UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Luciana Beatriz Chagas

DE CIDADELA A VILA: CERÂMICA, ARQUITETURA E IMAGINÁRIO

São Paulo

2014

LUCIANA BEATRIZ CHAGAS

**DE CIDADELA A VILA: CERÂMICA, ARQUITETURA E
IMAGINÁRIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Poéticas Visuais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Norma Tenenholz Grinberg.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Chagas, Luciana Beatriz
DE CIDADELA A VILA: CERÂMICA, ARQUITETURA E IMAGINÁRIO /
Luciana Beatriz Chagas. -- São Paulo: L. Chagas, 2015.
107 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Norma Tenenholz Grinberg
Bibliografia

1. Cerâmica 2. Artes Visuais, 3. Arquitetura 4.
Tridimensionalidade 5. Objeto I. Grinberg, Norma Tenenholz
II. Título.

CDD 21.ed. - 730

Nome: CHAGAS, Luciana Beatriz

Título: De Cidadela a Vila: Cerâmica, Arquitetura e Imaginário

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Poéticas Visuais

Aprovado em: 23de Março de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho

Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish

Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dr^a. Ivanir Cozeniosque Silva

Universidade de Campinas

Prof. Dr. João André Brito Garborggini

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de minha mãe

E a seus netos, Francisco e Isadora, que nasceram durante a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que fizeram parte deste trabalho, direta ou indiretamente: meu pai, meus irmãos, meus familiares, meus amigos, meus alunos, meus professores e meus colegas de pós-graduação da ECA-USP.

Aos meus colegas professores do curso de Artes Aplicadas da UFSJ: Zandra, Ricardo, Kleber, Bruno e Cristiano, pelo companheirismo, pelo apoio e pelas concessões que fizeram para que eu tivesse o tempo necessário para este trabalho.

Ao Glauco, por ter me acompanhado e apoiado nesses últimos meses de trabalho.

Finalmente, um agradecimento especial à Norma, minha professora e orientadora, por ter acolhido e aceitado minha proposta quando ela ainda era um simples embrião. Por ter dedicado seu olhar intuitivo e perspicaz de artista a cada peça que eu lhe apresentava, e por ter me recebido em seu espaço de criação. Pelas palavras de apoio e incentivo. Por todas as longas conversas, repletas de observações, críticas e ideias que impulsionaram este trabalho plástico.

RESUMO

Este trabalho faz uma análise do objeto cerâmico inspirado na arquitetura. A partir de referências plásticas, teóricas e iconográficas, foi construído um percurso poético ao longo de quatro anos, resultando em diversos segmentos, ou séries. O memorial descritivo do trabalho plástico apresenta reflexões sobre a conexão entre as cidadelas medievais e a vivência afetiva dos espaços, assim como uma descrição dos processos e técnicas utilizados na realização das peças cerâmicas.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais, Cerâmica, Arquitetura, Tridimensionalidade, Objeto

ABSTRACT

This work analyses the ceramic object inspired by architecture. From artistic, theoretical and iconographic references, a poetic thread was traced throughout four years, resulting in several segments, or series. The written work presents reflections on the link between the medieval citadels and the emotional relationship with the living spaces, as well as a description of the processes and techniques used for modeling and firing the ceramic pieces.

KEYWORDS

Visual Arts, Ceramics, Architecture, Three-dimensional, Object

SUMÁRIO

RESUMO	7
Índice de Figuras	10
Introdução	14
Objetivos Gerais:	15
Objetivos Específicos:	15
Metodologia: amostragem, instrumentos de pesquisa	15
Do conteúdo:	16
1. Cidades – referências plásticas e arquitetônicas	19
1.1. Antecedentes no trabalho plástico: da “Casa de Deus” às Cidades	19
1.2. Imaginação e o espaço vivido	24
1.3. Fora das muralhas: olhar distanciado	26
1.4. Análise de referências	26
1.4.1. Castelos medievais de Portugal	27
1.4.2. Os “caprichos arquitetônicos” de Piranesi	32
1.4.3. A arquitetura em M.C. Escher	36
2. A Representação da Arquitetura na Cerâmica	40
2.1. Arquitetura na história da cerâmica	40
2.1.1. China	40
2.1.2. Japão	40
2.1.3. Peru	41
2.1.4. México	42
2.1.5. Grécia	42
2.1.6. Itália	43
2.1.7. Inglaterra	43
2.2. Cerâmica contemporânea	44
2.2.1. Adel Souki	44
2.2.2. Christopher Benavides	45
2.2.3. Nina Hole	47
2.2.4. Norma Grinberg	49
3. O Processo de Criação do Trabalho Apresentado	52
3.1. Território Hermético	52
3.2. Cidades carbonizadas	56
3.2.1. Superfície craquelada	56
3.2.2. Modelagem	58
3.2.3. Queimas alternativas	58
3.2.4. Considerações sobre o trabalho desenvolvido	61
3.3. Guldagergaard	61
3.3.1. Modelagem	62

3.3.2.	Superfície Craquelada	63
3.3.3.	Considerações sobre o trabalho desenvolvido	65
3.4.	Construções-objeto	67
3.4.1.	Modelagem	67
3.4.2.	Decalques cerâmicos	68
3.4.3.	Queima	70
3.4.4.	Considerações sobre o trabalho desenvolvido	72
3.5.	Castelos	75
3.6.	Castelos II	77
3.7.	Vila	81
3.8.	Vila II	84
Considerações finais:		100
Referências Bibliográficas		103
Livros, Teses, Catálogos e Revistas:		103
Videografia		104
Websites: Artigos		104
Websites: Museus		104
Websites: Páginas oficiais dos Artistas		105
Créditos das imagens		106

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1.1 Luciana Chagas: Arcano 16 do Tarô (2001) Aquarela s/ papel.....	19
Fig. 1.2 A Casa de Deus (recriação de 2010, Cerâmica).....	19
Fig. 1.3 Torre (2002) Argila creme, esmaltes, forno elétrico a 1.265°C.....	20
Fig. 1.5 “X” (13,5 x 23 x 5 cm) - 2009, argila branca e esmaltes-cratera, forno elétrico a 1.265°C.....	20
Fig. 1.4 Cilindro laranja (20 x 16 x 22 cm) - 2009, argila branca e esmaltes-cratera, forno elétrico a 1.265°C.....	20
Fig. 1.6 Cidadela #4 (23 x 38 cm) - 2010, argila branca, esmaltes, forno elétrico a 1.265°C.....	21
Fig. 1.7 Cidadela #1 (29 x 7 cm) - 2010, argila branca, esmaltes e vidro, forno elétrico a 1.265°C.....	21
Fig. 1.9 Cidades #3 (30 x 22 x 14 cm), #1 (19 x 24 cm) e #5 (14,5 x 26 x 21 cm) - 2010, argila branca e terracotas, respectivamente, esmaltes, esmaltes-cratera e vidro, forno elétrico a 1.265°C.....	22
Fig. 1.8 Cidades em processo, antes da queima de biscoito (2010, argilas de cores variadas em ponto de osso).....	22
Fig. 1.10 Imagens de minha casa em São Paulo e da vila, isolada da rua. Ao fundo, muros e edifícios.....	25
Fig. 1.12 Castelo São Jorge, Portugal.....	28
Fig. 1.11 Castelo de Óbidos, Portugal.....	28
Fig. 1.13 Vista do interior do Castelo de Óbidos.....	28
Fig. 1.14 Vista do interior do Castelo de São Jorge.....	28
Fig. 1.15 Castelo de Beja: à direita, a torre de Menagem guarnecida com balcões. À esquerda, um cubelo quadrangular.....	29
Fig. 1.16 Castelo de Almourol: ao centro, a torre de Menagem. Cubelos cilíndricos ao longo da Muralha.....	29
Fig. 1.17 Muralhas contíguas aos rochedos(Castelo de Sintra).....	29
Fig. 1.18 Barbacã em frente às muralhas (Castelo de Montemor-o-velho).....	30
Fig. 1.19 Diferentes tipos de ameias.....	30
Fig. 1.20 Adarves e escadas: Castelo de Guimarães.....	30
Fig. 1.21 Ameia rasgada por uma seteira, Castelo de São Jorge.....	31
Fig. 1.23 Arcos: Castelo de Pombal.....	31
Fig. 1.22 Guaritas: Viana do Castelo.....	31
Fig. 1.24 Giovanni Battista Piranesi: Mausoleo Antico.....	32
Fig. 1.25 Giovanni Battista Piranesi: Foro Antico.....	32
Fig. 1.26 Giovanni Battista Piranesi: Gruppo di Scale.....	33
Fig. 1.27 Giovanni Battista Piranesi: Carcere Oscura.....	33
Fig. 1.28 Giovanni Battista Piranesi: “A torre Circular”.....	34
Fig. 1.29 Giovanni Battista Piranesi: “O arco com um ornamento em concha”.....	35
Fig. 1.30 Giovanni Battista Piranesi: “A ponte levadiça”.....	35
Fig. 1.32 Foto de Atrani, vista do Monte Aureo, conforme http://www.fotoeweb.it/sorrentina/Atrani.htm	36
Fig. 1.31 Litogravura de M. C. Escher: Atrani, Costa Amalfitana (1931).....	36
Fig. 1.33 Maurits Cornelis Escher: A Ponte (litogravura).....	37
Fig. 1.34 Maurits Cornelis Escher: Torre de Babel (xilogravura).....	37
Fig. 1.35 Maurits Cornelis Escher: Subindo e Descendo (litogravura).....	38
Fig. 1.36 Maurits Cornelis Escher: Cascata (litogravura).....	38
Fig. 1.37 Maurits Cornelis Escher: Relatividade (Litogravura).....	39
Fig. 2.1 Modelo de casa da Dinastia Han, cerâmica, acervo do Penn Museum, Philadelphia, EUA.....	40
Fig. 2.2 Haniwa em forma de casa, cerâmica. Japão, período Kofun. acervo do Tokyo National Museum, Japão.....	40
Fig. 2.4 Pote da cultura Recuay, Peru.....	41
Fig. 2.3 . Vaso da cultura Chimú, Peru.....	41
Fig. 2.5 Recipiente da cultura Sicán, Peru.....	41
Fig. 2.6 Peça da cultura Ica-Chincha, Peru.....	41
Fig. 2.7 Modelo de casa. Nayarit, México. Período pós-clássico, 1000 – 1100 d.C.....	42
Fig. 2.8 Modelo de templo de Tenochtitlán, México. In: LONGHENA, 2006, p. 122.....	42
Fig. 2.10 Modelo de uma casa da Civilização Minóica. Cerâmica.....	42

