a arte se tornou uma atividade especial, posto que destinada somente à contemplação estética. Em contrapartida, todas as outras esferas da produção de objetos passaram a ser associadas ao mero atendimento das necessidades de nossas vidas concretas e de nossa rotina diária. O novo conceito de arte que emerge no final do século XVIII só é possível a partir da ênfase nessa distinção funcional

entre os utensílios dos quais nos servimos em nosso cotidiano (objetos utilitários/corpo) e os objetos apenas contempláveis (obras de arte/alma). (COCCHIARALE, www.scribd.com/doc/1309295, p. 182-183)

Com o fenômeno da pós-modernidade e da globalização, o pluralismo que vai se apresentando com as dissoluções e distorções dos limites geográficos e culturais fazem surgir novos lugares e espaços cujas fronteiras não se definem, propiciando um alargamento da experiência estética e dos conceitos de arte que, na atualidade, não se fixam mais pelos antigos critérios canônicos.

Ver o utensílio cerâmico como uma “pedra de toque”, índice de uma arte local ou de um povo, faz referência a uma arte limitada a fronteiras, baseada em uma autenticidade de valor cultural, valor este que não se sustenta na produção artística contemporânea, uma vez que a experiência estética não depende dessa autenticidade.

Considerando as definições de Cocchiarale, observo que, partir do Renascimento, o utilitário vai perdendo lentamente sua função mediadora de contemplação divina, substituindo o seu valor de culto, ligado ao transcendental, para o lugar da contemplação estética, da exibição, valorizando a forma e a obra de arte em si mesmas.

1.3 O reflexo do utensílio na arte

O utensílio cerâmico foi criado primeiramente para atender a uma necessidade específica funcional, que, com o tempo, através do domínio das matérias-primas e do aperfeiçoamento de sua manufatura, foi incorporando outras necessidades humanas, como a expressão, a linguagem e a arte.

Ao observar os utensílios cerâmicos, podemos constatar, sem dúvida alguma, desde as tigelas mais primitivas às mais refinadas porcelanas, que neles habitam um repertório potente de significação.

Percebemos no exemplo da porcelana finamente adornada do século XVIII (FIG. 2), que trazia o exemplo da hierarquia e dos costumes da ascendente classe burguesa, os detalhes requintados nas pinturas com figuras de primeiro plano, criadas cuidadosamente em harmonia com o fundo, fazendo desse objeto doméstico um signo de distinção social, de desejo, de ostentação e de status social.



FIGURA 2 – Coleção Brigitte Britzke. Prato de porcelana.
Autoria desconhecida. Dim. 25 Ø cm.
Data aproximada: 1740.

Com o advento da Revolução Industrial, uma nova linguagem começou a ser incorporada aos utensílios domésticos, numa tentativa de buscar novos sentidos além da funcionalidade: havia uma necessidade de libertação do repertório de temas religiosos ou dos adornos rebuscados que a elite até então ostentava.

No final do século XIX, a produção artesanal da cerâmica utilitária estava consideravelmente comprometida por causa da expansão da indústria cerâmica no mercado mundial. Preocupados com esse quadro, artistas como os Irmãos Martin (FIG. 3) se empenharam em produzir algo que fosse genuíno e, com isso, foram os primeiros ceramistas que trabalharam a cerâmica de forma mais parecida com a cerâmica atual de estúdio, também conhecida como cerâmica de autor.

Nas particulares concepções e construções dos Irmãos Martin, observa-se a ênfase no gosto pela natureza, prevalecendo os modelos mais rústicos dos subúrbios, das fazendas e da simplicidade do repertório rural (FIG. 4).



FIGURA 3 – Irmãos Martin. Walter, Wallace e Edwin. Foto para divulgação do Studio. 1912 (Victoria and Albert Museum Londres).

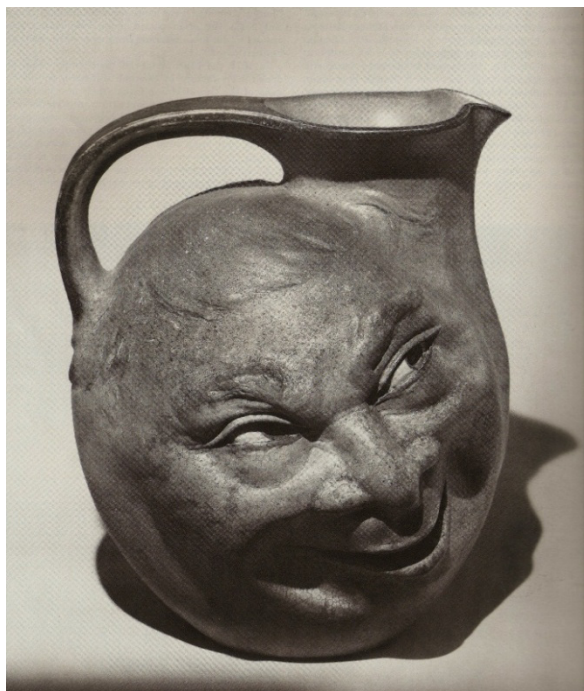


FIGURA 4 – Irmãos Martin, Jarro de louça com dupla face. Dim.13Ø cm. Data aproximada: 1910.

Essas novas experimentações de valores de uso e estilo frutificaram em uma estética despreocupada em atender aos apelos da classe burguesa, política ou religiosa, em que o processo criativo começa a ser inserido de forma mais independente, dando início a uma revolução estética.

O livro *The Potter's Book* (1940), de Bernard Leach (1887-1979), considerado como a bíblia da cerâmica, é marca dessa revolução no universo da cerâmica. Ao debater questões entre estética e função, promoveu um discurso da ética dos potes, abordando temas sobre a filosofia e arte ocidental e sobre a filosofia oriental. Suas ideias defendiam a necessidade de relacionar vasos com a cultura na qual eram feitos, explicando que não era uma questão de copiar estilos históricos, mas de interpretá-los com sensibilidade e reflexão.

Nascido no oriente e educado no ocidente, Leach era constantemente procurado para uma maior compreensão e aceitação entre as duas culturas. Em 1920, trabalhou com o desenhista William Morris e com o ceramista Shoji Hamada, no movimento Arts and Crafts, e posteriormente colaborou para a Bauhaus. Nos anos 1950/1960, teve grande influência sobre a contracultura e design moderno na América do Norte, influenciando vários ceramistas e escolas por todo o mundo, o que fez dele um artista global.

Leach desenvolveu uma estética que combinava aspectos do modernismo com conceitos orientais, como a beleza da naturalidade, da tradição, simplicidade e funcionalidade (FIG. 5).

Até 1972, produziu e escreveu sobre arte cerâmica, mesmo depois de ter perdido sua visão. Seus potes de autoria são expostos como obras de arte e estão entre as coleções mais representativas do mundo.



FIGURA 5 – Bernard Leach. Vaso esférico. Grés em redução.
145 x 140 Ø mm. 1927.

Uma importante revolução na história do utensílio deve-se à Instituição Bauhaus (1919-1933), que foi o primeiro grande exemplo do que seria pensar o homem moderno, e também a primeira que pensou o utilitário enquanto objeto de cálculo, de função e significação.

Porém, a Bauhaus trazia uma assinatura, um conceito de síntese racional da forma/ função, belo/útil, arte/técnica, infiltrando no cotidiano o traço geométrico de seus modelos e, em geral, pela economia do seu discurso. Por tais motivos, o mercado para os utensílios cerâmicos da Bauhaus encontrou dificuldade, por não cair no “gosto rebuscado” da classe burguesa da sua época (FIG. 6).



FIGURA 6 – Theodor Bogler. Grés com vidrado metálico e rãfia. 19.4 x 20.6 cm. Manufaturado por Bauhaus Ceramic Workshops, Weimar, Germany. 1923.

A produção cerâmica da Bauhaus começou em 1920, na Dornburg an der Saale, fora de Weimar, onde o escultor Gerhard Marcks e oleiro Max Krehan trabalharam novos protótipos para o utilitário cerâmico, que foram produzidos em série a partir do princípio de se montarem conjuntos, de acordo com um sistema de norma de construção.

Nos modelos de chávenas e bules criados pelo artista russo Kasimir Malevich para a nova sociedade soviética (FIG. 7), nota-se a presença indissolúvel do suprematismo em seus projetos, que traziam um pensamento de reinvenção do homem e do mundo.



FIGURA 7 – Kasimir Malevich. Porcelana.
Bule, 16.5 cm e xícara, 6 cm. 1922.

Na antiga União Soviética, os utilitários foram veículos ideais na comunicação dos valores revolucionários para as massas, com propagandas de slogans políticos nas decorações dos objetos de uso doméstico, que passavam por todo tipo de louçaria, cinzeiros, canecas e até jogos de jantar. Esses aspectos, mesclados ao cotidiano, imprimiam mensagens como “conhecimento alegre o trabalho” ou “longa vida ao poder soviético”. Tais utilitários foram exemplo explícito das associações entre o alimento e o Estado Comunista. Curiosamente, alguns pratos de porcelana, feitos com o monograma do Tsar – foice com o martelo nas bordas –, que marcam o design cubista de Sergei Chekhonin (1919), foram criados com o ideário estadista da funcionalidade de uso para a massa e, ironicamente, saíram do usual comum para o seletto mercado de colecionadores.



FIGURA 8 – Renato Giuseppe Bertelli. Vaso Cabeça de Mussolini.
34x28 Ø cm. Imperial War Museum London. 1933.

Aplicando algumas questões da Gestalt, psicologia da forma, Renato Giuseppe Bertelli reproduziu originalmente uma série de vasos em terracota, com o perfil da cabeça do ditador italiano Mussolini (FIG. 8), que depois foi reproduzido em longa escala, em metal, para servir de propaganda do governo. Este perfil contínuo em 360° remete aos preceitos futuristas de tempo e movimento. Seu vidrado negro reflete como os capacetes do exército nazista da Segunda Guerra Mundial e destaca o perfil de duas caras que miram em sentidos opostos.

O vaso de barro foi um veículo utilitário e utilitarista, inócuo, ideal para a comunicação de valores revolucionários para a cultura da grande massa.

Assim como a Bauhaus foi divisora de águas com relação ao utensílio nos aspectos da percepção e significação do objeto, as práticas artísticas vanguardistas reforçavam, em suas proposições, uma busca de fusões de novos materiais e proposições híbridas, tanto no campo da estética quanto no campo da significação. Alguns utilitários

começaram a apresentar uma certa identidade no modo com que eram apropriados e agregados a novos conceitos e utilizações, o que refletia o espírito anárquico do momento.



FIGURA 9 – Meret Oppenheim. Pequeno almoço de pelo. Chávena de chá forrada de pele. 1936.

As experiências e procedimentos que os surrealistas buscavam – *traquer la bête folle de l'usage* – caçar a louca besta do hábito² – eram a de distanciar a realidade do cotidiano. O trabalho Pequeno almoço de pelo (FIG. 9), de Meret Oppenheim, conseguiu materializar as teorias surrealistas em arte. Os surrealistas tinham como proposta ideias voltadas no sentido de transgressão do uso dos utensílios no cotidiano, que passavam a ter funções diferentes, além de sofrerem um processo de mistificação.

O artista não é um produtor de objetos, não compete com a indústria. O que lhe interessa é a qualidade e não a quantidade. Cada obra de arte é um ser diferenciado, que retira dessa diferença a sua razão de ser. Essa diferença é a expressão do próprio trabalho do artista, da permanente elaboração dos elementos materiais e espirituais que constituem a substância da obra. (GULLAR, 1993, p. 19)

2 *A crise do objeto* – Teoria surrealista proposta por André Breton.

Picasso viu na cerâmica um lugar de elaboração pertinente ao desenho, à pintura e à escultura, no qual suas inovações exploravam o suporte cerâmico em diferentes níveis de complexidade (FIG. 10, 11 e 12). A cerâmica deu a ele a oportunidade de revolucionar as dimensões do espaço, em seu espírito experimental e subversivo, firmando o seu traço genuíno que, por muitas vezes, combinava a realidade a certa ironia tautológica (FIG. 10, 11 e 12).

Sua incursão no mundo da cerâmica começou em 1947, após a Grande Guerra, quando já tinha mais de 60 anos. Manteve sua paixão por esta arte até o fim da vida, deixando uma produção de mais de duas mil peças, entre terracotas e faianças. O artista produzia suas obras no atelier Madoura, do casal de ceramistas Suzanne e Georges Ramié, na cidade de Vallauris, e lá se identificou com as tradições artísticas da cerâmica, que remontavam aos tempos romanos e estavam enraizadas na vida mediterrânea.

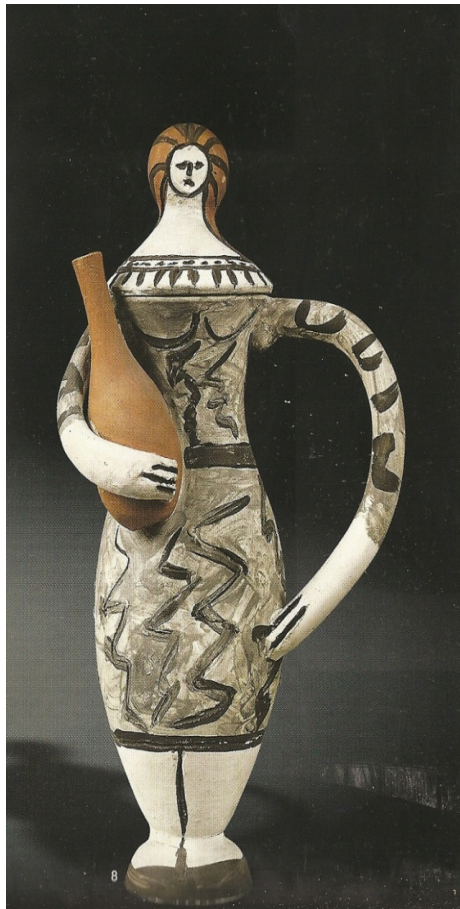


FIGURA 10 – Pablo Picasso. Tanagra com ânfora. Faiança com engobe. 49 x 26,5 x 18 cm. 1948.



FIGURA 11 – Pablo Picasso. Mulher montando cavalo. Faiança pintada com vidrado branco e óxidos. 42 x 26 x 32 cm. 1950/51.



FIGURA 12 – Pablo Picasso. Jarro com vaso aberto.
Jarra de louça cortada, com pintura vitrificada. 1954.

Embora a cerâmica fosse vista por alguns como uma arte aplicada, Picasso a considerava um novo suporte para suas criações. Acrescentou relevos, fez sulcos nas superfícies, pintou cenas mitológicas, enfim, compôs o que ele dizia ser um verdadeiro trabalho de ficção e enredos vivos. Com sua produção singular, o utensílio cerâmico ganhou poder e lugar de destaque, desfazendo barreiras entre as diferentes práticas artísticas, esvaziando assim a hierarquia tradicional entre belas-artes, artes menores e artes decorativas.

Na América dos anos 1960, o vaso é golpeado pelas mãos do artista Peter Voulkos, que se definia como um ceramista expressionista abstrato. Com o colapso do pote, Voulkos reinventava o utilitário na forma de escultura. Ele arremessava placas, cilindros e vasilhas de argila, desconstruindo-os e reconstruindo em novas formas assimétricas, utilizando recursos como os da pintura em suas superfícies (FIG. 13 e 14). O resultado dessas ações sobre o pote com argila ainda maleável criava uma narrativa de força bruta como uma paisagem de barro. Em seu repertório, defendia a ideia que as formas quebradas poderiam ser tão fortes como as esteticamente inteiras.



FIGURA 13 – Peter Voulkos em uma demonstração de seu processo na Universidade do Estado da Pensilvânia, 1976.



FIGURA 14 – Peter Voulkos. PINATUBO, 1993

Na atual produção de Grayson Perry, seus vasos remetem a formas clássicas e trazem nas imagens de suas superfícies a incongruência de seus conteúdos, que por muitas vezes são revestidas de muito brilho, folhas de ouro e de açucaradas transferências kitsch, reforçando o caráter altamente decorativo. Ao estampar uma narrativa perversa envolvendo sexo, política, violência, obscuras cenas literárias ou algum tipo de comentário social, Perry explora temas que apontam para uma memória particular e configura uma narrativa de linguagem na superfície do pote (FIG. 15 e 16). Seus vasos seduzem pela beleza, sem deixar de expor as falhas profundas da sociedade. Para o artista, a fusão bruta dessas duas partes é que torna característico o seu trabalho.



FIGURA 15 – Grayson Perry. We've Found the Body of Your Child. Cerâmica vitrificada. Dim. 49 x 30 x 30 cm. 2000.



FIGURA 16 – Grayson Perry. Transvestite Brides of Christ. Cerâmica vitrificada. Dim. 39 x 26 x 26 cm. 2000.

Cindy Sherman ao encomendar à antiga fábrica de porcelana de Limógenes, na França, a mesma guarnição de porcelana que era produzida exclusivamente para a cortesã Madame Pompadour, insere a sua própria imagem simulando a imagem original (FIG. 17 e 18). Nessa intervenção, Sherman mantém a tradição fidedignamente como era realizada, inclusive mantendo os mesmos complexos processos de impressão, tal como era feito na época. Na operação de trazer para o utensílio um passado presentificado, a artista reinventa e reinterpreta a história.



FIGURA 17 – Cindy Sherman. Madame de Pompadour (née Poisson), Porcelana Limoges com processo serigráfico e pintura a mão. Edição de 25 peças de serviço de chá e café, completo em quatro opções de cores. Dimensões variadas. 1990.



FIGURA 18 – Cindy Sherman. Madame de Pompadour (née Poisson). Detalhe.

Embora uma grande quantidade de artistas venha visitando o passado e desenterrando velhas histórias, fatos e objetos esquecidos, numa reinvenção ou reinterpretação da história, artistas como o chinês Ai Weiwei irão buscar no utilitário cerâmico um dispositivo para reescrever a história atual e projetar essa mesma sociedade no futuro.

Através de suas ações utilizando a cerâmica histórica, como as neolíticas ou da dinastia Han (206 a.C. até 220 d.C.), Ai Weiwei engaja sua crítica política e denuncia o autoritarismo do regime governamental chinês.



FIGURA 19 – Ai Weiwei. Urna da Dinastia Han pintada com a logomarca da Coca-Cola. 10” X 11” X 11”. 1994.

Ao pintar a logomarca da coca-cola sobre uma urna (FIG. 19), ou quebrar, em sua performance, um pote do mesmo período (FIG. 20), Ai Weiwei, na quebra de ícones, provoca e levanta amplas questões em torno da ética e da pertinência dos valores presentes na sociedade contemporânea.

Vimos, por meio desses exemplos, que o valor do pote vem se modificando, acompanhando os anseios humanos. Na atualidade, o pote não tem mais o caráter forte de ser utilitário religioso, político ou econômico. Na contemporaneidade, o valor tornou-se sígnico.



FIGURA 20 – Ai Weiwei. Dropping a Han Dynasty Urn. Série de três fotografias. 148 x 121 cm. 1995.



CAPÍTULO 2

2 DESCOBRINDO A CERÂMICA

Tive meu primeiro contato com a cerâmica em 1985, no curso de Artes Plásticas da Escola Guignard – UEMG, onde o fascínio pela materialidade da argila e as diversas possibilidades do universo da cerâmica me encantaram e envolveram a ponto de me tornar professora dessa disciplina na mesma escola poucos anos depois.

Percebo que descobrir a cerâmica no curso de artes plásticas me possibilitou percebê-la e experimentá-la com maior liberdade de expressão e autonomia. “O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços.” (SARAMAGO, 2000, p. 84)

Ao entender a tradição implícita na própria natureza da cerâmica, tanto em sua manufatura quanto em sua carga histórica, procurei, como desafio, articular a tradição do fazer e do pensar a cerâmica em relação às questões contemporâneas. A princípio, quando se pensa em produzi-las, logo vem à mente a feitura de utensílios. Mas, como produzi-los de forma diferenciada, acrescentando algo a mais, tendo como referência tão próxima a pesquisa e a produção de um mestre em utilitários como Máximo Soalheiro?

Marcante no cenário de Minas Gerais, Soalheiro cria uma “cerâmica genuinamente mineira”, como descreve o ceramista Megume Yuasa. Com vasta pesquisa em seu atelier no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, pude conferir a qualidade de um repertório singular de massas e vidrados, produzidos com originalidade e refino. As peças de Soalheiro apresentam uma sonoridade ímpar e expressam mais do que beleza: suas formas limpas e seus vidrados artísticos legitimam a poesia de cores e texturas, materializando a riqueza de nossa terra (FIG. 21).



FIGURA 21 – Máximo Soalheiro. Instalação de utilitários com dimensões variadas, 2006.

Mesmo atraída com a pesquisa de superfície nos utilitários de Soalheiro, logo percebi que a minha relação com os utilitários é mais em torno da forma.

2.1 Desinventando potes

A minha inquietação na cerâmica sempre foi a de buscar novos diálogos com outros campos do saber. E um dos encontros felizes que tive foi descobrir, na obra do poeta Manuel de Barros, os seus “desutensílios”.

Desinventar objetos, o pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear.

Até que ele fique à disposição de ser uma

begônia. Ou uma gravanha.

(Manoel de Barros, *O livro das Ignorâncias*, p. 11.)

Na relação do poeta Manoel de Barros com os utensílios, sempre me chamou a atenção o modo como ele articula as palavras, num jogo de sensações em que a inversão das características dos objetos nos leva a um lugar de imagens inesperadas.

Entre os deslimites das palavras e as desp palavras, Barros libera as palavras e os objetos de seu estado habitual. Ao desinventá-los, desacostuma ou desfaz o ciclo dos utensílios, que mudam assim seus sentidos e funções e ganham novos referenciais.

Manuel de Barros subverte radicalmente a linguagem para apresentar o “real” que rompe com uma representação de mundo já de “formas feitas” e consagradas. São vários os exemplos dessas inversões e desses jogos com imagens e sensações, onde se volta para possíveis re-apresentações de si e do mundo.

Em alguns de seus poemas, apresenta lugares onde são inventados alguns “desobjetos” e “desutensílios”:

Produzi desobjetos, (...), um alicate cremoso, um abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha, um parafuso de veludo, etc. (BARROS, 2000, p. 45)

Essas qualidades opostas àquelas com que os utensílios se apresentam nos fazem refletir sobre a natureza dos objetos. Afinal, temos ciência de que um alicate não é cremoso, e que tampouco um parafuso seja aveludado. No entanto, ao ler tais imagens,

visualizamos tais desutensílios, mesmo nunca tendo visualizado ou pensado sobre isso anteriormente.

A literatura apresentada por Barros é um imenso trabalho da linguagem em que a palavra se converte em imagem. A “despalavra”, essa ruptura com as fronteiras, lugares e categorias estabelecidos, é que me motivou a desenvolver trabalhos que, de alguma forma, dialogassem com o universo dos utensílios e produzisse outras significações.

Assim como na poesia do *Des*, na qual Manuel de Barros “descoisifica” o real e constrói uma gama de significados inexistentes, busquei, através do utensílio doméstico, mais precisamente a louçaria de mesa, descoisificar o lugar comum do pote, como propõe o poeta. Em minha produção, o meu interesse parte dessa vontade de articular o utensílio fora de sua aplicabilidade ou de seu contexto original, através da prática ou operação artística. Faço o ensaio de “descoisificar” a louça de cada dia, na tentativa de singularizar o que a indústria banalizou.

2.2 Desutensílios

Entre 2004 e 2007, mantive um atelier de cerâmica no bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte. Nesse espaço, realizava minha produção e dava aulas semanais. Os alunos desenvolviam seus projetos pessoais e discutíamos sobre arte em volta da mesa de lanche no intervalo das aulas.

Para fazer o café dessas pequenas pausas, ganhei uma chaleira de alumínio antiga (FIG. 22), que estava guardada há uns bons anos e que fora de minha bisavó, Dona Santina. Chaleira herdada de uma bisavó com nome de santa, para mim só poderia significar algo ligado ao sagrado!



FIGURA 22 – Chaleira de alumínio herdada da bisavó Santinha.

Desde a época em que comecei a fazer cerâmica, como aluna no atelier da Escola Guignard, percebi que o meu interesse na modelagem era muito mais voltado para a construção tridimensional não utilitária.

Com o decorrer do tempo, constatei que, por melhor que fizesse uma chaleira, nenhuma se equivaleria, em termos sentimentais, ao valor daquela herdada por minha bisavó, que me reporta a boas lembranças da infância, sentada à mesa de sua casa.

Ao aliar a funcionalidade e a memória afetiva da chaleira, resolvi mantê-la em sua utilidade e parti para a produção de uma mais descompromissada.

Assim como Manuel de Barros vem descoisificando palavras, busquei, em Chaleirisse, realizar o meu exercício em descoisificar utensílios (FIG. 23 e 24).



FIGURA 23 – Lorena D’Arc. *Chaleirisse*. Porcelana e tricô de fibra orgânica. 24 x 40 Ø cm. 2007.

Em *Chaleirisse*, procurei remeter, na fartura de seus bicos, à generosidade do seio familiar, ao aconchego materno, ao que está sempre disponível e em oferta. Já a alça, tecida em tricô de tripa de porco, que aparentemente é frágil e mole, em contraste ao corpo da porcelana, representa a resistência que se obtém ao tecer uma trama, mesmo usando um material tão insólito. As laçadas do tricô são como os rolinhos de barro, que se moldam na construção do corpo, ganhando resistência.



FIGURA 24 – Lorena D’Arc. Chaleirisse. Porcelana e tricô de fibra orgânica. 24 x 40 Ø cm. 2007.

Ao participar do Segundo Salão Nacional de Cerâmica, em Curitiba, Paraná, em 2008, ganhei uma menção honrosa com os trabalhos Chaleirisse (FIG. 23 e 24) e Cerimônia do chá (Fig. 28). A experiência nesse tradicional Salão de Cerâmica foi muito produtiva, principalmente porque os trabalhos levantaram questões sobre o utensílio doméstico como um objeto híbrido, sem uma precisa definição de categoria. Apesar de os trabalhos terem referenciais da cerâmica utilitária, observei que eles causaram certo estranhamento.