Fig. 2.9 Modelo de santuário doméstico da Civilização Minóica. Cerâmica.....	42
Fig. 2.11 Modelo de construção circular, Archanes, período Protogeométrico B. Cerâmica.....	43
Fig. 2.12 Modelo de Santuário. Maiólica de Urbino, Séc. XVI-XVII.....	43
Fig. 2.13 Escultura de um pagode, Doulton Lambeth Ware. Cerâmica vidrada a sal.....	43
Fig. 2.14 Adel Souki: "Da série Porões: de como fazer uma casa", 2004.....	44
Fig. 2.15 Adel Souki: Exposição "Mil Moradas e Uma", 2009.....	45
Fig. 2.16 Christopher Benavides.....	45
Fig. 2.17 Christopher Benavides: "Tres calderas en el abismo", s/d.....	46
Fig. 2.18 Nina Hole, Cerâmica, s/t, s/d.....	47
Fig. 2.19 Nina Hole, "Barco sobre torres". Cerâmica, s/d.....	47
Fig. 2.20 Nina Hole: Travessia, 2010, São João del Rei (durante a queima).....	48
Fig. 2.21 Nina Hole: Travessia, 2010, São João del Rei.....	48
Fig. 2.22 Norma Grinberg: Instalação Humanóides, 1994.....	49
Fig. 2.23 Norma Grinberg: Humanoides, 1994 (detalhe).....	49
Fig. 2.24 Norma Grinberg: Arcos, (s/d).....	50
Fig. 2.25 Norma Grinberg: Arcos, (s/d).....	50
Fig. 2.26 Lugar com Arco, 1998 - Argamassa armada - 9x6x2,2m - Jardins da ECA-USP.....	50
Fig. 3.1 Trapézios (27 x 20 cm cada módulo) - 2010. Argila branca, underglaze de cores variadas, esmalte cratera e vidro.....	52
Fig. 3.2 Donald Judd (1966) Sem Título. Aço pintado. 121 x 304 x 304 cm.....	53
Fig. 3.4 Peter Eisenman: Campo de estelas (detalhe), Memorial do Holocausto. Belim, Alemanha.....	53
Fig. 3.3 Daniel Libeskind: Jardim do Exílio. Judisches Museum, Berlim, Alemanha.....	54
Fig. 3.5 Processo de construção com técnica de placas.....	54
Fig. 3.6 Imagem da tela aramada.....	55
Fig. 3.7 Agrupando os módulos em duplas: primeira versão com decalques de papel arroz e esmalte cratera rico em cobre aplicado no topo.....	55
Fig. 3.8 Segunda versão, na qual a serigrafia foi feita diretamente na peça, com esmalte cratera preto.....	56
Fig. 3.9 Detalhe da Eastern State Penitentiary, Philadelphia, EUA.....	56
Fig. 3.10 John Chalke (1999) Grey, White, Orange, Red Oval Plate, diâm. 29 cm.....	57
Fig. 3.11 Etapas da construção das peças.....	58
Fig. 3.12 Etapas da construção das peças.....	58
Fig. 3.13 As peças dentro do Saggard de cerâmica, com material orgânico e sais, para queima teste.....	59
Fig. 3.14 Durante a queima Teste.....	59
Fig. 3.15 Peça após a queima teste (Cidadela Carbonizada #1 - 41 x 28 x 22 cm).....	60
Fig. 3.16 Durante a queima de barril.....	60
Fig. 3.17 A queima de barril: peças-teste sobre um leito de material orgânico, cobertas com sais.....	60
Fig. 3.18 Os resultados da queima teste de barril sobre placas planas de argila branca (previamente biscoitada).....	60
Fig. 3.19 Cidadela Carbonizada #3.....	61
Fig. 3.20 Cidadela Carbonizada #4.....	61
Fig. 3.21 Processo de criação das peças no estúdio de Guldagergaard: elementos recém- torneados.....	62
Fig. 3.22 Processo de construção.....	62
Fig. 3.23 Corpos de prova com os esmaltes "shrink & crawl" testados. Da esquerda em cima, em sentido horário: MBLG, MBLG sobre UG, VSBC, SC sobre UG, SC e SS.....	63
Fig. 3.24 Cidadela Guldagergaard #5 (15 x 17 x 22 cm) – 2012, Argila branca de alta temperatura, terra sigilata aplicada com compressor, Snakeskin, queimada duas vezes a 1.270°C (forno a gás e forno elétrico).....	64
Fig. 3.25 Cidadela Guldagergaard #1 (15 x 26 cm) – 2012, Argila Branca, spray de UG azul, esmalte "Shrink & Crawl", queimada em forno elétrico (cone 8).....	64
Fig. 3.26 Cidadela Guldagergaard #4 (11 X 25 cm) – 2012, Argila Branca, spray de terra sigilata, esmalte "Shrink & Crawl", queimada em forno elétrico (cone 8).....	65

Fig. 3.27 Cidadela Guldagergaard #2 (19 x 18 x 29 cm) – 2012, Argila Branca, spray de terra sigilata, esmalte “Shrink & Crawl”, forno elétrico (cone 8).....	65
Fig. 3.28 Cidadela Guldagergaard #7 (17 x 15 x 18 cm) – 2012, Argila Branca, spray de UG azul, esmalte “Shrink & Crawl”, forno a lenha Bourry-box (cone 10).....	66
Fig. 3.30 Cidadela Guldagergaard #3 (26 x 23,5 x 18 cm) – 2012, Argila Branca, spray de UG azul, esmalte “Shrink & Crawl”, forno a lenha Bourry-box (cone 10).....	66
Fig. 3.29 Cidadela Guldagergaard #8 (20,5 x 17 x 17,5 cm) – 2012, Argila Branca, spray de terra sigilata, esmalte “Shrink & Crawl”, forno a lenha Bourry-box (cone 10).....	66
Fig. 3.31 Peças da série “Construções-objeto” em estado de biscoito.....	67
Fig. 3.32 Fotografia original do calçamento de pedras.....	68
Fig. 3.33 Imagem tratada em computação gráfica.....	68
Fig. 3.34 Em sentido horário a partir da esq.: a tela (em negativo), a matriz impressa em laserfilm e três impressões com UGs de cores diferentes sobre papel decalque.....	69
Fig. 3.35 O forno catenário da UFSJ.....	70
Fig. 3.37 O cone 10 curvado após a queima.....	70
Fig. 3.36 Os cones vistos pela espia durante a queima.....	70
Fig. 3.38 O forno em plena queima.....	71
Fig. 3.39 O gráfico de queima do dia 1º de dezembro.....	72
Fig. 3.42 Objeto-construção #4 (19,7 x 10,8 x 11,7 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	73
Fig. 3.41 Objeto-construção #2 (19,7 x 10,8 x 11,7 cm) 2012, argila branca de alta temperatura, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	73
Fig. 3.40 Objeto-construção #6 (25 x 10 x 7,5 cm) 2012, argila branca de alta temperatura, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	73
Fig. 3.43 Objeto-construção #5 (16 x 11 x 13,5 cm) 2012, argila branca de alta temperatura, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	74
Fig. 3.44 Objeto-construção #3 (20 x 9,5 x 14,5 cm) 2012, argila branca de alta temperatura, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	74
Fig. 3.45 Castelo #1 (21,5 x 15 x 10,5 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	75
Fig. 3.46 Castelo #2 (21,5 x 10 x 19 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	75
Fig. 3.47 Castelo #3 (20,5 x 17 x 19,5 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	76
Fig. 3.48 Castelo #4 (23,3 x 15,5 x 20 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	76
Fig. 3.49 Castelo #5 (18,3 x 17 x 25 cm) 2012, argila branca, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	77
Fig. 3.50 Castelo #6 (2013). Argila reciclada (terracota) com chamote, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	78
Fig. 3.51 Castelo #6 (detalhe).....	78
Fig. 3.52 Castelo #7 (2013). Argila reciclada (terracota) com chamote, spray de UG, decalque de UG em serigrafia, forno catenário a lenha (cone 10).....	79
Fig. 3.53 Castelo #7 (Vista Posterior).....	80
Fig. 3.54 Vila (2013), Parte 1 (22 x 21 x 12 cm).....	81
Fig. 3.55 Vila (2013), Parte 2 (21,5 x 27 x 18 cm).....	81
Fig. 3.56 Vila (2013), Parte 3 (26 x 28 x 16 cm).....	81
Fig. 3.57 Vila (2013), combinação das três partes. Argila reciclada (terracota) com chamote, spray de UG verde petróleo, forno catenário a lenha (cone 10).....	82