Em 2010, fui premiada e convidada a representar o Brasil na Second Shanghai International Modern Pot Biennial Exhibition, com a Chaleirisse. Essa bienal de bules em Shanghai (FIG. 25, 26, 27) consiste em um acervo de bules artísticos em cerâmica, e nessa edição foram selecionados cem bules, advindos de cem países dos cinco continentes.

Para mim, participar de uma Bienal de Bules na China ultrapassa o lisonjeiro ou o gratificante, uma vez que este país é uma referência milenar na tradição da cerâmica. Para mim, compartilhar este momento em que esse país abre as fronteiras para acolher a diversidade proposta nas criações de cada bule é compartilhar um momento histórico.



FIGURA 25 – Second Shanghai International Modern Pot Biennial Exhibition. Shanghai, China. Setembro, 2010.



FIGURA 26 – Second Shanghai International Modern Pot Biennial. Exhibition. Shanghai, China. Settembre, 2010.



FIGURA 27 – Second Shanghai International Modern Pot Biennial. Exhibition. Shanghai, China. Setembro, 2010.

Na concepção do trabalho A cerimônia do chá (FIG. 28), procurei articular o mais variado assunto ligado ao chá. Ao relacionar a tradição ocidental e oriental nos jogos de palavras, associações ou comparações, por vezes, tentei abordar ironicamente o quanto trazemos de hibridismo em nosso cotidiano e em nossa cultura.

Nesse trabalho, procurei unir à porcelana outro ícone da cultura milenar chinesa, no caso, o papel, que apresenta o formato de um sachê de chá individual. As imagens e textos impressos lidam com a dualidade nos temas ou termos relacionados ao chá (ver figuras das páginas 53, 54, 55 e 56). Essa ambiguidade também foi pensada na modelagem, quando direcionei cada bico da peça em uma direção diferente (FIG. 28).



FIGURA 28 – Lorena D’Arc. Cerimônia do chá. Porcelana, linha e papel plastificado. 35 x 25 Ø cm. 2007.

Imagens dos papéis plastificados do Inutilitário Cerimônia do Chá



Chávenas e analogias



Chás alucinógenos



Entre a cerimônia e o viaduto do chá



Um horário tradicional

Imagens dos papéis plastificados do Inutilitário Cerimônia do Chá



Emagreça
com
saúde

Chás de ervas medicinais



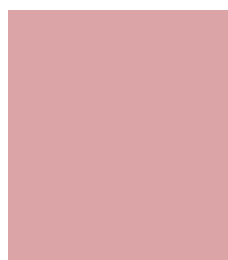
Não
mate

Chá de marca tradicional



Shen Nung
provou e
aprovou!

Sobre a origem histórica do chá

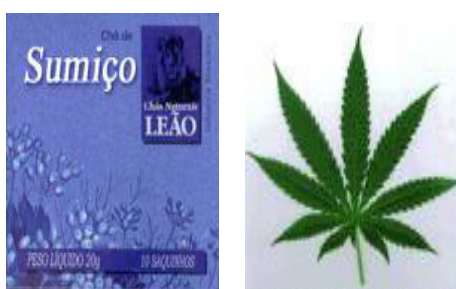


Chá de rosa e rosa chá

Imagens dos papéis plastificados do Inutilitário Cerimônia do Chá



Chá para viagens



Chá do viajante



Depois do chá de panela, vem o chá de bebê



Fui ai baile
e não digeri
o tal chá.

Chá de cadeira ou de espera

Imagens dos papéis plastificados do Inutilitário Cerimônia do Chá



Por que
deveria
dar-lhe?

Uma pequena medida ou uma pequena ajuda



Indicado
pelo
Dr. Oetker

Chá de placebo



Coadores de chá



Chá
forte
para

Chá forte, chá de macho



CAPÍTULO 3

Do latim *tegella*: vaso
côncavo de barro, de louça,
geralmente desprovido de
asas e sem gargalo.

(HOUAISS, 2001, p. 2.716)

A escolha da tigela para desenvolver minha poética de mestrado toma o utensílio como signo comum do cotidiano. Em sua simbologia, remete a complexas memórias da natureza humana, cuja gênese está diretamente ligada a conquistas e crenças que a humanidade vem experienciando desde os tempos mais remotos, presente desde nos ritos mais primitivos até nas mais sofisticadas cerimônias.

A escolha da forma da tigela também reporta ao utensílio industrial desprovido da marca ou identidade do ceramista, mas que está presente em nossa memória diária e nos utensílios nos quais se bebe a bebida mais consumida no mundo: o chá.

Com a intenção de realçar a exterioridade formal da tigela, tornando-a totalmente “fora”, optei por deixá-la hermeticamente fechada, a ponto de deixar de ser uma tigela .

Preferi, inicialmente, fazer um molde de gesso a partir de uma tigela de porcelana industrializada, de forma limpa e superfície lisa (FIG. 29 e 30), para obter uma série de múltiplos uniformes.



FIGURA 29 – Confeção de forma de gesso para reprodução em barbotina, a partir de uma tigela de porcelana industrializada.



FIGURA 30 – Em primeiro plano, tigela de porcelana, e em segundo, cópia da forma ainda crua.

3.1 Sobre o chá

Conta a lenda que, por volta do ano de 2750 a.C., o imperador chinês Shen Nung descansava à sombra de uma árvore de chá nativa enquanto fervia sua água para beber. Nesse momento, uma brisa fez com que algumas folhas caíssem dentro do pote, conferindo à água um aroma e sabor peculiares, que ele julgou deliciosos. Diz-se que, em experiências posteriores, ele descobriu, além do sabor agradável, várias propriedades medicinais e divulgou entre os chineses o cultivo da planta, para benefício de toda a nação.

O uso do chá, enquanto bebida social, data, pelo menos, da época da dinastia Tang (618-907). Os primeiros europeus a conhecer o chá foram os portugueses que chegaram ao Japão em 1560.

Logo em seguida, a Europa começou a importar as folhas, e a bebida popularizou-se rapidamente, sobretudo entre as classes mais abastadas na França e nos Países Baixos.

O uso do chá na Inglaterra foi atribuído a Catarina de Bragança, por volta de 1660, princesa portuguesa que se casou com Carlos II da Inglaterra. Catarina patrocinava *Tea parties* (Festas do chá), durante as quais o chá era servido para todos.

O chá começou a ser bebido em cafés, e seu consumo foi crescendo a partir do final do século XVII, sendo que era bebido a qualquer hora do dia. No início do século XIX foi que a tradição do *five o'clock tea* (chá das cinco) foi instituída pela sétima Duquesa de Bedford, em Londres.

Li Yutang, um chinês bebedor de chá, escreveu, na década de 1930:

A apreciação adequada do chá somente poderá ocorrer em uma atmosfera de prazer, amizade e sociabilidade, pois só é possível apreciá-lo ao lado de pessoas com senso de companheirismo extremamente seletivas quanto a amizades e sabendo disfrutar as alegrias da vida. Se eliminar o elemento Sociabilidade, essas coisas perdem o significado. (PETTIGREW, 1999, p. 4)

Muitas vezes utilizamos cotidianamente ditos e expressões populares em torno do chá sem sabermos ao certo sua origem. Em meu trabalho, procurei resgatar essas memórias e expressões linguísticas em torno do chá, relacionando suas significações à tigela.

3.2 O processo serigráfico na superfície cerâmica

As imagens impressas nas superfícies das porcelanas foram realizadas em serigrafia, através do decalque cerâmico. Essa técnica de reprodução de estampas remete ao uso industrial e tem sido evidenciada em propostas inovadoras na produção de cerâmica artística atual.

O decalque cerâmico, em meu trabalho, foi desenvolvido a partir da ideia da transferência de fotografias, imagens e textos impressos e manuscritos para o corpo cerâmico, sendo que preferi utilizá-lo diretamente no biscoito de porcelana. Geralmente, os decalques são utilizados sobre o vidrado, mas vi a possibilidade de explorá-lo sobre o corpo sinterizado, mantendo a opacidade da superfície.

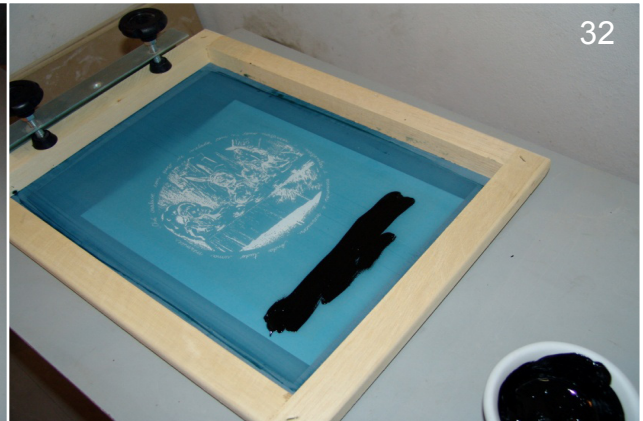
As imagens selecionadas foram reproduzidas a partir da técnica da serigrafia, tendo como recurso de transferência o papel gomado, também conhecido como papel decalque. Primeiramente, utilizei uma matriz serigráfica (tela) em poliéster de malha de 150 fios, que foi preparada através de um processo de fotossensibilidade. A imagem revelada na matriz funciona como um estêncil, uma máscara que deixa vazado o local onde a tinta irá passar pela pressão de um rodo (FIG. 32 e 33).

Os corantes utilizados para impressão foram os da linha OG (overglaze – sobre vidrado), que são corantes mixados a fundentes para pintura em porcelana, e foram preparados num almofariz, diluídos em óleo de copaíba a 30% (FIG. 31).

As imagens foram serigrafadas com o corante preparado sobre o papel gomado (FIG. 34) e, após a secagem por 24 horas, receberam uma camada de colódio, com o uso de um pincel bem macio, para criar uma película protetora sobre elas (FIG. 35 e 36).



31



32



33



34



35



36

FIGURA 31 – Preparação do corante OG com óleo de copaíba.

FIGURA 34 – Imagem serigrafada no papel gomado.

FIGURA 32 – Corante sobre tela serigráfica.

FIGURA 35 – Aplicação do colódio sobre a serigrafia.

FIGURA 33 – Pressionando e puxando a tinta com o rodo.

FIGURA 36 – Aplicação do colódio sobre a serigrafia

Após a secagem do colódio (aproximadamente 24 horas), o decalque estava pronto para ser usado sobre a superfície cerâmica.

No processo da confecção das porcelanas, foi feita, primeiramente, uma queima de biscoito a 800°C, para poder lixar a porcelana com maior segurança e dar melhor acabamento. Em seguida, foi realizada uma segunda queima, de 1220°C, para a sinterização da massa, e as peças ficaram prontas para receber os decalques.

A aplicação do decalque cerâmico é simples: o processo consiste em mergulhá-lo numa vasilha com água, para que o decalque se desprenda do papel (FIG. 37).

A superfície da cerâmica deve estar limpa, sem gordura ou poeira, para uma melhor adesão do decalque. Ao aplicá-lo (FIG. 38), deve-se deslizá-lo até se ajustar à posição pretendida. Com a pressão de uma toalha macia ou esponja (FIG. 39), a água deve ser removida, e os possíveis enrugados também. Ao mesmo tempo, esse movimento de pressão com a toalha deverá ser feito do centro da imagem para os extremos, para que as bolhas de ar sejam expelidas.

Depois que o decalque ficou seco (FIG. 40), a terceira queima foi realizada, na faixa de temperatura de 780°C. Nesta queima, o colódio volatiliza e o corante se fixa na superfície do corpo cerâmico.



FIGURA 37 – Desprendimento do decalque na água.



FIGURA 38 – Aplicação do decalque sobre a superfície cerâmica.



FIGURA 39 – Alisando a superfície do decalque expelindo bolhas e enrugados.

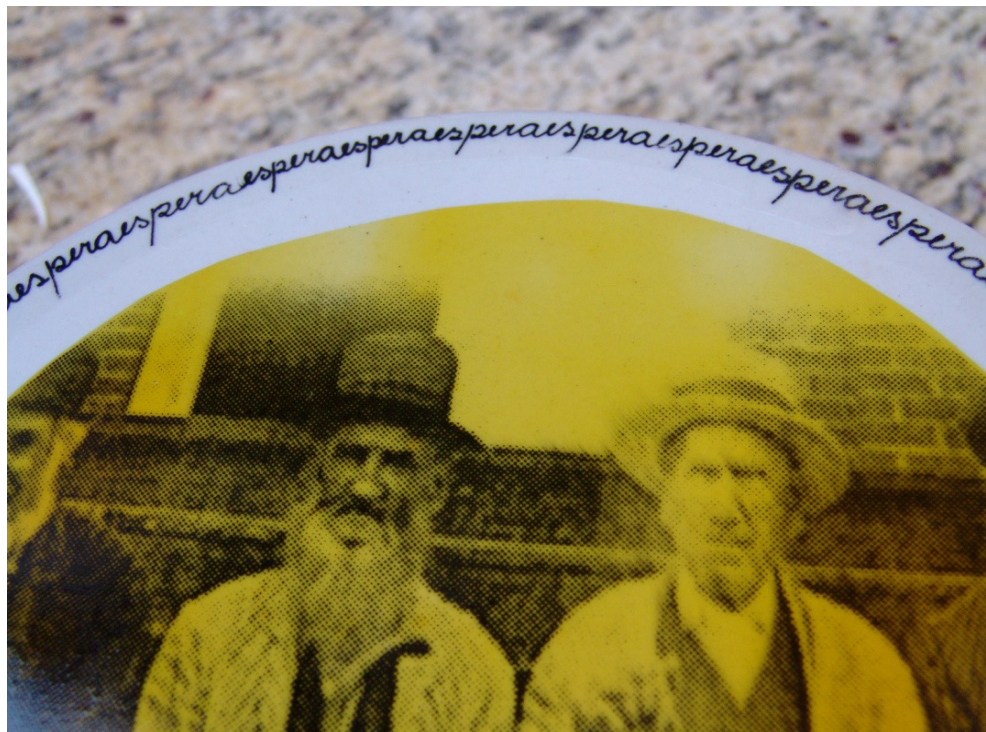


FIGURA 40 – Decalque aplicado e seco, pronto para a queima de 780°C.

3.3 Chá de espera



FIGURA 41 – Lorena D’Arc. Chá de espera. Porcelana com impressão serigráfica.
Dim.13 x 22 Ø cm. 2010.

No trabalho Chá de Espera, trato de uma imagem de alguns senhores que esperam, sentados na fila, a hora para serem atendidos (FIG. 41 e 42).

A origem da expressão *chá de cadeira* data do período joanino, marcado pela chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, que propiciou, conseqüentemente, uma série de mudanças na cidade do Rio de Janeiro enquanto capital do império português. Nessa época, membros da corte lusitana serviam-se da impontualidade como artifício para se passarem por autoridades ocupadas e importantes. Mesmo sem contratempos, os nobres e altos membros da burocracia deixavam as pessoas esperando horas e horas por uma audiência. Enquanto esperavam pela oportunidade de serem atendidos, os súditos tomavam xícaras de chá, sentados, à espera da sua vez, num interminável exercício de espera e paciência. Por conta de tal hábito, as pessoas começaram a designar a situação como *tomar um chá de cadeira*.



FIGURA 42 – Lorena D’Arc. Chá de espera. Detalhe.
Porcelana com Impressão serigráfica. 2010.

3.4 Chá de cadeira



FIGURA 43 – Lorena D’Arc. Sitting, waiting, wishing.
Porcelana com impressão serigráfica. Dim. 13 x 22 Ø cm. 2010.



FIGURA 44 – Lorena D’Arc. *Sitting, waiting, wishing*. Detalhe.
Porcelana com impressão serigráfica. 2010.

Em *Sitting, waiting, wishing* (*Sentando, esperando, desejando* – FIG. 43 e 44), faço uma relação entre os trabalhos de dois artistas. O primeiro deles: *Sitting Wheel* (*Sentando na roda* – FIG. 45), Helmut Palla, refere-se à dualidade da linguagem com seu empilhamento de cadeiras.

Acrescentando a frase *Sitting well, while waiting the bubbles arise of pearl tea* (bem acomodado, enquanto espera surgirem bolhas do chá de pérolas), articulo com outro trabalho do artista chinês Ai Weiwei, *Bowl of Pearls* (*Tigela de Pérolas* – FIG. 46), que compreende uma grande tigela de porcelana, de cor azul por fora, e cheia de *freshwater pearls* (pérolas de água doce) em seu interior. A proposta do artista é demonstrar que, quando uma grande massa de pérolas fica amontoadada dentro de uma tigela, deixa de se apresentar como raridade, por se mostrar como uma grande massa de agregados. Em *Sitting, waiting, wishing* (FIG. 43 e 44), procuro estabelecer uma relação com a dualidade da expressão *chá de pérolas*, que é um típico chá chinês, e a espera, a suspensão, advinda da expressão popular *senta e espera*.



FIGURA 45 – Helmut Palla. Sitting Wheel. Cadeiras encaixadas. 2005.



FIGURA 46 – Ai Weiwei, Bowl of Pearls. Porcelana e pérolas de água doce. 43 x 100 Øcm. 2006.

A expressão *chá de cadeira* prossegue comumente em nosso cotidiano, presente, independentemente de classe social, lugar ou situação.

Na tigela de múltiplas cadeiras (FIG. 47, 48, 49, 50, 51, 52 e 53), procuro manter a ironia da expressão *chá de cadeira*, através da impressão de cadeirinhas derramadas, de épocas e estilos diferentes, reforçando a ideia de que, hoje, qualquer pessoa está vulnerável a tomar um chá de cadeira a qualquer momento.



FIGURA 47 – Lorena D’Arc. Chá de Cadeira. Detalhe. Porcelana e impressão serigráfica. 2011.



FIGURA 48. Lorena D'Arc. Chá de Cadeira. Porcelana e impressão serigráfica.
Dim.13 x 22 Ø cm. 2011.



FIGURA 49 – Lorena D’Arc. Chá de Cadeira. Detalhe. Porcelana e impressão serigráfica. 2011.



FIGURA 50 – Lorena D’Arc. Chá de Cadeira. Porcelana e impressão serigráfica.
Dim. 13 x 22 Ø cm. 2011.



FIGURA 51 – Lorena D’Arc. Chá de Cadeira. Porcelana e impressão serigráfica.
Dim. 12 x 21 Ø cm 2011.

FIGURAS 52 e 53 – Lorena
D’Arc. Chá de Cadeira.
Detalhe.
Porcelana e impressão
serigráfica. 2011.



3.5 Chá dançante

Em chá dançante (FIG. 54 e 55), procurei fazer uma analogia entre a sonoridade da palavra *chá* e o ritmo do chá-chá-chá, reportando às festas de origem lusitana, como as *tea parties* (festas do chá) da Princesa Catarina de Bragança. O chá dançante costuma ser realizado à tarde e ainda é preservado por jovens lusitanos, inclusive como um dos bailes de formatura (FIG. 56).

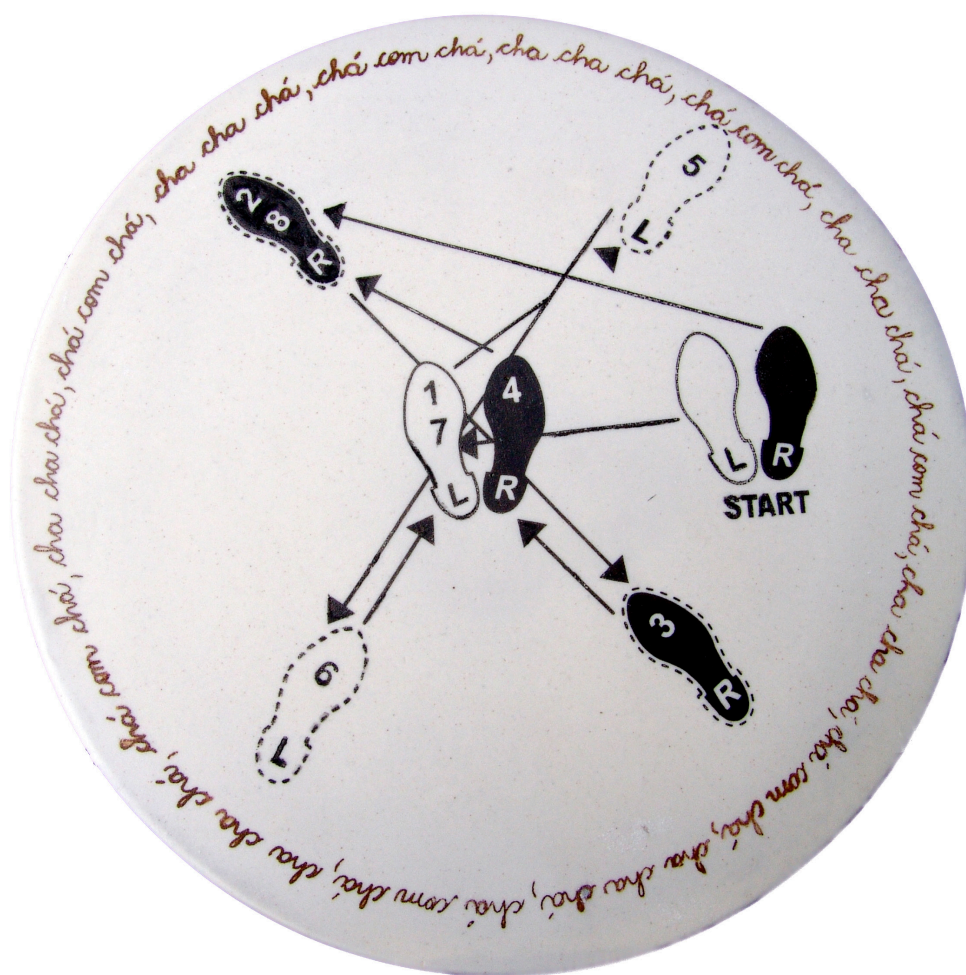


FIGURA 54 – Lorena D’Arc. Chá dançante. Detalhe.
Porcelana com impressão serigráfica.
2010.



FIGURA 55 – Lorena D’Arc. Chá dançante. Porcelana com impressão serigráfica.
Dim. 13 x 22 Ø cm. 2010.



FIGURA 56 – Festa tradicional de Coimbra. 2008.

A imagem que utilizei com os passos de dança refere-se a uma serigrafia intitulada *Diagrama de Dança*, de 1962, feita pelo artista pop Andy Warhol, que foi o pioneiro em trazer esta técnica para o campo da arte. Warhol produziu em massa gravuras que exaltaram imagens familiares e objetos ordinários do cotidiano.

3.6 Chá de sumiço

A linguagem popular da gíria nos fala do comportamento de um grupo social em uma determinada época. Por vezes, determinadas expressões caem em desuso ou, ao contrário, de tanto serem utilizadas pela população de um local, acabam sendo incorporadas aos dicionários.

Tomar um chá de sumiço é uma gíria muito comum quando se faz referência ao desaparecimento rápido de alguém que não deixou paradeiro, ou de alguém que tenha emagrecido de forma bem exagerada. Porém, em ambos os casos, a gíria mantém seu tom de ironia.

O sumiço que escolhi para desenvolver uma poética é aquele que fala da ausência de alguém de quem não se tem notícias, do desaparecimento de forma inexplicável e sem precedentes.

O sumiço está ligado à perda, ao extravio e até mesmo ao escondido. Relaciona-se àquilo que, aparentemente, é de difícil visibilidade, ou impossível de se ver, seja pela ausência ou por algo que vede a visão. O sumiço também é o branco da memória, a palavra fugidia, a página intocada, sem ideia, ou a memória enfraquecida. É como a fotografia esmaecida, apagada, que já perdeu sua intensidade de cores, de sua definição e, conseqüentemente, sua identidade.

Sem a memória, não há a possibilidade do arquivamento cultural e, portanto, do conhecimento, sendo que o conhecer também está ligado ao olhar, ao reconhecer.

Por ter nascido no período do Golpe Militar de 1964, quis me inteirar mais a respeito dos fatos ocorridos na época de meu nascimento. Através do Centro de Documentação Eremias Delizoicov e da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos das vítimas da ditadura militar no Brasil, obtive diversas informações a respeito desse assunto, e um dado que me chamou a atenção foi que, até o momento, temos o total registrado de 379 pessoas desaparecidas no país (lista dos nomes no Anexo), no período entre 1964 e 1985. Quando li os nomes dos desaparecidos, logo pensei na relação de vida e morte.

A partir destes dados, desenvolvi uma série de trabalhos que denominei de *Chá de sumiço* (FIG. 57, 58, 59, 60, 61, 62 e 63). A minha intenção, nesses trabalhos, é a de fazer uma pequena homenagem em memória dos desaparecidos dos Anos de Chumbo.



FIGURA 57 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Porcelana.
Dim.12 x 22 Ø cm. 2011.



FIGURA 58 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana. 2011.



FIGURA 59 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Porcelana. Dim. 12 x 21 Ø cm. 2011.



FIGURA 60 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana. 2011.



FIGURA 61 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Porcelana. Dim.12 x 22 Ø cm. 2011.



FIGURA 62 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana. 2011.



FIGURA 63 – Lorena D’Arc. Da série Chá de Sumiço. Porcelana.
Dim. 12 x 21 Ø cm. 2011.

3.7 Instalação – Chá de sumiço

Ao dispor 379 tigelas de porcelana branca enfileiradas lado a lado, faço uma analogia ao número de pessoas desaparecidas no período ditadura militar no Brasil.

Para realizar essa instalação (FIG. 65, 66 e 67), levei algum tempo para amadurecer a ideia do que realmente seria coerente para a concepção desse trabalho. Pensei em diversas maneiras de desenvolvê-lo, como imprimir nomes, números ou imagens da época, mas a conclusão a que cheguei é de que deveria ser o mais limpo, silencioso e reflexivo possível. Partindo desse princípio, cheguei à conclusão de que as tigelas deveriam ser fechadas, não só pela impossibilidade do uso, mas por representarem o sentido oposto da tigela aberta para a vida.

Optei por encomendar as porcelanas para uma fábrica, pois, através da produção industrializada, teria um resultado mais preciso e uniforme, reforçando certo caráter de maior impessoalidade, que traria mais potência ao trabalho. A intenção, nessa seriação homogênea, é de reforçar a ideia da perda da identidade, da referência, da memória.

A superfície lisa e limpa da tigela induz ao silêncio e à reflexão sobre o apagamento, a dúvida e a indefinição (FIG. 64).