Fig. 3.58 Vila (2013), combinação das três partes. Argila reciclada (terracota) com chamote, spray de UG verde petróleo, forno catenário a lenha (cone 10).....	82
Fig. 3.59 Vila (2013) – vista parcial.....	83
Fig. 3.60 Vila (2013) – vista parcial.....	83
Fig. 3.61 processo de modelagem das escadas.....	84
Fig. 3.62 bocal personalizado para extrusora.....	84
Fig. 3.63 Outros bocais personalizados.....	84
3.64 Vila II durante o processo de modelagem das partes.....	85
Fig. 3.65 Vila II (2014) Parte 1.....	86
Fig. 3.67 Vila II (2014) Parte 2.....	86
Fig. 3.66 Vila II (2014) Parte 3.....	86
Fig. 3.69 Vila II (2014) Parte4.....	86
Fig. 3.68 Vila II (2014) Parte 5.....	86
Fig. 3.70 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº 1.....	87
Fig. 3.71 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº2.....	88
Fig. 3.72 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº3.....	89
Fig. 3.73 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº4.....	90
Fig. 3.74 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº5.....	91
Fig. 3.75 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº6.....	92
Fig. 3.76 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº7.....	93
Fig. 3.77 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº8.....	94
Fig. 3.78 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº9.....	95
Fig. 3.79 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº10.....	96
Fig. 3.80 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº11.....	97
Fig. 3.81 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº12.....	98
Fig. 3.82 Vila II (2014) Recorte fotográfico nº13.....	99

INTRODUÇÃO

Um dos principais objetos desta pesquisa é a criação de associações formais, estruturais, icônicas e simbólicas entre a cerâmica e a arquitetura, efetivadas no trabalho plástico e no seu memorial.

A partir da observação, na construção de objetos cerâmicos, de que os processos de conformação da peça cerâmica resultam na configuração de um espaço fechado delimitado por paredes, foi feita uma analogia entre a construção cerâmica e a arquitetura.

O próprio processo de construção de uma peça tridimensionalmente complexa, na maioria das vezes, deve seguir a lógica racional de uma edificação, com necessidades de apoio em superfícies horizontais, inclinadas ou curvas, armações para sustentar o material recém-moldado até que crie resistência mecânica por cura ou secagem, e finalmente a lógica do interior/exterior delimitado por paredes. Usualmente é preferível se construir peças cerâmicas ocas, uma vez que a espessura uniforme da argila permite uma melhor dinâmica de evaporação da água, retração uniforme na secagem e também igual ação do fogo e uma melhor distribuição da temperatura sobre o material no momento da queima.

Por isso, a maioria das técnicas de conformação cerâmica é voltada à modelagem de peças que não sejam sólidas (ou maciças), e sim definidas por paredes de espessura mais ou menos uniforme, mesmo que essas paredes estejam escamoteadas por uma volumetria de compleição orgânica.

Essa observação se juntou a algumas afinidades que eu tinha pelo tema das construções medievais, o que me fez notar uma tendência à configuração de castelos em uma série incipiente no ano de 2009. Assim, resolvi investir nessa busca, elaborando esses conceitos de forma mais consciente. Para isso, fazia-se necessário prosseguir com a série e analisar criticamente os resultados. Essa série é apresentada no capítulo I, a guisa de antecedente.

Nesse contexto, para a análise do processo criativo e do percurso artístico dentro do mote das Cidades, passo a coletar referências icônicas na arquitetura, na gravura e na cerâmica. Esta pesquisa trata também da identificação e estudo crítico de referenciais nas artes visuais, particularmente na cerâmica artística. Na arquitetura, são observadas as partes que compõem uma fortaleza medieval, sua linguagem arquitetônica e suas formas, que apesar de definidas pelo uso, nada têm de racionais. Na gravura, alguns exemplos, em Piranesi e em Escher, da arquitetura levada aos mais elevados patamares da ficção, da imaginação e, em alguns casos, do absurdo. Já a história da cerâmica fornece um belo repositório de exemplares de peças cerâmicas em formas arquitetônicas, como as casinhas chinesas de cerâmica da dinastia *Han*, por exemplo. Alguns artistas ceramistas contemporâneos, com os quais tive contato pessoal e que trabalham com a arquitetura como expressão formal ou simbólica tem sua obra aqui referenciada também¹.

Mencionar vivências pessoais determinantes na identidade do trabalho faz-se necessário, ainda que em minha opinião a riqueza de uma obra de arte esteja naquilo que ela possui de universal. Trabalhos extremamente autorreferentes e autobiográficos, salvo algumas poucas exceções já consagradas, correm sério risco de se tornarem ou desinteressantes ou herméticos ao fruidor em geral.

¹ Basicamente, o critério de escolha desses artistas, além da arquitetura como poética plástica, foi o da proximidade, justamente por me possibilitar ter um contato maior com seu processo criativo.

Outro ponto importante é a análise do processo criativo da cerâmica e como este se mistura com os processos técnicos, num ciclo interdependente de desenvolvimento. É importante frisar que a descrição e documentação das técnicas utilizadas e das pesquisas com materiais é sempre relevante como produção de conhecimento. É nesse item que se insere um relato detalhado dos processos técnicos utilizados nas séries de peças cerâmicas criadas para esta tese.

Os objetivos deste trabalho foram traçados, na fase do projeto, da seguinte forma:

OBJETIVOS GERAIS:

Criação e realização de uma série de obras tridimensionais de cerâmica, tendo como motivo principal a arquitetura das cidadelas e fortificações.

Reflexão sobre o fazer cerâmico.

Análise e a afirmação dos processos técnicos da cerâmica como meios expressivos das poéticas contemporâneas.

Compartilhar procedimentos técnicos e metodológicos em cerâmica: processos de modelagem, processo criativo, referências, formulações de massas, engobes e esmaltes e metodologia de queimas.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Estabelecer associações plásticas e estruturais entre a cerâmica e a arquitetura.

Associação criativa da forma utilitária da cerâmica com a forma escultórica.

Buscar referências arquitetônicas relacionadas ao tema das construções medievais.

Pesquisar o tema Cidadelas, Castelos e Fortificações, em seus aspectos sintáticos e semânticos.

Relacionar referências artísticas que citam a arquitetura no âmbito do devaneio, do imaginário e do absurdo.

Pesquisar sobre a representação plástica da arquitetura na cerâmica artística, no âmbito da história da cerâmica e em artistas contemporâneos.

METODOLOGIA: AMOSTRAGEM, INSTRUMENTOS DE PESQUISA

Inicialmente, a condução foi feita a partir do levantamento bibliográfico e de análise iconográfica, principalmente nos capítulos 1 e 2, que versam sobre as questões referentes à arquitetura, ao processo de criação dos artistas estudados e às conexões com significados extrínsecos ao trabalho plástico. Foi feita uma pesquisa de referências artísticas (icônicas e simbólicas) em arquitetura, cerâmica, escultura, gravura e literatura, tendo como fio condutor sua pertinência ao projeto.

Paralelamente a esse levantamento bibliográfico e iconográfico, houve a prática de ateliê na modelagem de peças. Considero que a observação e a fruição de referências artísticas influenciam na produção cerâmica concomitante.

A prática de ateliê consta de modelagem, pesquisas com materiais, queimas e técnicas de impressão. Na modelagem acontece o investimento estético inicial e decisivo na criação formal das peças. Foi realizada uma elaboração e análise do processo criativo durante e após o fazer. Por isso, me senti melhor embasada dividindo o trabalho plástico em diferentes 'séries', que foram definidas *a posteriori*. Essas séries são compostas basicamente de peças feitas em um mesmo período, compartilhando, além das referências icônicas e semânticas, os mesmos materiais e processos técnicos de conformação e de queima. Notei que após um determinado número de peças, a exploração dos

recursos plásticos perde a intensidade. Claro que é válido nesse ponto criar repetições, o que consolida a ‘série’, ‘fase’ ou momento, fixando determinadas conquistas que possivelmente serão resgatadas e reelaboradas num momento posterior, criando uma progressão que, diferente de uma ‘evolução’ – definição que tende a insinuar linearidade e crescimento – está mais para um ‘percurso’, onde a consistência é demonstrada mais pela coerência do resultado com as reflexões e com o processo de desenvolvimento.

Para isso, foram importantes nessa caminhada as análises posteriores das conexões com séries anteriores, e principalmente, um diálogo e abertura aos comentários e orientações, além de um olhar distanciado depois da finalização das peças.

Na parte de pesquisas com materiais, efetiva-se a realização de testes e registro: queimas, elaboração de formulações de vidrados, UGs, engobes e superfícies craqueladas, bem como sua preparação, dispersão e aplicação. Constatam dessa etapa notas técnicas sobre materiais, equipamentos e modos de conduzir os processos.

Para conformação das peças, foram utilizadas as técnicas de torno, placas e extrusora. Dentre os processos de queima, houve investigação das possibilidades da queima de barril, da queima a lenha em alta temperatura e da queima em forno elétrico, bem como uma apropriação dos seus resultados plásticos e de suas possibilidades criativas.

DO CONTEÚDO:

No capítulo I, é feita uma análise de algumas referências relevantes para a pesquisa. Partindo de uma investigação sobre os antecedentes relacionados à arquitetura em meus trabalhos anteriores, descubro que meu interesse intrínseco pelo tema dos castelos e fortificações tem raízes mais profundas, relacionadas a vivências pessoais e a um contato contínuo e prolongado, ainda que inconsciente, com esse repertório ao longo de toda a vida.

Essas associações somente viriam à tona após o início da elaboração do trabalho plástico concomitante à pesquisa de referências iconográficas. Outro fator que revelaria essas influências seria a minha mudança de cidade, por deslocar meu ponto de vista e criar um olhar distanciado sobre minhas vivências anteriores.

Para Gaston Bachelard, o inconsciente “está alojado no espaço de [nossa] felicidade”, e a topoanálise trata de “todos os espaços que nos chamam para fora de nós mesmos.” (BACHELARD, 2003, p. 30) Inspirada pela relação da poética do devaneio descrita por Bachelard, fui buscar nos meus ‘espaços felizes’ e na nostalgia de vivências passadas recursos para investigar a origem das Cidades no meu processo criativo. Simultaneamente, interessei-me pela arquitetura das fortalezas medievais como objetos, com seus espaços percebidos e volumetria complexa.

Os castelos medievais portugueses tornaram-se uma referência forte e presente no meu processo criativo após uma visita a Portugal em 2011, quando pude vivenciar esses espaços e sua atmosfera. São sólidos, porém algo decrepitos e arruinados. São construções de morfologia extremamente objetiva. A quase ausência de adornos e detalhes estilísticos chama a atenção para sua estrutura global, que se apresenta orgânica e assimétrica.

Outra referência aqui analisada, os *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi, são representações gráficas de arquiteturas imaginárias. Nelas o artista se apropria de elementos arquitetônicos – escadarias, colunas, arcos, janelas, paredes – como matrizes repertoriais, e os combina em benefício de seus propósitos icônicos e simbólicos, estes últimos abertos a diversas interpretações, o que descola essas imagens do seu próprio tempo, tornando-as atuais ao olhar contemporâneo. Ajuda o fato de

Piranesi ter sido exímio desenhista de perspectiva, o que agrega realismo e dramaticidade às suas cenas.

Em suas gravuras, M. C. Escher lança mão de recursos tradicionais da representação pictórica ocidental (como a perspectiva, o desenho de observação e o realismo fotográfico) para criar situações impossíveis e paradoxais, como o moto-perpétuo e as ilusões de ótica calcadas nas proposições da matemática e geometria. Talvez o grande truque de Escher seja usar o desenho de modo a simular veracidade na cena, assim o observador não percebe imediatamente o elemento absurdo nela presente.

Concomitantemente, passo a uma busca por obras cerâmicas que apresentem figurativamente a arquitetura. A partir da bibliografia sobre a história da cerâmica, além de todas as visitas a setores de cerâmica de museus em diversos locais, pude agrupar alguns exemplos na produção cerâmica, da antiguidade ao século XIX. Esses exemplos, porém, apresentam um interessante viés criativo que, sob nosso olhar do século XXI, faz com que essas peças se identifiquem bastante com a produção contemporânea na cerâmica artística.

No capítulo 2, ao apresentar simultaneamente peças antigas com produções contemporâneas, tenho a intenção de estimular esse olhar reflexivo. Por um lado, enfatizo a sua aparência, a despeito do significado intrínseco (ritual, espiritual) de algumas delas. Porém, as questões conceituais, tão relevantes no processo criativo de uma obra no âmbito da arte contemporânea fazem com que esses mesmos significados confirmem àquelas peças uma potência extremamente inspiradora.

O conteúdo do terceiro e último capítulo pode ser considerado uma sequência natural do trabalho plástico descrito no primeiro capítulo, a título de antecedente da pesquisa: as primeiras cidadelas e as esculturas de compleição geométrica construídas com placas. Neste capítulo, é feita uma descrição detalhada de todo o trabalho plástico realizado durante o período de estudos deste doutorado, e que resulta na última série apresentada.

O processo de criação é relatado em ordem cronológica, e agrupado principalmente por propostas surgidas nas disciplinas da pós-graduação da ECA, associando reflexões conceituais com desafios técnicos em cerâmica, como as impressões de superfície e as técnicas de queima, ou ainda, pesquisas com revestimentos superficiais.

Num primeiro momento, divergindo do conceito de cidadela, foi criada a série *Território Hermético*. Nela, foi enfatizada a investigação artística sobre os meus referenciais, e o território hermético veio representar a falta de horizonte e o sentimento de aprisionamento causado pela verticalidade dos edifícios da metrópole, além de todas as implicações do sentido de 'segurança' expresso pelas grades de proteção, ou alambrados. Os alambrados protegem porque repelem.

A série *Cidadelas Carbonizadas* foi uma retomada da estrutura expressiva da cidadela, desta vez feita com a extrusora e com placas de argila. Reduzidas ao tamanho de objetos, as pequenas cidades fortificadas abandonaram a gramática dos módulos cilíndricos e arredondados, ganhando arestas e paredes planas. Elas também já apresentavam portas e janelas, ainda que de forma incipiente, resultando num aspecto que tendia ao figurativo. Tecnicamente foi investigada a superfície craquelada do engobe e seu aspecto resultante na queima *Saggar*, que, por razões técnicas foi convertida na queima de barril.

Em *Guldagergaard*, ainda um pouco insatisfeita com os resultados da série anterior, optei por retomar as composições com módulos torneados, assim como vinha fazendo com as *Cidadelas* de 2010

mostradas no Iº Capítulo. Juntamente com isso, prossegui na investigação de uma superfície craquelada.

Alguns meses de distanciamento e de estudos bibliográficos me motivaram a criar a série das *Construções-objeto*, que são uma associação formal entre as séries *Guldagergaard* e *Cidadelas Carbonizadas*, aproximando-me de um resultado figurativamente mais literal, em peças pequenas e de baixa complexidade em termos construtivos. Nessas peças foi retomada a serigrafia de *Território Hermético*, desta vez com técnica de decalque e outras texturas superficiais além das do alambrado.

E novamente, as *Construções-objeto* me fizeram parar, refletir e começar tudo novamente e fazer as duas séries *Castelos*, dessa vez mimetizando de forma descritiva e evidente, a arquitetura dos castelos portugueses. Havia um receio de cair na obviedade do figurativismo literal, talvez por isso fui tomar essa decisão apenas nesse momento, e não nas séries anteriores. Mas considerei-a um exercício, e aí, tudo era visto de forma diferente. Os *Castelos*, enquanto estavam sendo feitos, foram considerados por mim uma tentativa de investigar as possibilidades formais dos elementos arquitetônicos dos castelos e das fortificações, simplesmente ao reproduzi-los em cerâmica.

O resultado dessa série levou-me ao último agrupamento de trabalhos, que são as duas séries *Vila* e *Vila II*. Mantive os aspectos relativos à representação figurativa dos castelos, porém, inspirada por Escher, enfatizei o viés da impossibilidade e do absurdo nas construções dessa nova série. Além disso, houve a necessidade de ir além do objeto único, desdobrando-o em fragmentos complexos (ou secções) organicamente elaborados. Essa vontade já se fazia transparecer desde o início. Porém, foi necessário um longo percurso até ela realmente se efetivar e se materializar.