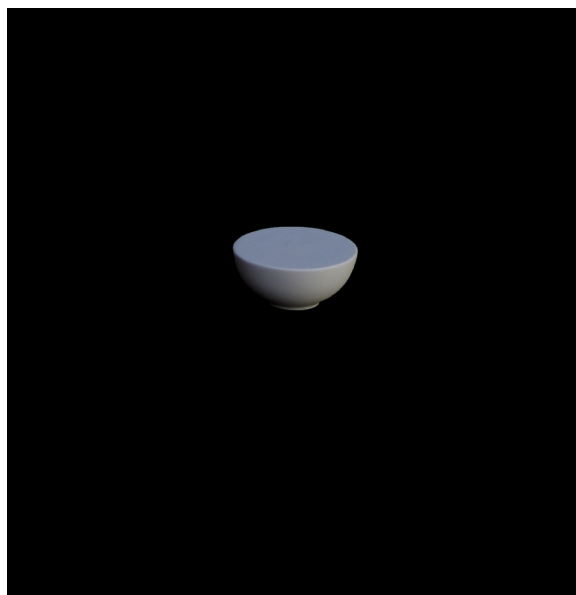


FIGURA 64 – Lorena D’Arc. 1 de 379 Múltiplos da Instalação Chá de Sumiço. Porcelana. Dim. 6 x 11 Ø cm. 2011.

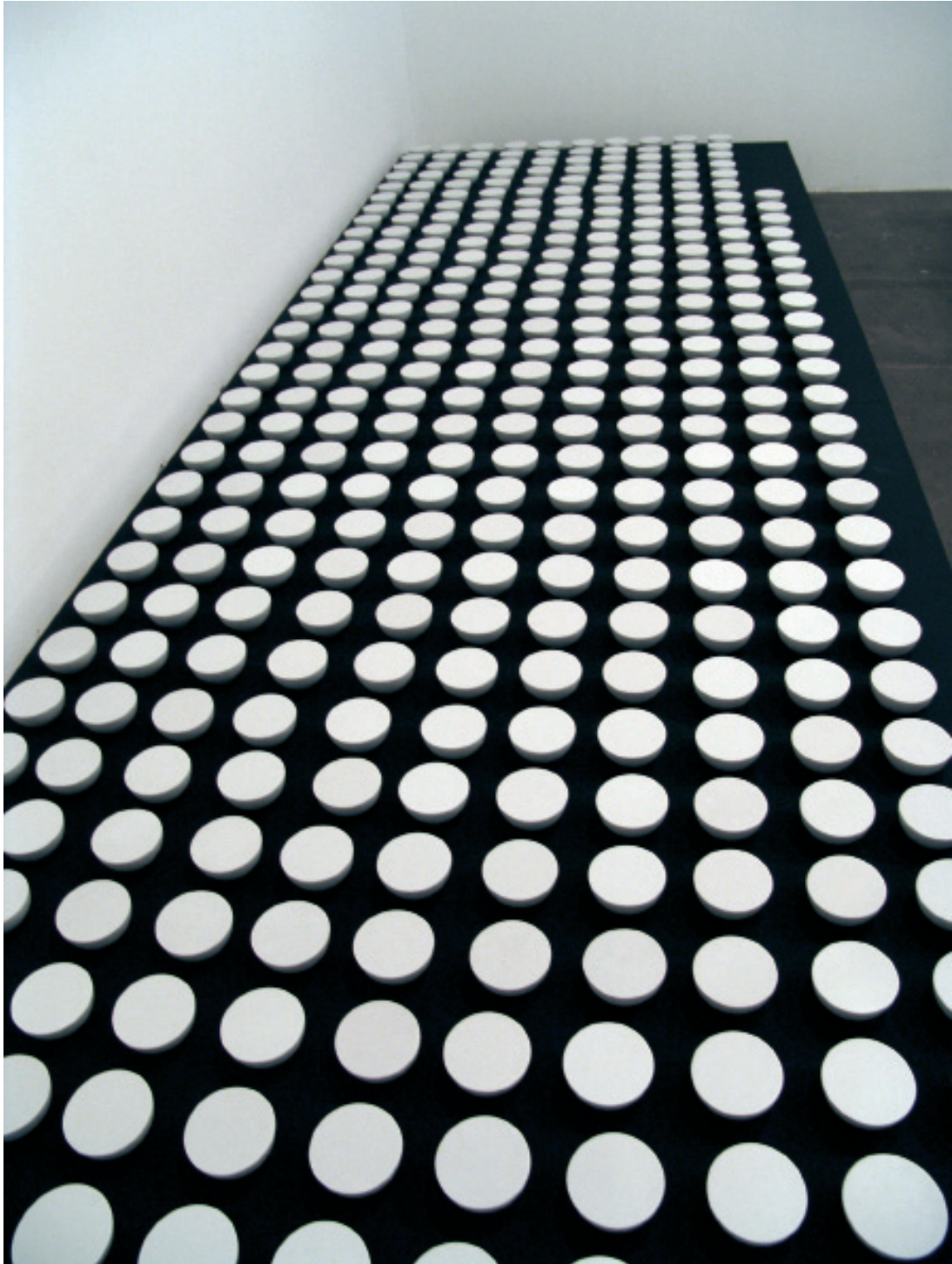


FIGURA 65 – Lorena D’Arc. Instalação Chá de Sumiço. 379 múltiplos em porcelana.
Dim. 250 x 400 cm. 2011.



FIGURA 66 – Lorena D’Arc. Instalação Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana.
Dim. 250 x 400 cm. 2011.

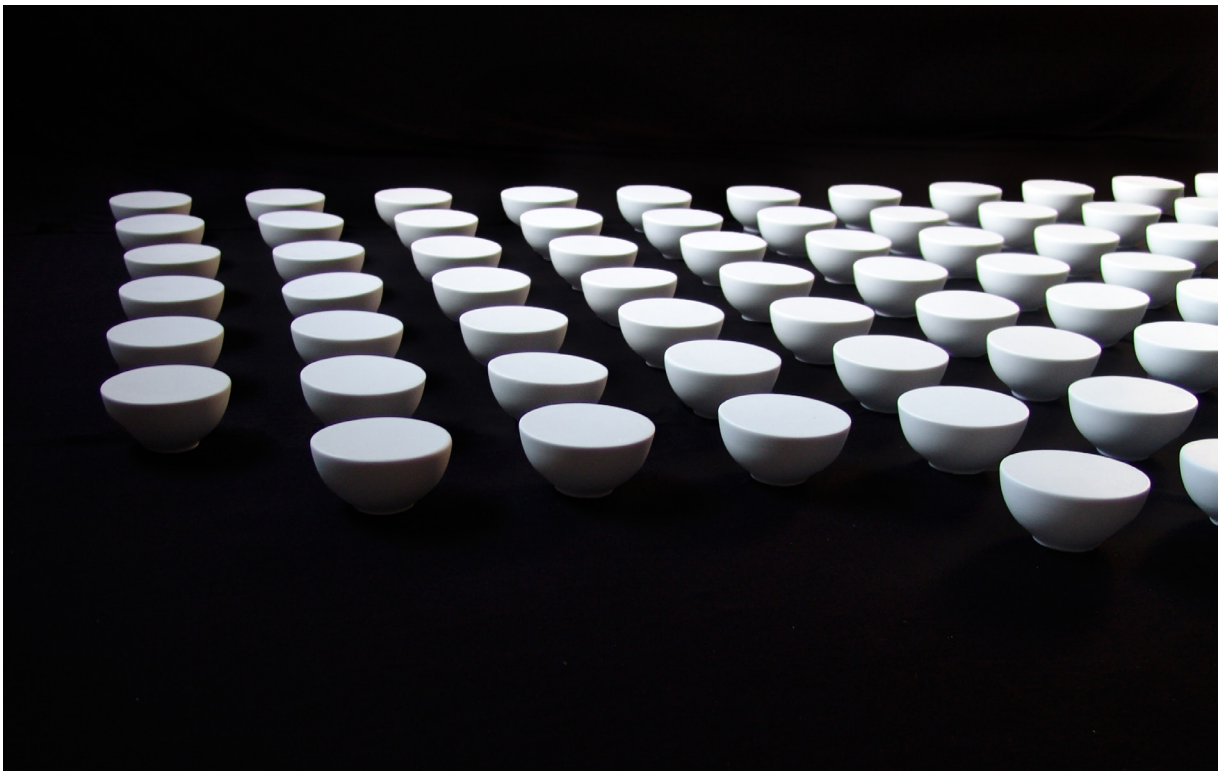


FIGURA 67 – Lorena D’Arc. Instalação Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana. Dim. 250 x 400 cm. 2011.

3.8 Colher de chá

Quem nunca deu ou pediu uma colher de chá a alguém?

Dar uma colher de chá é uma expressão linguística que migrou dos receituários médicos para a linguagem popular, passando a definir uma ajuda dada por alguém àquele que necessita superar uma dificuldade. Significa dar uma oportunidade, facilitar ou favorecer.

Na tigela da Colher de Chá (FIG. 69, 70 e 71), busquei uma relação com a linguagem conceitual utilizada pelo artista Josef Kosuth, tendo como exemplo *Uma e Três Cadeiras* (FIG. 68). Nesse trabalho, Kosuth apresenta o objeto *cadeira*, uma fotografia dessa cadeira e uma definição de dicionário impressa no papel sobre cadeira. Nessa proposição de análise linguística, ele dispensou a manufatura de objetos e trouxe para o trabalho a linguagem tautológica.



FIGURA 68 – Josef Kosuth. Uma e Três Cadeiras. Cadeira dobrável de madeira, cópia fotográfica de uma cadeira e ampliações fotográficas de uma definição de dicionário para a palavra cadeira; cadeira 82 x 37,8 x 53; painel fotográfico 91,5 x 61,1; texto do painel 61 x 61,3. MOMA. 1965.



FIGURA 69 – Lorena D’Arc. Colher de Chá. Porcelana. Dim 16 x 22 Ø cm. 2011.



FIGURA 70 – Lorena D’Arc. Colher de Chá. Porcelana. Detalhe. 2011.

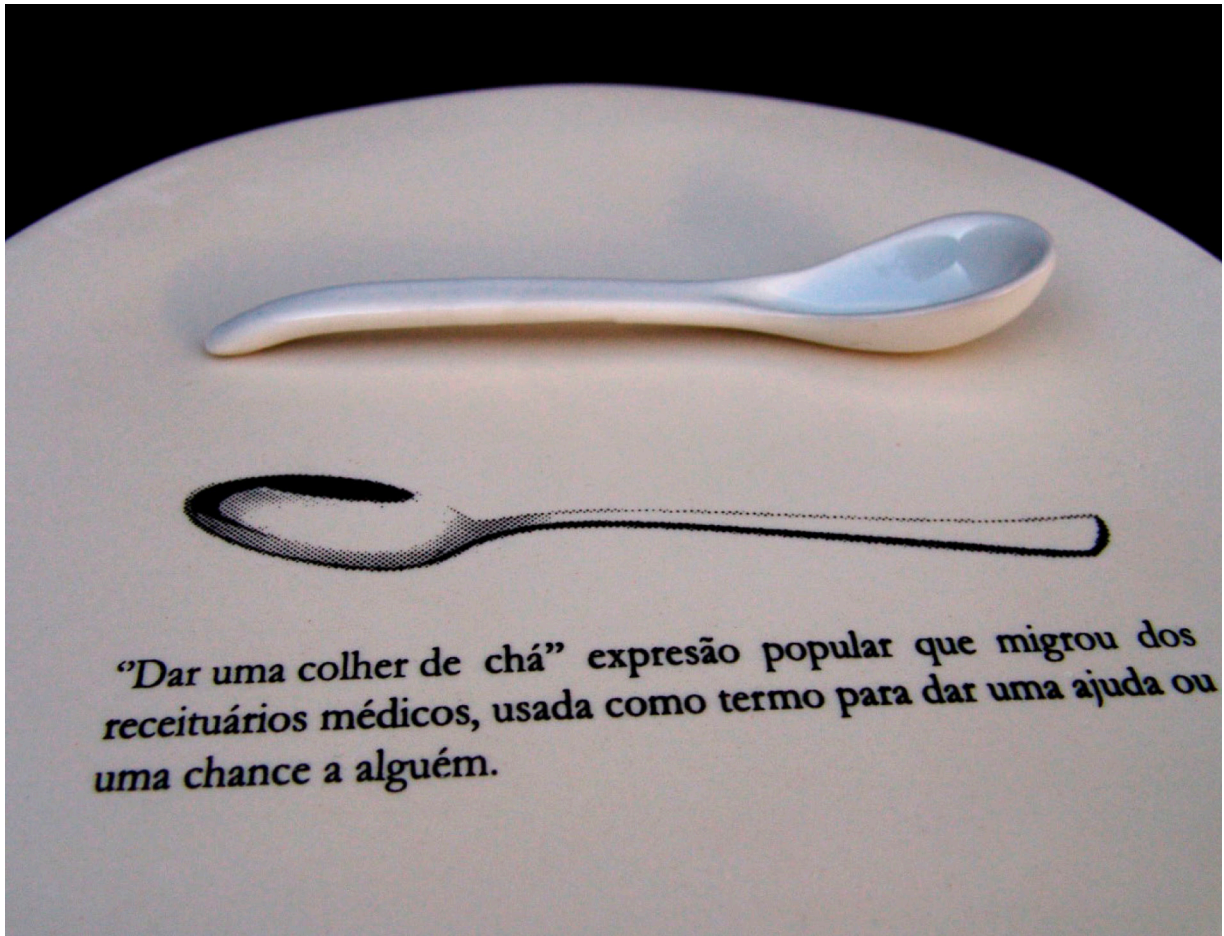


FIGURA 71 – Lorena D’Arc. Colher de Chá. Detalhe. Porcelana. 2011.