I. CIDADELAS – REFERÊNCIAS PLÁSTICAS E ARQUITETÔNICAS

I.1. ANTECEDENTES NO TRABALHO PLÁSTICO: DA “CASA DE DEUS” ÀS CIDADELAS

FIG. 1.1 LUCIANA CHAGAS: ARCANO 16 DO TARÔ (2001) AQUARELA S/ PAPEL

Em 2001 fui convidada a colaborar com a produção de uma peça teatral, mais especificamente na direção de arte e produção de adereços e figurinos. O espetáculo girava em torno dos arcanos do Tarô. Para representar o arcano XVI, "A Casa de Deus", produzi uma peça em cerâmica muito peculiar, que não se relacionava de forma nenhuma com minha produção que, na época, era composta predominantemente por peças utilitárias. A representação icônica da "Casa de Deus", no Tarô, é a imagem de uma torre – signo da resistência bélica de fortificações medievais – ruindo sob o impacto de um relâmpago (fig. 1.1). A torre representa a Torre de Babel, que aparece nos relatos bíblicos, e o relâmpago que a destrói, a “ira de Deus”. Confeccionei uma miniatura de um castelo medieval bem estereotipado: possuía muralha, torres, janelas e telhados cônicos pontiagudos.

Essa peça foi feita com três cores de argila diferentes, usando técnicas de placas e torno, e montada sobre uma tigela torneada invertida (de aproximadamente 20 cm de diâmetro), para que fosse usada como adereço: caberia na cabeça do ator e seria, ao mesmo tempo, a coroa do arcano Imperador. Não foi esmaltada, para que os diferentes tons presentes na argila oferecessem uma referência direta ao material de que era feita, e foi queimada a 1.200° C. O resultado foi uma obra escultórica extremamente lúdica e graciosa, que me remeteu a significados extrínsecos à sua proposição inicial, que era a de ilustrar os arcanos do Tarô. As pequenas torres e construções, altas e baixas, exibindo cores de barro que variavam entre branco, terracota e marrom, erguiam-se sobre uma colina (o perfil externo da tigela), circundada por uma muralha contínua, sem porta e com uma textura que citava os encaixes de pedras. Estavam presentes todos os estereótipos de castelo medieval europeu que povoam a literatura infantil.

Em 2010 fiz uma reconstituição (fig. 1.2) dessa peça, pois ela infelizmente havia se perdido. Ela não tinha pretensões artísticas ou escultóricas, mas após muitos anos de latência, veio à tona em um momento de minha trajetória artística, no qual tomei a decisão de romper com a criação de cerâmica utilitária e investir num percurso artístico que focasse mais o expressivo do que o utilitário. Esse rompimento aconteceu após um período em que transitei pelo bidimensional, por meio de painéis nos quais explorava as propriedades físicas dos vidrados de alta temperatura em interação entre si, além da composição com cores possibilitadas pelos materiais cerâmicos.

FIG. 1.2 A CASA DE DEUS (RECRIAÇÃO DE 2010, CERÂMICA)

FIG. 1.3 TORRE (2002) ARGILA CREME, ESMALTES, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

Alguns anos mais tarde, observei a estrutura em forma de tubos paralelos da casa de marimbondos como referência para criação de outra série de peças que, ainda que de forma orgânica, apresentavam uma relação com a arquitetura (fig. 1.3).

Acrescentando-se a esse um período em que a investigação da especificidade da cerâmica como meio de criação artística se fez presente, passei a me interessar pelas questões estruturais na conformação cerâmica, o que me levou a relacioná-la com a arquitetura e o crescimento das cidades. Além disso, interessava-me naquele momento a citação do utilitário em peças escultóricas e a discussão arte/ artesanato na prática e na apreciação da cerâmica.

No ano de 2009, iniciei a realização de esculturas de compleição geometrizada, utilizando a técnica de placas de argila (figs. 1.4 e 1.5). Superando as propriedades da matéria, que é resistente a um alinhamento preciso em superfícies poligonais, busquei nas esculturas maciças de Sérgio Camargo e nas obras monumentais

de Robert Morris a associação da forma geométrica com as relações formais escultóricas, em estruturas fechadas, sólidas e inequivocamente claras. Ao analisar o resultado desse segmento de produção, percebi associações formais e estruturais com a arquitetura, pois observei que sua forma tridimensional assemelhava-se à configuração de um espaço fechado delimitado por paredes. Além disso, o próprio processo de construção daquelas peças seguia a lógica racional de um edifício, com necessidades de apoio em superfícies horizontais, inclinadas ou curvas. Porém a escala reduzida em que minhas peças se apresentavam fazia lembrar maquetes.

A argila é resistente às conformações poligonais precisas, por suas características dúcteis e pela propriedade da retração, ou seja, o encolhimento e empenamento sofridos pela argila ao secar. O desafio foi o de domar a materialidade do barro, o potencial expressivo do gesto, pensando-o como meio e não como fim estético em si. Busquei no Concretismo e no Minimalismo a associação da

FIG. 1.5 CILINDRO LARANJA (20 X 16 X 22 CM) - 2009, ARGILA BRANCA E ESMALTES-CRATERA, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

FIG. 1.4 "X" (13,5 X 23 X 5 CM) - 2009, ARGILA BRANCA E ESMALTES-CRATERA, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

FIG. 1.6 CIDADELA #4 (23 X 38 CM) - 2010, ARGILA BRANCA, ESMALTES, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

forma geométrica com as relações formais escultóricas, em estruturas fechadas, sólidas e inequivocamente claras.

Senti, porém, alguma necessidade de romper com a rigidez das superfícies geométricas, usando para isso a possibilidade de superfícies complexas (texturizadas) no vidrado, e valendo-me de uma pesquisa com esmaltes-cratera. O uso dos esmaltes cerâmicos em relevo pretende atacar essa forma asséptica e industrial, conferindo a ela certa organicidade.

Fiz uma pesquisa sobre essas superfícies tridimensionais, ou em relevo, a partir da referência do ceramista dinamarquês Morten Lobner Espersen, que descreve em artigo da revista *Ceramics Monthly Magazine* o processo de criação de obras suas com esse recurso (ESPERSEN, 2004: p.33). Meu interesse específico era nos chamados *Crater Galzes*, esmaltes que borbulham durante a queima e deixam crateras na sua superfície. A busca pelas texturas matéricas na cerâmica viria a ganhar cada vez mais importância para minha poética nos anos seguintes.

Paralelamente à *Série Geométrica*, produzi, de maneira incipiente, algumas peças, usando a técnica de torno (figs. 1.6 e 1.7). Mais tarde, elas iriam dar origem ao projeto das *Cidadeelas*. A ideia inicial era a de criar peças escultóricas que fizessem uma citação ou uma referência à forma utilitária sugerida pelo torno. Pablo Picasso, durante o período em que produziu cerâmica em *Vallauris*, criou obras escultóricas predominantemente figurativas a partir de secções de vasos torneados. O resultado são esculturas cerâmicas que, sem ocultar sua estrutura de vaso/peça torneada, apresentam de maneira inequívoca a força expressiva e a potência criadora características da obra de Picasso. (RAMIÉS, 1974)

As peças que compus não tinham intenções figurativas a princípio, estavam mais para exercícios compositivos de repetição da forma cilíndrica, e tiveram como ponto de partida a ideia de pratos ou tigelas empilhadas. Para mim, tratava-se de uma associação da forma utilitária com a escultórica. Essa associação surgiu a partir da leitura do artigo do crítico de arte americano Clement Greenberg, "Pintura Moderna", no qual ele tratava da pintura e sua relação com outros meios. Para Greenberg, o modernismo trouxe a especificidade à pintura na medida em que a sua bidimensionalidade era o

FIG. 1.7 CIDADELA #1 (29 X 7 CM) - 2010, ARGILA BRANCA, ESMALTES E VIDRO, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

único elemento que não era compartilhado com a escultura, o que abriu caminho para discursos pictóricos como o dos expressionistas abstratos (GREENBERG, 2008: pp. 97-99). Interessada no conteúdo desse texto, procurei imaginar o que poderia ser a especificidade da cerâmica, ou seja, quais aspectos ela não toma de empréstimo de outras artes – o figurativismo, por exemplo, toca tanto na escultura como na própria pintura. Além disso, tinha a proposta de refletir sobre a cerâmica não apenas como material, mas como

bem cultural. O próprio autor, ao falar sobre cerâmica, apesar de reconhecer que não é um especialista no assunto, defende a posição de que é a cerâmica utilitária – vasos, potes, pratos e tigelas – aquela que confere o status de “arte” ao meio cerâmico, e não aquela que mimetiza as propriedades da escultura (GREENBERG, 2006: pp.3-9).