3.9 Chá de Alice

Ao recorrer à clássica história infanto-juvenil inglesa do livro original *Alice no País das Maravilhas*, fiz um recorte da ilustração de John Tenniel e do texto de Lewis Carroll do capítulo *Um chá maluco*. Neste tópico, Alice encontra-se com o Chapeleiro Maluco, Caxinguelê e a Lebre de Março, e, em uma mesa posta, dialogam enquanto variam entre os lugares da mesa, trocando suas xícaras de chá.

Neste trabalho, busquei aludir não só ao chá que acompanha as prosas à mesa e às leituras dos contos de fadas, mas também ao chá que induz a estados alterados da consciência, devido às propriedades alucinógenas de muitos deles (FIG. 72, 73, 74, 75 e 76).

O Chá de Alice é, a meu ver, uma incógnita que oscila entre a fantasia e a alucinação. Entre o mundo da criança e o do louco, uma mescla entre a ficção e o delírio. Faz referência aos devaneios, aos sonhos, aos portais que se abrem para outras percepções do inconsciente.



FIGURA 72 – Lorena D’Arc. Chá de Alice. Porcelana. Dim. 20 x 25 Ø cm. 2011.



FIGURA 73 – Lorena D’Arc. Chá de Alice. Porcelana. Dim. 20 x 25 Ø cm. 2011.



FIGURA 74 – Lorena D’Arc. Chá de Alice. Detalhe. Porcelana. 2011.



FIGURA 75 – Lorena D’Arc. Chá de Alice. Porcelana. Dim. 17 x 21 Ø cm. 2011.



FIGURA 76 – Lorena D’Arc. Chá de Alice. Detalhe. Porcelana. 2011.

3.10 Umbigos da terra

Quando comecei a reproduzir as formas das tigelas fechadas através do molde de gesso, mesmo consciente da precisão desse processo industrial, acabei atentando para o formato com que a reprodução saía do molde (FIG. 78 e 79) e para como isso me incitava à reflexão.

Quando trabalhamos com a cerâmica, na reprodução de múltiplos utilizando moldes de gesso, temos na forma um canal de alimentação por onde se despeja a barbotina (FIG. 77). Quando essa argila líquida é derramada por esse canal, ela escoar e vai preenchendo todo o interior do molde. O gesso, por sua vez, absorve a água da mesma e as partículas de argila que estão em suspensão vão aderindo e criando uma parede fina na superfície interna. Assim que a parede chega à espessura desejada, o molde é virado em sentido contrário, para que o excesso de barbotina escorra através do canal de alimentação, deixando oco o interior da peça. O múltiplo vai se desidratando, retraindo, até ser desmoldado, trazendo seus “umbigos” aparentes no momento da desmoldagem (FIG. 78 e 79).

Na medida em que ia aparando o “umbigo” da tigela, ao mesmo tempo pensava em mantê-lo em sua estranheza e analisava como poderia utilizá-lo futuramente.

Considerando o umbigo como fio condutor de vida, que liga e faz conexão com a origem, resolvi relacioná-lo ao canal de alimentação no processo de produção das tigelas, pois através deste meio condutor se dá a possibilidade do nascimento dos múltiplos, e por causa dessa relação acabei nomeando o trabalho de Umbigos da Terra.

Nesse trabalho, empreguei uma trama orgânica e flexível, feita de tricô de tripa de porco como fio condutor ligando uma tigela a outra. Ao tecer um tricô com tripas (FIG. 80), busquei não só as relações ligadas ao alimento, mas também as que partem da manufatura feita pelas mãos, do entrelaçamento do maleável que se torna resistente.

O tricô de tripa faz uma menção ao que o homem ainda traz de mais primitivo em sua essência, em suas necessidades mais básicas, como caçar, comer, vestir, reproduzir. Como a rede da vida, esse tecido remete ao fato de que seu processo de criação alimenta corpo e alma.

A tripa que, por vezes, provoca repulsa, pelo cheiro ou pela textura, depois de tricotada e desidratada não é identificada imediatamente, pois apresenta um aspecto indefinível, e este carácter traduz, a meu ver, as imprecisões das passagens no ciclo entre o nascimento e a morte.

Entre a trama tecida e as tigelas, ora abertas, ora fechadas (FIG. 81 e 82), faço ligações entre vida e morte. A tigela aberta alude à vida, à criação, ao fértil, pois sempre está pronta a receber ou conduzir algo; já a forma fechada alude à morte, à limitação, ao estéril, ao fechamento de ciclo.

Em Umbigos da Terra, tento expressar o ciclo da vida através de nossas passagens.



FIGURA 77 – Preenchendo a forma de gesso com barbotina.



FIGURA 78 – Desmoldagem.



FIGURA 79 – Desmoldagem.



FIGURA 80 – Tecendo com tripa de porco.



FIGURA 81 – Lorena D'Arc. Umbigos da terra. Porcelana e tripa de porco. Dim. 23 Ø x 110 cm. 2010.



FIGURA 82 – Lorena D’Arc. Umbigos da Terra. Detalhe. Porcelana e tripa de porco.
Dim. 23 Ø x 110 cm. 2010.

3.11 Palavras sobre o pote

Em Apalavrado, elegi um número de provérbios relacionados ao pote. Busquei na forma pura, na superfície crua, ajustar, por convenção, o que sai da boca do povo.

Nas frases, as letras de fonte digitalizada marcam a impessoalidade de sua origem, assim como nos provérbios, que não apresentam uma autoria.

Com este trabalho, procurei, através da narrativa, trazer à tona a sabedoria popular e evocar o sentido do poema de Bernard Leach, cujo arranjo demonstra o quanto o pote revela o homem.



FIGURA 83 – Lorena D’Arc. Apalavrado. Porcelana com impressão serigráfica.
Dim. 14 x 25 Ø cm. 2011.

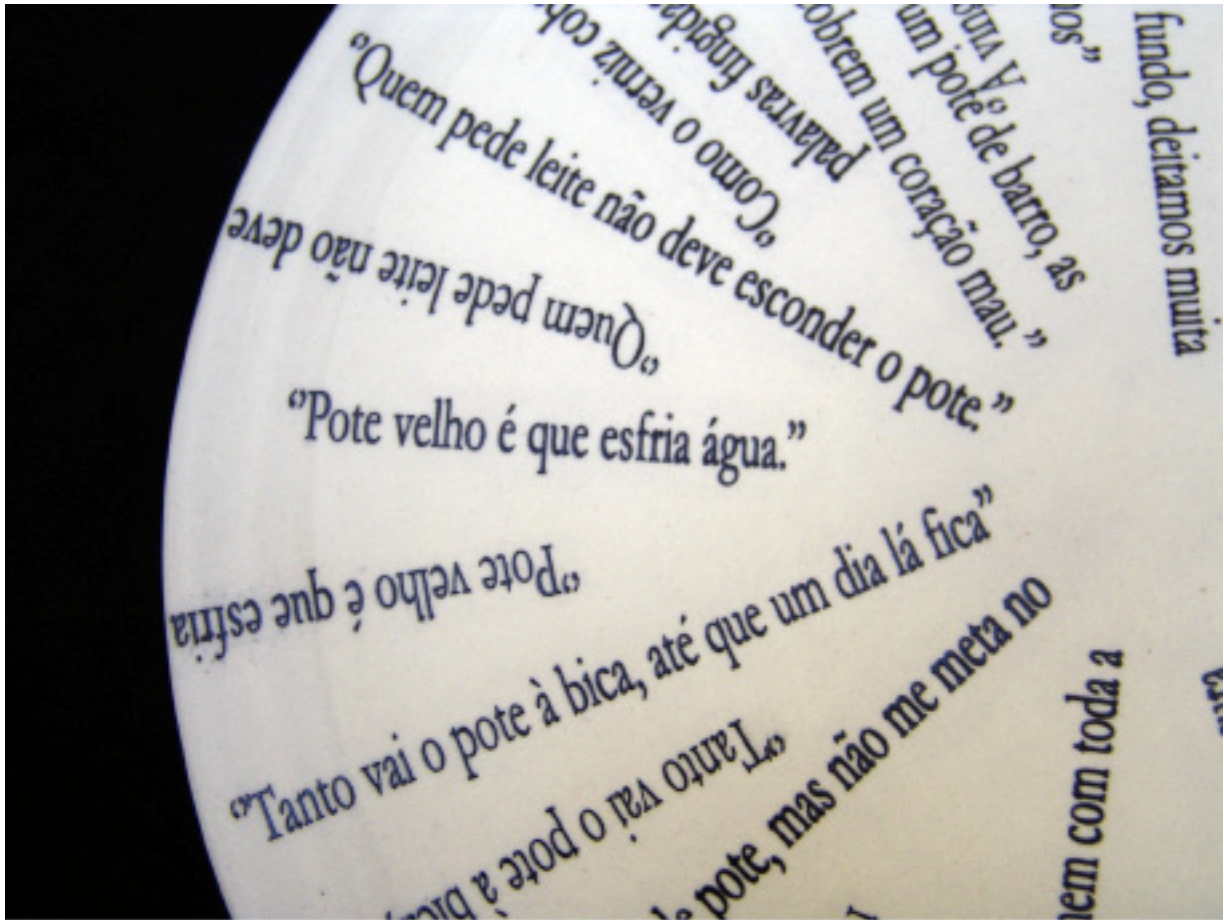


FIGURA 84 – Lorena D’Arc. Apalavrado. Porcelana com impressão serigráfica.
Dim. 14 x 25 Ø cm. 2011.



FIGURA 85 – Lorena D’Arc. Apalavrado. Detalhe. Porcelana com impressão serigráfica. 2011.

CONSIDERAÇÕES



FINAIS

Ao produzir esta dissertação, no decorrer de meu processo prático e teórico, pude ordenar de forma mais clara as minhas inquietações. Com isso, sinto que tomei mais consciência de meu trabalho e de minha relação com a cerâmica.

Nesta pesquisa, busquei alinhar relações e referências que nortearam tanto minha poética quanto meu processo de produção.

Diante desta intenção, muito mais do que chegar a uma conclusão, percebo que esse conhecimento adquirido me acrescentou novas perspectivas relacionadas ao fazer e ao pensar a cerâmica, gerando novas questões e reflexões, propiciando que o trabalho se retroalimente.

Dentro deste contexto, percebo que o pote se distingue em seus desdobramentos, vai revelando e desvelando memórias, instaurando sua transformação de objeto doméstico a objeto de reflexão.

Dissertar sobre o pote em sua significância e complexidade é, a meu ver, como abordar o percurso do homem, por isso procurei, nesta pesquisa, fazer uma aproximação com a linguagem popular e com a literatura. Com tal procedimento, acredito que ressalto um pouco de nossa memória humana e, de certa forma, imprimo no pote um pouco mais de nossa história.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira Alfredo Bosi, revisão e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: um história concisa*. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi, revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARNARD, Rob; DAINTRY, Natasha; TWOMEY, Clara. *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*. London: Black Dog Publishing Limited, 2007.

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Ilustração original John Tenniel; tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHEVALLIER, Jean. Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d.

CHITI, Jorge Fernández. *Diagnóstico de materiales cerámicos*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1986.

COOPER, Emanuel. *História de la cerámica*. Barcelona: CEAC, 1981.

_____. *Cerâmica*; Enciclopédia de temas básicos. Barcelona: Instituto Parramon Ediciones, 1978.

_____. *10.000 Years of Pottery*. London: The British Museum Ltd, fourth edition, 2010.

CRESSWELL, Robert. Utensílio. In: EINAUDI Enciclopédia, *Homo — Domesticação — Cultura Material*. Lisboa: IN-CM, 1989. v. 16.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GABBAI, Miriam B. Birmam. *Cerâmica: arte da terra*. São Paulo: Callis, 1987.

GRINBERG, Norma. *Humanóides: Transmutações da forma e da matéria*. 1994. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. *Lugar com arco*. 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Reavan, 1993.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEACH, Bernard. *A Potter's Book*. London: Faber & Faber, 1976.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott (Orgs.). *ABC da Bauhaus*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MCCREADY, Karen. *Art Deco and Modernist Ceramics*. London: Thames and Hudson, 1995.

MISSIONÁRIOS CAPUCHINHOS (Lisboa). *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora C. D. Stampley Publicações Ltda., 1974.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PETERSON, Susan. *Contemporary Ceramics*. New York: Watson-Guption Publications, 2000.

PETTIGREW, Jane. *Chá*. Tradução: Maria Lúcia Cavinato. São Paulo: Nobel, 1999.

QUINN, Anthony. *Ceramic Design Course*. New York: Barron's, 2007.

READ, Herbert. *O significado da arte*. Lisboa: Ulisséia, s/d.

RHOMER, Francis. *O livro do chá*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002.

RUHURBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Chistiane; HONNEF, Klaus; WALTHER, Ingo F. (Org.). *Arte do século XX*. Pintura, escultura, novos meios, fotografia. India: Taschen, 2005. v. II.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SENAC. DN. *Oficina: cerâmica*. Eliana Penido; Silvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

SIMÕES, Beatriz de Vilhena. *Caligrama Cântaro*, 1997.

SMITH, Karen, OBRIST, Hans Ulrich, FIBICHER, Bernard. *Ai Weiwei*. London: Phaidon, 2009.

VECCHIO, Del Mark. *Postmodern Ceramics*. London: Thames e Hudson, 2001.

WANDLESS, Paul Andrew. *Image Transfer on Clay: screen, relief, decal & monoprint techniques*. New York: A Lark Ceramics Book, 2006.

Referências eletrônicas

<http://www.brasilecola.com/curiosidades/cha-cadeira.htm> (Acesso em: 5/6/2010)

http://www.abceram.org.br/asp/abc_51.asp (Acesso em: 3/6/2010)

<http://www.turniture.at/index.php/work/chair> (Acesso em:10/5/2010)

<http://www.ceramicanorio.com/glossario.html> (Acesso em: 21/10/2010)

COCCHIARALE, Fernando. *O espaço da arte contemporânea*. www.scribd.com/doc/13092951 (Acesso em: 13/12/2009)

DANEMANN, Fernando Kitzinger. Publicado no Recanto das Letras em 26/11/2007. Código do texto: T753563.

www.recantodasletras.com.br/redacoes/753563 (Acesso em: 13/01/2011)

www.desaparecidospoliticos.org.br. (Acesso em: 23/2/2010)

E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> (Acesso em: 5/6/2010)

2008. queimadasfitas.org/bailes.html (Acesso em: 10/10/2010)

Periódicos

Kerameiki Techni. Secret History of Clay. From Gauguin to Gormley. *International Ceramic Art Review*. P. O. Box 76009, N. Smyrni 171 10, Athens, Greece. Issue 48. p. 28-33, Dec. 2004.

KRONY, Jim Te. The Martin Brothers. *Ceramics Monthly*. v. 30, n. 5, May 1982.

VOULKOS, Peter. *Ceramics Monthly*. v. 29, n. 6, p. 68, 1981.

ZAVORANO, António Vivàs. Técnicas de la cerámica. *Kéramos, Revista Trienal Del Arte y La Ciência Ceràmica*. Madri, s.d. Número extra.

GLOSSÁRIO



Almofariz (Mortar) – Vasilha, geralmente de porcelana, no formato de tigela para triturar materiais sólidos com o auxílio de um pistilo.

Argila (Clay) – Barro, material natural, de textura terrosa, matéria-prima básica da cerâmica. É essencialmente um silicato de alumínio hidratado, que pode conter ainda ferro, magnésio, titânio, sódio, potássio e outros elementos minerais que não são argilominerais (quartzo, mica, pirita, hematita etc.), matéria orgânica e outras impurezas. A argila é resultante da decomposição de rochas feldspáticas e rochas ígneas que existem na crosta terrestre. Quando secas, são duras e de aspecto terroso, mas, hidratada, torna-se plástica e possibilita a modelagem. Esse comportamento de dureza e plasticidade é devido à quantidade de água que se tem na massa. Esta é a principal característica da argila, sendo que sua transformação permanentemente dura se faz através da elevação da temperatura, mais precisamente em 560°C, quando se forma a cristobalita.

Barbotina (Slip) – Argila em estado líquido e de consistência cremosa. Emprega-se na confecção de peças em moldes de gesso.

Barbotina (Slurry) – É utilizada para a colagem de partes de argila ainda úmida, em ponto de couro. Cada modelagem deve ter a sua barbotina para colagem, com a mesma argila da massa, para não misturar as cores das argilas e ter o mesmo coeficiente de retração na queima.

Biscoito (Biscuit) – Peça de cerâmica que foi queimada, mas ainda não vitrificada.

Queima de biscoito – Nome dado à primeira queima da massa cerâmica, onde a transformação da argila acontece a partir de 560°C. A queima deve ser lenta, até aproximadamente 400°C, devido à queima de matéria orgânica e expulsão de gases; caso contrário, há risco de explosão na superfície do corpo cerâmico. Normalmente, a queima de biscoito é finalizada entre 800°C e 1000°C, dependendo do tipo de massa cerâmica.

Bolhas (Bubbles) – Com a elevação da temperatura na primeira queima, a pressão do ar aumenta, fazendo com que a bolha de ar, presa no meio da massa, estoure, com o aumento da pressão.

Cerâmica (Ceramic) – Palavra de origem grega, *keramiké* de argila (*tékhne*), ou seja, arte de se fabricar objetos de argila, já que *kéramos* significa *barro*. A cerâmica compreende toda a arte e técnica da fabricação de objetos feitos em argila como

matéria-prima, que passa pelo processo da queima.

Cerâmica utilitária (Utilitarian pottery) – Cerâmica de valor utilitarista, louça de uso doméstico.

Cones pirométricos (Pyrometric cones) – Aferidores de temperatura de alta precisão. São feitos com materiais cerâmicos preparados para que ele incline sua ponta na base onde está fixado numa temperatura específica. Geralmente, os cones são posicionados na altura do visor do forno.

Colódio (Collodion) – No latim, *collodium*, e *kollodés*, em grego. Solução viscosa de piroxilina em uma mistura de álcool e éter, ou às vezes em algum outro solvente, como, por exemplo, a acetona. Usado na confecção do decalque como cobertura da imagem no papel gomado, forma uma película protetora que possibilitará a transferência da imagem para a superfície cerâmica.

Corante ou pigmento mineral (Mineral pigment or dye) – São combinados de óxidos metálicos e sais complexos, que são processados industrialmente, com a finalidade de se colorir massas e vidrados. Esse composto tem como vantagem a estabilidade tanto da sua cor quanto da sua fusibilidade, garantindo, assim, que o resultado sempre corresponda ao padrão estabelecido, desde que usado nas condições adequadas das faixas de temperatura. Existem corantes para os dois tipos de faixas de temperatura: para baixa temperatura, entre 900°C e 1000°C, e alta temperatura, entre 1200°C e 1280°C.

Fundentes (Fluxes) – Óxidos indispensáveis na formulação dos esmaltes. Baixam o ponto de fusão de materiais refratários, como a sílica, que é de 1713°C, e a alumina. Exceto o óxido de chumbo, os demais óxidos fundentes funcionam associados com outros da mesma natureza. Cada fundente atua numa determinada faixa de temperatura. Principais fundentes: óxido de sódio, de chumbo, de potássio, de lítio, de cálcio, de zinco, de magnésio, de bário, de boro, de bismuto, de estrôncio.

Frotagem (Pencil rubbings) – A técnica da frotagem na cerâmica consiste em comprimir um relevo ou uma textura sobre a superfície da argila, que deve estar em ponto de couro úmido. Deve-se comprimir o material escolhido com espátula ou rolo, pressionando até que apareça o relevo ou a textura na superfície da argila. Na técnica da frotagem, o processo é direto, diferente da gravura, que é um processo invertido, com o espelhamento da imagem.

Grés (Stoneware) – Massa de alta temperatura e de grande dureza, também conhecida como cerâmica pedra, ideal para esculturas de grande dimensões. Em sua composição não entram argilas tão brancas ou puras como na porcelana, o que apresenta possibilidades de coloração avermelhada, branca, cinza, preto etc. Depois de queimadas, são impermeáveis, vitrificadas e opacas. A temperatura de queima fica na faixa entre 1150°C e 1300°C.

Massa cerâmica (Ceramic paste) – É uma composição de argilominerais plásticos, antiplásticos e fundentes, que, misturados são chamados de massas ou pastas cerâmicas. Os antiplásticos reduzem o encolhimento das argilas quando secam, enquanto os fundentes abaixam o ponto de fusão. As massas cerâmicas podem ser classificadas, de maneira geral, em dois grupos: no primeiro, as porosas (não vitrificadas), e as vitrificadas. São compostas por diferentes argilas e outros materiais cerâmicos.

Modelagem (Molding) – Método utilizado na conformação de peças cerâmicas. São três os principais métodos utilizados: a modelagem manual, o torno e a conformação em moldes de gesso.

Modelo (Model) – Refere-se à matriz, à forma original, que pode ser de argila ou outro material, da qual se copia ou se faz um molde de gesso (no caso da cópia em cerâmica).

Moldagem (Moulding) – Trabalhar ou confeccionar moldes de gesso.

Molde de gesso (Plaster cast) – Forma que permite a reprodução de uma peça cerâmica em série. Pode ser composta em uma única peça ou por partes (tacetos). É o negativo de uma peça. A argila pode ser utilizada pressionada no molde ou vertida fluida (barbotina).

Múltiplos (Multiple) – Cópias executadas através de uma matriz, com o intuito de serem reproduzidos em série, podendo ser modificadas ou não.

Ocagem – É uma das técnicas de construção cerâmica, das mais antigas. Consiste na ação de escavar a peça de argila maciça com o uso de ferramentas como o desbastador, extraindo a massa de seu interior.

OG (Over glaze) – Sigla em inglês do termo *over glaze*, que significa *sobre esmalte*. O OG é um vidrado cerâmico, cujo ponto de fusão é de 700°C a 850°C, utilizado na decoração sobre a superfície cerâmica já vitrificada. Sua aplicação em peças

vitrificadas se faz na diluição de um veículo oleoso.

Ponto de couro (Leather hard) – Estágio no processo de secagem em que a massa da modelagem está úmida, porém ainda apresenta alguma maleabilidade, como um couro, quase rígido. Pode-se falar também em ponto de couro macio ou duro, isso irá depender da umidade da peça.

Ponto de fusão (Fusion) – Quando o esmalte atinge seu ponto de maturação na queima.

Ponto de osso (Point of bone) – Estado em que a modelagem em argila está completamente seca. Neste ponto, não são mais possíveis quaisquer modificações e alterações. É o momento em que a peça está mais frágil, e o manuseio deve ser cuidadoso, para evitar quebras. Duro como osso, porém fácil de fraturar.

Porcelana (Porcelain) – Cerâmica de alta temperatura, com queima entre 1230°C e 1300°C, produzida com argilas brancas, tendo como base de 30% a 65% de caulim; de 20% a 40% de feldspato; e de 15% a 25% de quartzo. Caracteriza-se pela coloração branca, densa e vítrea e por sua espessura fina e dura.

Porcelana de ossos (Bone China) – Pasta dura, branca e fina, cuja principal característica é a translucidez. Composta basicamente de ossos calcinados (fosfato de cálcio), que atua como fundente. Na sua composição entram, aproximadamente, 50% de ossos calcinados, 25% de feldspato e 25% de caulim. A temperatura para queima está entre 1200°C e 1250°C.

Processo serigráfico (Serigraph process) – É um processo de impressão também conhecido como *silk-screen*, no qual a tinta é vazada pela pressão de um rodo ou puxador através de uma tela preparada. A tela, também conhecida como matriz serigráfica, normalmente é de tecido de poliéster ou de nylon, que é esticada em um bastidor de madeira, alumínio ou aço. Primeiramente, a imagem é passada para um papel vegetal ou acetato. A gravação da tela se dá pelo processo de fotossensibilidade, em que a tela, preparada com uma emulsão fotossensível, é colocada sobre a imagem na transparência, e ambos colocados, por sua vez, sobre uma mesa de luz. Os pontos escuros da imagem corresponderão aos locais que ficarão vazados na tela, permitindo a passagem da tinta pela trama do tecido. Já os pontos claros onde a luz passará pela transparência, atingindo a emulsão, serão impermeabilizados pelo endurecimento da emulsão fotossensível que foi exposta à luz. Através da trama aberta, transfere-se a imagem para a superfície cerâmica de forma padronizada. As tramas das malhas

variam entre as mais abertas, nº 40, e as mais fechadas, de nº 120.

Refratário (Refractory) – Material com ponto de fusão elevado.

UG (Under glaze) – Sigla em inglês para *under glaze*, que significa *baixo vidrado*. Corantes minerais, por vezes combinados com fundente. É utilizado na decoração da superfície cerâmica, aplicado diretamente sobre o biscoito. Depois, recebe uma aplicação de vidrado transparente por cima.

Vidrado ou Esmalte de vitrificação (Glaze) – O termo *esmalte* também é muito empregado como sinônimo, apesar de não ser aceito em indústrias. É formado basicamente de elementos fundentes, refratários e corantes combinados, tendo como componente principal a sílica ou o vidro. O vidrado é uma suspensão aguada de materiais insolúveis misturados, muito finos, que se aplica nos corpos cerâmicos para formar uma cobertura. Quando esses materiais são levados a determinadas temperaturas, fundem-se, formando uma composição líquida que, quando é resfriada, recobre o objeto cerâmico numa camada vítrea.

Vitrificação (Vitrification) – Acontece na queima, quando a temperatura atinge o ponto de fusão do esmalte. A superfície da peça fica lisa, impermeável e não porosa.