Após essas leituras, o que se seguiu foi um prosseguimento destas pesquisas plásticas com a forma torneada em composições assimétricas e orgânicas. Seus elementos individuais (ou módulos torneados) agrupam-se organicamente como o crescimento de uma cidade, mas se apresentam cercados, numa configuração de muros concêntricos, como numa cidadela medieval. É precisamente nesse momento que se dá a ponte com a Casa de Deus, mencionada no início deste capítulo. Está definido o mote da pesquisa, e as peças resultantes dessa investigação receberiam posteriormente o título de Protocidadelas.

FIG. 1.9 CIDADELAS EM PROCESSO, ANTES DA QUEIMA DE BISCOITO (2010, ARGILAS DE CORES VARIADAS EM PONTO DE OSSO)

FIG. 1.8 CIDADELAS #3 (30 X 22 X 14 CM), #1 (19 X 24 CM) E #5 (14,5 X 26 X 21 CM) - 2010, ARGILA BRANCA E TERRACOTAS, RESPECTIVAMENTE, ESMALTES, ESMALTES-CRATERA E VIDRO, FORNO ELÉTRICO A 1.265°C

Como continuidade às Protocidadelas, procurei desenvolver algumas variações compositivas, aproveitando a ideia dos módulos torneados que lembram peças utilitárias, e posicionando-os de modo a mimetizarem estruturas arquitetônicas e, em especial, castelos (fig. 1.8). Porém, eu fiz o possível para evitar a representação figurativa dos castelos, tentando criar uma espécie de ambiguidade na apreensão da forma. O objetivo era que essas peças, predominantemente escultóricas, guardassem ainda uma relação forte com o conceito do objeto utilitário.

Após uma série de exercícios compositivos com módulos torneados de diversas proporções, tamanhos e ângulos, acredito que pus tudo a perder após a esmaltação. Provavelmente porque corria em paralelo a série Geométrica e as pesquisas com os esmaltes-cratera, cometi o engano de revestir essas peças com uma multiplicidade de cores e texturas matéricas, usando vidro derretido e esmaltes-cratera. O resultado foi um excesso de informação que interferiu excessivamente na plasticidade das formas inicialmente elaboradas para se exprimirem através dos volumes (fig. 1.9).

Os esmaltes-cratera, que antes dialogaram de forma muito harmoniosa e rica com os volumes racionais da série Geométrica, não apenas não tiveram êxito nas primeiras cidadelas, como literalmente obrigaram-me a recomençar o trabalho todo. A Cidadela #5, que aparece na extrema direita da imagem 1.9, havia sido feita com uma terracota de baixa temperatura marca *Vingerling*, e na queima, algumas partes amoleceram e se deformaram.

A conclusão é que nessas peças o significado é, em grande parte dado pelos volumes e pela estrutura. Essa lógica construtiva que as compõe deve o mais possível estar aparente, e para isso, é necessário trabalhar a superfície de modo a não rivalizar com o volume. Essa tarefa seria retomada um ano e meio mais tarde, na Dinamarca, como veremos no capítulo 3.

1.2. IMAGINAÇÃO E O ESPAÇO VIVIDO

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, propõe, a partir da imagem poética, extrair significações ontológicas, objetivando aquilo que ele denomina 'fenomenologia da imaginação'. Na introdução da obra, o autor explica que esta "seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem em sua atualidade." (BACHELARD, 2003, p. 2)

As imagens poéticas que Bachelard usa no desenvolvimento das análises fenomenológicas são predominantemente extraídas de exemplos literários, ainda que haja menção, ao longo do livro, às artes visuais e à música. A fenomenologia é "a consideração do início da imagem numa consciência individual" (idem, p.3) Para esse estudo filosófico, ele enfatiza os conceitos de alma e espírito, pois no devaneio, enquanto o espírito se relaxa, a alma está de vigília. (idem, p. 6) O devaneio é um estado que pode ser confundido com o sonho, em que se desenrolam a fluência e a fruição das imagens poéticas. Bachelard, porém, cita Jung para criticar sutilmente a análise psicanalítica das imagens poéticas, justamente porque ela afasta o debate do seu objeto, que é a obra em si, e concentrar o foco na personalidade do autor.

Talvez o conceito de topoanálise proposto por ele como auxiliar da psicanálise seja enriquecedor para a investigação do processo criativo, seja ele na literatura ou nas artes visuais. A topoanálise volta seu olhar para os lugares de nossa vida íntima, os ambientes do passado, a memória dos locais de nosso tempo pregresso e que levamos conosco mesmo décadas depois, ou seja, foram marcados na nossa história e vão influenciar nossa expressão poética. Segundo Bachelard, "todos os espaços das nossas solidões passadas (...) são indelévels em nós. (...) Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente (...) mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou um sótão, de que se viveu numa mansarda." (idem, pp. 28-29)

A topofilia, valorização dos espaços amados e vividos, está muito influente em minha personalidade, haja visto a ligação que desenvolvi com a casa onde vivi por aproximadamente 30 anos de minha vida. E "a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos." (idem, p. 24) A casa é o nosso castelo, nossa proteção, o local onde habita nossa intimidade.

Meu cosmos se dava entre muralhas. Desde criança eu gostava de observar o céu, as estrelas e o movimento do sol, mas nunca percebi que em minha casa, um sobrado dentro de uma vila, cercado de muros e edifícios altos, não havia horizonte a visualizar. Era para mim tão natural ter apenas uma pequena secção de céu para observar por entre os prédios, que aquilo se tornava a regra, e não a exceção. Toda a paisagem possível de ser observada era vista por sobre os muros, das janelas do andar superior. Para mim esse enfoque era tão prosaico que eu assumia como algo natural e inevitável.

A vila onde morei a vida toda tem um pátio central de aproximadamente 200 m² com piso de paralelepípedos, cercado por um muro de 10 metros de altura. As casas ficam do lado de dentro dessa muralha, assim como meu quintal, cuja estrutura reproduz em menor escala a estrutura do pátio murado apresentada pela vila. De lá não se via nem ouvia a rua, nem o movimento de carros ou de pessoas, e apesar de estarmos a apenas 3 km do centro da maior cidade do país, o silêncio lá é o padrão até hoje.

Essa breve descrição física da vila serve para expressar o clima de proteção e isolamento que caracterizou minha relação com a arquitetura e com o espaço. Essa ambientação tornou-se tão natural que era imperceptível. Já era latente desde a infância meu interesse pela arquitetura e pelos castelos medievais, como mostra um trabalho que fiz na escola aos 14 anos, descoberto em meus guardados, mas nunca me ocorreu senão recentemente traçar uma analogia desse espaço com a cidadela.

FIG. 1.10 IMAGENS DE MINHA CASA EM SÃO PAULO E DA VILA, ISOLADA DA RUA. AO FUNDO, MUROS E EDIFÍCIOS.

1.3. FORA DAS MURALHAS: OLHAR DISTANCIADO

“Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos.” (BACHELARD, 2003, p. 25)

Foi apenas quando me mudei para a cidade de São João Del Rei, em 2010, já com as primeiras Cidadelas em curso, que comecei a me dar conta dessa relação de similaridade de minha casa com a cidadela. Demorou um pouco para racionalizar tudo isso. No início dava para perceber uma sensação de que na nova cidade, o espaço era aberto demais, provocava em mim um leve desconforto e uma sensação de falta de privacidade, talvez em algum grau, agorafobia. E eis que:

A casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável (idem, p. 34)

Apenas quando me propus a escrever o projeto de doutorado, pude juntar todos os pontos com o devido distanciamento crítico e ocorreu esse insight, que explicava muita coisa sobre o que eu tinha realizado até então em cerâmica. A partir daí, o desenvolvimento do trabalho plástico, por se tornar consciente e intencional, imediatamente ganhou novo fôlego. Ficou natural assumir o ícone da cidadela e desenvolvê-lo a partir de referências plásticas e arquitetônicas.

1.4. ANÁLISE DE REFERÊNCIAS

Sendo assim, ao invés de prosseguir com as produções meramente intuitivas, fui atrás de uma compreensão mais precisa do que é uma cidadela. Talvez isso pudesse acrescentar elementos inesperados em meu processo de criação. Além do estudo sobre arquitetura, procurei buscar artistas para os quais a arquitetura alimentava a imaginação poética. Por enquanto, as principais referências aqui estudadas têm sido a arquitetura das cidadelas e dos castelos medievais, a arquitetura imaginária dos Carceri de Piranesi e as gravuras de Escher, principalmente as que enfatizam construções arquitetônicas absurdas e impossíveis.