ANEXO

O site www.desaparecidospoliticos.org.br apresenta, em sua base de dados, os nomes de 383 mortos e desaparecidos, textos sobre a anistia, a Guerrilha do Araguaia, a vala clandestina do Cemitério de Perus, a história das organizações de esquerda, dos órgãos de repressão e os principais fatos políticos ocorridos no período. O site tem mais de 3 mil documentos digitalizados, entre eles os produzidos no Dops, biografias, fotos e vídeos sobre as pessoas que foram vítimas do regime civil-militar, informações sobre os militares que participaram da repressão, além de notícias atualizadas e textos especializados sobre o assunto.

Abaixo, segue a lista do total de 379 registros de pessoas desaparecidas no período da ditadura militar no Brasil, compreendido entre os anos de 1964 e 1985.

Abelardo Rausch Alcântara
Abílio Clemente Filho
Aderval Alves Coqueiro
Adriano Fonseca Filho
Afonso Henrique Martins Saldanha
Albertino José de Oliveira
Alberto Aleixo
Alceri Maria Gomes da Silva
Aldo de Sá Brito Souza Neto
Alex de Paula Xavier Pereira
Alexander José Ibsen Voeroes
Alexandre Vannucchi Leme
Alfeu de Alcântara Monteiro
Almir Custódio de Lima
Aluísio Palhano Pedreira Ferreira
Amaro Luíz de Carvalho
Ana Maria Nacinovic Corrêa
Ana Rosa Kucinski Silva
Anatália de Souza Melo Alves
André Grabois
Ângelo Arroyo
Ângelo Cardoso da Silva
Ângelo Pezzuti da Silva
Antogildo Pacoal Vianna
Antônio Alfredo de Lima
Antônio Benetazzo
Antônio Carlos Bicalho Lana
Antônio Carlos Monteiro Teixeira
Antônio Carlos Nogueira Cabral
Antônio Carlos Silveira Alves
Antônio de Pádua Costa
Antônio dos Três Reis Oliveira
Antônio Ferreira Pinto (Alfaiate)

Antônio Guilherme Ribeiro Ribas
Antônio Henrique Pereira Neto (Padre Henrique)
Antônio Joaquim Machado
Antonio Marcos Pinto de Oliveira
Antônio Raymundo Lucena
Antônio Sérgio de Mattos
Antônio Teodoro de Castro
Ari da Rocha Miranda
Ari de Oliveira Mendes Cunha
Arildo Valadão
Armando Teixeira Frutuoso
Arnaldo Cardoso Rocha
Arno Preis
Ary Abreu Lima da Rosa
Augusto Soares da Cunha
Áurea Eliza Pereira Valadão
Aurora Maria Nascimento Furtado
Avelmar Moreira de Barros
Aylton Adalberto Mortati
Benedito Gonçalves
Benedito Pereira Serra
Bergson Gurjão Farias
Bernardino Saraiva
Boanerges de Souza Massa
Caiuby Alves de Castro
Carlos Alberto Soares de Freitas
Carlos Eduardo Pires Fleury
Carlos Lamarca
Carlos Marighella
Carlos Nicolau Danielli
Carlos Roberto Zanirato
Carlos Schirmer
Carmem Jacomini
Cassimiro Luiz de Freitas
Catarina Abi-Eçab
Célio Augusto Guedes
Celso Gilberto de Oliveira
Chael Charles Schreier
Cilon da Cunha Brun
Ciro Flávio Salasar Oliveira
Cloves Dias Amorim
Custódio Saraiva Neto
Daniel José de Carvalho
Daniel Ribeiro Callado
David Capistrano da Costa

David de Souza Meira
Dênis Casemiro
Dermeval da Silva Pereira
Devanir José de Carvalho
Dilermano Melo Nascimento
Dimas Antônio Casemiro
Dinaelza Soares Santana Coqueiro
Dinalva Oliveira Teixeira
Divino Ferreira de Souza
Divo Fernandes de Oliveira
Djalma Carvalho Maranhão
Dorival Ferreira
Durvalino de Souza
Edgard Aquino Duarte
Edmur Péricles Camargo
Edson Luis de Lima Souto
Edson Neves Quaresma
Edu Barreto Leite
Eduardo Antônio da Fonseca
Eduardo Collen Leite (Bacuri)
Eduardo Collier Filho
Eiraldo Palha Freire
Elmo Corrêa
Elson Costa
Elvaristo Alves da Silva
Emanuel Bezerra dos Santos
Enrique Ernesto Ruggia
Epaminondas Gomes de Oliveira
Eremias Delizoicov
Eudaldo Gomes da Silva
Evaldo Luiz Ferreira de Souza
Ezequias Bezerra da Rocha
Félix Escobar Sobrinho
Fernando Augusto Santa Cruz Oliveira
Fernando Augusto Valente da Fonseca
Fernando Borges de Paula Ferreira
Fernando da Silva Lembo
Flávio Carvalho Molina
Francisco das Chagas Pereira
Francisco Emanuel Penteado
Francisco José de Oliveira
Francisco Manoel Chaves
Francisco Seiko Okama
Francisco Tenório Júnior
Frederico Eduardo Mayr

Gastone Lúcia Carvalho Beltrão
Gelson Reicher
Geraldo Magela Torres Fernandes da Costa
Gerosina Silva Pereira
Gerson Theodoro de Oliveira
Getúlio de Oliveira Cabral
Gilberto Olímpio Maria
Gildo Macedo Lacerda
Grenaldo de Jesus da Silva
Guido Leão
Guilherme Gomes Lund
Hamilton Fernando da Cunha
Helber José Gomes Goulart
Hécio Pereira Fortes
Helenira Rezende de Souza Nazareth
Heleny Telles Ferreira Guariba
Hélio Luiz Navarro de Magalhães
Henrique Cintra Ferreira de Ornellas
Higino João Pio
Hiran de Lima Pereira
Hiroaki Torigoe
Honestino Monteiro Guimarães
Iara Iavelberg
Idalísio Soares Aranha Filho
Ieda Santos Delgado
Íris Amaral
Ishiro Nagami
Ísis Dias de Oliveira
Ismael Silva de Jesus
Israel Tavares Roque
Issami Nakamura Okano
Itair José Veloso
Iuri Xavier Pereira
Ivan Mota Dias
Ivan Rocha Aguiar
Jaime Petit da Silva
James Allen da Luz
Jana Moroni Barroso
Jane Vanini
Jarbas Pereira Marques
Jayme Amorim Miranda
Jeová Assis Gomes
João Alfredo Dias
João Antônio Abi-Eçab
João Barcellos Martins

João Batista Franco Drummond
João Batista Rita
João Bosco Penido Burnier (Padre)
João Carlos Cavalcanti Reis
João Carlos Haas Sobrinho
João Domingues da Silva
João Gualberto Calatroni
João Leonardo da Silva Rocha
João Lucas Alves
João Massena Melo
João Mendes Araújo
João Roberto Borges de Souza
Joaquim Alencar de Seixas
Joaquim Câmara Ferreira
Joaquim Pires Cerveira
Joaquinzão
Joel José de Carvalho
Joel Vasconcelos Santos
Joelson Crispim
Jonas José Albuquerque Barros
Jorge Alberto Basso
Jorge Aprígio de Paula
Jorge Leal Gonçalves Pereira
Jorge Oscar Adur (Padre)
José Bartolomeu Rodrigues de Souza
José Campos Barreto
José Carlos Novaes da Mata Machado
José de Oliveira
José de Souza
José Ferreira de Almeida
José Gomes Teixeira
José Guimarães
José Huberto Bronca
José Idésio Brianezi
José Inocêncio Pereira
José Júlio de Araújo
José Lavechia
José Lima Piauhy Dourado
José Manoel da Silva
José Maria Ferreira Araújo
José Maurílio Patrício
José Maximino de Andrade Netto
José Mendes de Sá Roriz
José Milton Barbosa
José Montenegro de Lima

José Porfírio de Souza
José Raimundo da Costa
José Roberto Arantes de Almeida
José Roberto Spiegner
José Roman
José Sabino
José Silton Pinheiro
José Soares dos Santos
José Toledo de Oliveira
José Wilson Lessa Sabag
Juarez Guimarães de Brito
Juarez Rodrigues Coelho
Kleber Lemos da Silva
Labib Elias Abduch
Lauriberto José Reyes
Líbero Giancarlo Castiglia
Lígia Maria Salgado Nóbrega
Lincoln Bicalho Roque
Lincoln Cordeiro Oest
Lourdes Maria Wanderley Pontes
Lourenço Camelo de Mesquita
Lourival de Moura Paulino
Lúcia Maria de Souza
Lucimar Brandão
Lúcio Petit da Silva
Luís Alberto Andrade de Sá e Benevides
Luís Almeida Araújo
Luís Antônio Santa Bárbara
Luís Inácio Maranhão Filho
Luis Paulo da Cruz Nunes
Luiz Affonso Miranda da Costa Rodrigues
Luiz Carlos Almeida
Luiz Eduardo da Rocha Merlino
Luiz Eurico Tejera Lisbôa
Luiz Fogaça Balboni
Luiz Gonzaga dos Santos
Luíz Guilhardini
Luiz Hirata
Luiz José da Cunha
Luiz Renato do Lago Faria
Luiz Renato Pires de Almeida
Luiz Renê Silveira e Silva
Luiz Vieira
Luíza Augusta Garlippe
Lyda Monteiro da Silva

Manoel Aleixo da Silva
Manoel Fiel Filho
Manoel José Mendes Nunes de Abreu
Manoel Lisboa de Moura
Manoel Raimundo Soares
Manoel Rodrigues Ferreira
Manuel Alves de Oliveira
Manuel José Nurchis
Márcio Beck Machado
Marco Antônio Brás de Carvalho
Marco Antônio da Silva Lima
Marco Antônio Dias Batista
Marcos José de Lima
Marcos Nonato Fonseca
Margarida Maria Alves
Maria Ângela Ribeiro
Maria Augusta Thomaz
Maria Auxiliadora Lara Barcelos
Maria Célia Corrêa
Maria Lúcia Petit da Silva
Maria Regina Lobo Leite de Figueiredo
Maria Regina Marcondes Pinto
Mariano Joaquim da Silva
Marilena Villas Boas
Mário Alves de Souza Vieira
Mário de Souza Prata
Maurício Grabois
Maurício Guilherme da Silveira
Merival Araújo
Miguel Pereira dos Santos
Milton Soares de Castro
Míriam Lopes Verbena
Neide Alves dos Santos
Nelson de Souza Kohl
Nelson José de Almeida
Nelson Lima Piauhy Dourado
Nestor Veras
Newton Eduardo de Oliveira
Nilda Carvalho Cunha
Nilton Rosa da Silva (Bonito)
Norberto Armando Habeger
Norberto Nehring
Odiás Carvalho de Souza
Olavo Hansen
Onofre Pinto

Orlando da Silva Rosa Bonfim Júnior
Orlando Momento
Ornalino Cândido da Silva
Orocílio Martins Gonçalves
Oswaldo Orlando da Costa
Otávio Soares da Cunha
Otoniel Campo Barreto
Pauline Reichstul
Paulo César Botelho Massa
Paulo Costa Ribeiro Bastos
Paulo de Tarso Celestino da Silva
Paulo Mendes Rodrigues
Paulo Roberto Pereira Marques
Paulo Stuart Wright
Pedro Alexandrino de Oliveira Filho
Pedro Carretel
Pedro Domiense de Oliveira
Pedro Inácio de Araújo
Pedro Jerônimo de Souza
Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar
Péricles Gusmão Régis
Raimundo Eduardo da Silva
Raimundo Ferreira Lima
Raimundo Gonçalves Figueiredo
Raimundo Nonato Paz
Ramires Maranhão do Vale
Ranússia Alves Rodrigues
Raul Amaro Nin Ferreira
Reinaldo Silveira Pimenta
Roberto Cieto
Roberto Macarini
Roberto Rascardo Rodrigues
Rodolfo de Carvalho Troiano
Ronaldo Mouth Queiroz
Rosalindo Souza
Rubens Beirodt Paiva
Rui Osvaldo Aguiar Pftzenreuter
Ruy Carlos Vieira Berbert
Ruy Frazão Soares
Santo Dias da Silva
Sebastião Gomes da Silva
Sérgio Correia
Sérgio Landulfo Furtado
Severino Elias de Melo
Severino Viana Colon

Sidney Fix Marques dos Santos
Silvano Soares dos Santos
Soledad Barret Viedma
Sônia Maria Lopes de Moraes Angel Jones
Stuart Edgar Angel Jones
Suely Yumiko Kanayama
Telma Regina Cordeiro Corrêa
Therezinha Viana de Assis
Thomaz Antônio da Silva Meirelles Neto
Tito de Alencar Lima (Frei Tito)
Tobias Pereira Júnior
Túlio Roberto Cardoso Quintiliano
Uirassu de Assis Batista
Umberto Albuquerque Câmara Neto
Valdir Sales Saboya
Vandick Reidner Pereira Coqueiro
Victor Carlos Ramos
Virgílio Gomes da Silva
Vítor Luíz Papandreu
Vitorino Alves Moitinho
Vladimir Herzog
Walkíria Afonso Costa
Walter de Souza Ribeiro
Walter Kenneth Nelson Fleury
Walter Ribeiro Novaes
Wânio José de Mattos
Wilson Silva
Wilson Souza Pinheiro
Wilton Ferreira
Yoshitane Fujimori
Zuleika Angel Jones