São menos comuns as fontes de pesquisa sobre a arquitetura dos castelos medievais, principalmente nos principais livros de história da arte ou da arquitetura. De acordo com E. H. Gombrich, em sua emblemática obra *A História da Arte*, a razão de termos hoje remanescentes mais intactos da arte e da arquitetura religiosa da Idade Média, passa pela sua relação de uso, e pela própria característica histórica daquele período, por ter sido um período pleno de conflitos, invasões, falta de segurança à integridade dos objetos e dos edifícios civis e militares. Escreve Gombrich:

Não devemos imaginar (...) que toda a arte desse período existiu exclusivamente para servir a ideias religiosas. Na Idade Média não foram construídas apenas igrejas, mas também castelos, e os barões e senhores feudais a quem os castelos pertenciam empregavam, ocasionalmente, artistas. A razão pela qual somos propensos a esquecer essas obras quando falamos da arte dos primórdios da Idade Média é muito simples: os castelos acabavam frequentemente destruídos, ao passo que as igrejas eram poupadas. De um modo geral, a arte religiosa era tratada com maior respeito, e cuidada com mais zelo, do que meras decorações de aposentos privados. (GOMBRICH, 1993, PP. 122-123)

Porém, após pesquisar em fontes específicas, como os livros que menciono a seguir, surpreendo-me com a enorme quantidade de castelos, fortalezas e cidadelas medievais ainda íntegros espalhadas pelo continente europeu, Oriente Médio, Ásia e Norte da África.

De alguma forma, algumas das principais obras relacionadas à história da arte e da arquitetura, incluindo, além da *História da Arte* de E. H. Gombrich, a também muito popular *Iniciação à História da Arte*, de H. W. Janson, parecem apresentar uma predileção especial pela arquitetura das igrejas em deferência à dos castelos, pelo menos no período que abrange até o século XIII. Nikolaus Pevsner, em seu *Panorama da Arquitetura Ocidental*, analisa, quase exclusivamente igrejas até o gótico tardio. Os raros exemplos de arquitetura não religiosa mencionados, porém, não são vistos tão detalhadamente quanto as igrejas.

Uma cidadela é uma fortificação, cercada por muros e torres de defesa, que pode abrigar castelos, templos e outras edificações em seu interior. Pode até abrigar uma cidade completa, como é o caso de algumas cidades atuais cuja fundação remonta à Idade Antiga ou à Idade Média, e que preservam até hoje as primitivas muralhas e portais.

No livro *The Medieval Fortress*, de Kaufmann et al., há dados técnicos sobre arquitetura das fortificações desde a Antiguidade até o fim da Idade Média, com análises e descrições de detalhes arquitetônicos de diversas construções principalmente na Europa. Existem algumas diferenças entre os termos castelo, forte, e fortaleza e cidadela. Apesar de esses termos serem muitas vezes usados como sinônimos, cada um tem um significado diferente na arquitetura militar. Segundo os autores, “a definição mais acurada de um castelo seria uma fortificação da Alta Idade Média que era caracterizada por muros altos, usualmente um fosso, e torres, independentemente se era uma residência privada ou não.” (KAUFMANN et al., 2004, p.21) O termo ‘forte’ aplica-se mais a construções bélicas menores e isoladas, de uso militar, e a palavra ‘cidadela’ “aplica-se a qualquer ponto forte e pode ser usada para referir-se a um castelo ou a uma seção de cidade que tenha uma posição fortificada de tamanho similar a um castelo.” (idem) Fortaleza pode ser considerada uma cidade fortificada, ou algo maior que um castelo. Há também as igrejas e monastérios fortificados.

Foi muito importante para o projeto e para o trabalho de ateliê a consulta do livro *Os Mais Belos Castelos e Fortalezas de Portugal*, devido à riqueza de detalhes técnicos sobre a arquitetura das fortalezas medievais portuguesas, seus propósitos, significados e importância na história da formação de Portugal. O estudo dessa obra me levou a particularizar certos aspectos das edificações e traduzi-los como elementos plásticos na criação das peças. Além disso, as inúmeras fotos de castelos sem dúvida incitam a imaginação.

1.4.1. CASTELOS MEDIEVAIS DE PORTUGAL

Os castelos portugueses vieram ao encontro do meu processo criativo quase dois anos depois que as primeiras peças da série “Cidadelas” foram executadas. As referências arquitetônicas anteriores haviam sido a Cidadela do Cairo e o Castelo de Praga, porém estas apareciam mais como referências temáticas à ideia de cidadela, mantendo pouca ou quase nenhuma ligação conceitual ou plástica com o trabalho. Após uma visita a Portugal em abril de 2011, tive a oportunidade de percorrer dois desses castelos, vivenciá-los e relacionar sua arquitetura e suas sugestões conceituais com algumas reflexões e inquietações latentes, incorporando-as naturalmente como elementos significativos.

FIG. 1.12 CASTELO DE ÓBIDOS, PORTUGAL

FIG. 1.11 CASTELO SÃO JORGE, PORTUGAL

FIG. 1.13 VISTA DO INTERIOR DO CASTELO DE ÓBIDOS

Ao longo de uma pesquisa sobre o assunto, descobri que há mais de uma centena de castelos no território de Portugal, a grande maioria datando dos primórdios do reino, no séc. XII à época dos Descobrimentos, no século XV. Alguns são ainda mais antigos, tendo sido construídos pelos mouros entre os séculos VIII e XI, como é o caso do castelo de Óbidos (Figs. 1.11 e 1.13) e do castelo de São Jorge (Figs. 1.12 e 1.14), em Lisboa. O Castelo de São Jorge foi adotado no século XIII como palácio da família real portuguesa, e nos séculos seguintes sofreu diversas alterações na sua construção, até ser totalmente devastado no terremoto de 1755. Foi restaurado apenas em 1940. O Castelo de Óbidos foi transformado em pousada de luxo.

Há uma economia de ornamentos nos castelos e fortalezas medievais de Portugal. Longe da pretensão de ostentar poder por meio do investimento em ricos detalhes visuais, seus construtores atêm-se ao essencial para defesa. Podemos dizer

que sua arquitetura é predominantemente utilitária, uma vez que a função prática do edifício é vista como prioridade e dá-se ênfase à solidez e resistência a ataques em detrimento da expressão estilística. Os resultados são maciços de pedra de linhas geométricas e uma aparente racionalidade construtiva. A maior parte de seus elementos arquitetônicos está relacionada à defesa, proteção, vigília e ataque. Esses elementos estão alinhados com o poder bélico e suas tecnologias ao longo de diferentes períodos de desenvolvimento.

Os castelos, que são ao mesmo tempo locais de moradia, aquartelamento e defesa de território, se configuram como complexos agrupamentos de torres, muralhas, escadas e portas, formando intrincados espaços às vezes labirínticos, além de volumes orgânicos, cuja tridimensionalidade desperta

FIG. 1.14 VISTA DO INTERIOR DO CASTELO DE SÃO JORGE

FIG. 1.15 CASTELO DE BEJA: À DIREITA, A TORRE DE MENAGEM GUARNECIDA COM BALCÕES. À ESQUERDA, UM CUBELO QUADRANGULAR

vivo interesse para a criação de minhas obras cerâmicas. As ruínas remanescentes não nos oferecem mais seus atributos funcionais, pois estes estão vinculados ao tempo passado desses castelos, cujo contexto não mais existe. Porém essa descontextualização desperta sugestões que se fazem ricas na medida em que se mostram incompletas, quer pelo estado de ruína de alguns castelos, quer pela ausência de habitantes em seu interior. É nessa lacuna de significado que a imaginação atua, acrescentando significações outras.

As torres são os elementos mais evidentes e de identificação imediata dos castelos, dada sua

projeção vertical. Entre suas funções, está a de observação, pois a vista privilegiada possibilita a detecção antecipada de aproximações e movimentos do inimigo. Nos castelos portugueses, a principal torre do conjunto é a torre de menagem (Figs. 1.15 e 1.16), que conta com maior espaço interno em seus vários pavimentos.

A torre de menagem pode servir como moradia provisória ou permanente do alcaide, e é o local mais bem resguardado do castelo, servindo de último reduto de defesa em caso de invasão das muralhas. Pode também guardar o tesouro. Já a torre albarrã é um tipo de torre que tinha um caráter mais ofensivo, destacando-se da muralha. Nos castelos portugueses desse período, as torres costumavam ser quadrangulares, mas também havia as torres pentagonais e as cilíndricas. As torres são características do período medieval, pois posteriormente o aperfeiçoamento no poder de artilharia fez com que elas fossem alvos fáceis para bombardeio. (GIL: 1983, p. 127). Já as torres que se ligam à

FIG. 1.17 MURALHAS CONTÍGUAS AOS ROCHEDOS(CASTELO DE SINTRA)

muralha exterior são os cubelos, que têm a função de reforçar suas defesas. Seu volume se conecta ao da muralha, integrando os dois elementos.

As muralhas são outro elemento imprescindível aos castelos, e se estendem ao seu redor como panos ou cortinas, como são também chamadas. As muralhas (Fig. 1.17) são um tipo de proteção mais complexa do que aparentam ser. Por ser a camada de proteção mais externa do castelo, apresentam diversos dispositivos e elementos integrados à sua estrutura. Geralmente as muralhas se combinam com fossos escavados e com os

FIG. 1.16 CASTELO DE ALMOUROL: AO CENTRO, A TORRE DE MENAGEM. CUBELOS CILÍNDRICOS AO LONGO DA MURALHA

acidentes naturais do terreno, podendo apresentar-se em contiguidade a rochedos, por exemplo. Há as barbacãs (fig. I.18), que são muralhas baixas construídas como proteção intermediária entre o fosso e a muralha, que “impedia o ataque próximo às muralhas e torres, dificultava a minagem e o encosto de escadas e outros engenhos ofensivos”. (idem, p. 58)

Em alguns casos essas barbacãs possuem cubelos (Fig. I.16), e em muitos castelos, elas estão presentes apenas nas portas. Um elemento arquitetônico sempre associado às muralhas é o adarve (fig. I.20), o parapeito interno que acompanha seu topo. É um caminho elevado que liga os cubelos entre si e sobre o qual a artilharia defensiva pode circular. Seu acesso é feito por escadas ou rampas.

FIG. I.18 BARBACÃ EM FRENTE ÀS MURALHAS (CASTELO DE MONTEMOR-O-VELHO)

As muralhas, assim como as barbacãs, são guarnecidas com ameias (Fig. I.19). As ameias fornecem à muralha aquele perfil denteado típico dos castelos medievais. Trata-se, com efeito, de dispositivos de defesa, funcionando como escudos para atiradores estrategicamente posicionados nos

FIG. I.19 DIFERENTES TIPOS DE AMEIAS

adarves e parapeitos, que usam suas aberturas para observação ou tiro. As ameias apresentam diferentes formatos, sendo mais comuns aquelas com acabamento quadrado ou em forma de seta. Muitas delas têm as pontas piramidais ou chanfradas também.

Tanto as ameias quanto outros pontos do castelo podem apresentar fendas estratégicas, especialmente desenhadas para oferecer proteção aos atiradores. São as seteiras (Fig. I.21) e as troneiras. O formato da fresta adaptava-se ao tipo de arma,

fosse ela o arco, a besta ou arcabuz, porém apresentava sempre uma espécie de corte chanfrado nas paredes espessas, que formava um ângulo de modo a possibilitar os movimentos do atirador. Uma versão mais moderna desses dispositivos é a canhoneira, muito presente nos fortes marítimos a partir do século XVI, como é o caso dos brasileiros.

As guaritas (Fig. I.22) são pequenas torres posicionadas estrategicamente em pontos mais remotos da muralha, e são projetadas para dar abrigo a apenas uma sentinela. Apresentam escala reduzida e são encravadas na estrutura principal do castelo, algumas adicionadas em épocas posteriores à construção do próprio castelo. Assim como nos balcões, nas guaritas há espaço para ornamentos, pois elas se apresentam com diferentes formatos, do monumental ao delicado.

FIG. I.20 ADARVES E ESCADAS: CASTELO DE GUIMARÃES

Espaços interessantes podem ser configurados pelos arcos (Fig. I.23), elementos estruturais bastante presentes em portas e

FIG. 1.21 AMEIA RASGADA POR UMA SETEIRA, CASTELO DE SÃO JORGE

janelas dos castelos, aparecem também sob pontes, passarelas e balcões.

Associo esses castelos e fortalezas a alguns aspectos da arquitetura das construções residenciais atuais na área urbana, em parte pela economia nas linhas e em parte pela ênfase à proteção, na forma de muros, cercas e guaritas. Além disso, considero tanto as residências quanto os castelos de uma organicidade que revela a ausência de projeto arquitetônico elaborado. As reformas e os cômodos constantemente acrescidos configuram a construção de acordo com a necessidade imediata de seus moradores.

Outra característica notável a ser incluída nessa relação é a

metamorfose: os castelos são construídos em uma determinada época, porém ao longo dos séculos vão sofrendo modificações,

seja na forma de reconstrução de partes destruídas, seja em obras de expansão e adequação, podendo conviver mais de um estilo arquitetônico ao mesmo tempo. O mesmo se pode observar em algumas catedrais europeias muito antigas.

FIG. 1.22 ARCOS: CASTELO DE POMBAL

FIG. 1.23 GUARITAS: VIANA DO CASTELO

1.4.2. OS “CAPRICHOS ARQUITETÔNICOS” DE PIRANESI

FIG. 1.24 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: MAUSOLEO ANTICO

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) produziu arquiteturas imaginárias em água-forte. Foi no meio bidimensional que Piranesi desenvolveu sua inventividade, na prática, derivada de sua experiência nas áreas de arquitetura e arqueologia, em especial da antiguidade romana. Sua primeira série de gravuras editada intitulava-se “*Prima parte di architetture e prospettive inventate*” (primeira parte de arquiteturas e perspectivas inventadas). Com base nos achados arqueológicos da Roma antiga, Piranesi sugeria possibilidades arquiteturais e urbanísticas para o resgate da grandeza de Roma, imaginando interiores de palácios com colunatas, arcos e escadarias; templos de espaços complexos e labirínticos vistos por dentro; espaços públicos, pontes monumentais e, numa delas, o interior de um cárcere, com um instrumento de tortura em primeiro plano.

Além de arquitetura e gravura, Piranesi também estudou em profundidade desenho de cenários de teatro e desenhos em perspectiva. Em *Prima Parte* (Figs. 1.24 a 1.27), é possível notar com clareza essas habilidades, na medida em que o artista empresta às cenas hipotéticas um tocante realismo,

denotado pelos volumes, texturas e iluminação. Nessa série ele concebe, de maneira autônoma, uma interpretação pessoal que revela a paixão do artista pela arquitetura antiga, e sua identificação com essa linguagem enquanto repertório criativo.

FIG. 1.25 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: FORO ANTICO

intersecção contínua até a altura de um prédio de talvez uns 15 andares, de acordo com a escala das figuras humanas inseridas na cena. Veem-se escadas, paredes circulares, cúpulas e um intrincado jogo de volumes. Uma profusão de colunas e nichos contendo urnas e estátuas adornam todas as paredes

do mausoléu, e no jardim externo, em primeiro plano, erguem-se dois sepulcros piramidais “para outros imperadores” (*idem*). Piranesi cria sucessivos planos no piso por meio da inserção de escadarias, e oferece vislumbres do interior do monumento.

Foro Antico Romano (Fig. I.25) segue a mesma linha, descrevendo um complexo e intrincado conjunto de edifícios públicos em escala maximizada e numa representação cenográfica repleta de detalhes ricamente ornamentados.

Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducano a varj piani, e specialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali.

FIG. I.26 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: GRUPPO DI SCALE

Ainda na série *Prima Parte*, a gravura *Gruppo di Scale* (Fig. I.26) mostra o interior monumental de um edifício público, palácio ou templo. Piranesi enfatiza as escadarias, que “estão dispostas de forma a conduzir a diversos planos” (texto original da prancha, em tradução livre). Há uma floresta de colunas agrupadas em conjuntos de quatro, numa malha estrutural elaborada de modo muito inteligente. Ao fundo, abre-se uma rotunda, “para apresentações teatrais” (*idem*). Apesar da arquitetura densamente povoada, esse interior é abundantemente banhado pelo sol, como se não houvesse paredes externas, e a estrutura toda não passasse de um esqueleto. Talvez como recurso composicional gráfico, as sombras aparecem em primeiro plano, e o fundo é iluminado.

Carcere oscuro con Antenna per aspiro di maffatori. Sono: da lungi le Scale, che conducono al piano e vi si vedono pure all'interno altre chiese carceri.

FIG. I.27 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: CARCERE OSCURA.

O mesmo se pode dizer da imagem que parece ser aquela que conduziria à série de imagens de prisões que Piranesi faria alguns anos mais tarde. Em *Carcere Oscura*, (Fig. I.27) observamos a mesma luz solar que penetra de maneira improvável no espaço interno. Igualmente improváveis são a escadaria monumental, a imensidão dos cômodos, as supérfluas janelinhas com grades e as pessoas repousando ou passeando tranquilamente pelos espaços, que por sua vez transmitem amplitude ao invés de confinamento. Reinam a estabilidade, a quietude, o silêncio e a ordem, expressas na predominância das linhas verticais da composição.

Obras como essas ofereciam ao olhar do público “uma imagem totalmente inédita e restituíam um mundo inteiramente novo onde cada elemento de conhecimento (...) era exacerbado por um poder de sugestão extraordinário.” (FICACCI, 2006, p. 8) Para dar forma a essa Roma idealizada, Piranesi fazia uma espécie de “filtragem visual” que passava pela forma carregada de subjetividade e envolvimento emocional

FIG. I.28 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: "A TORRE CIRCULAR"

dos Caprichos, assim como uma série de gravuras de Tiepolo, também da década de 1740. As gravuras oferecem uma gama de possíveis interpretações, e nelas, "uma quantidade de novos conteúdos crípticos, simbólicos e alegóricos intercalavam-se e sintetizavam-se numa visão muito pictórica" que podia guardar significados ocultos. "Era um jogo de uma ambiguidade voluntária que podia funcionar de maneiras diferentes de acordo com as disposições e as capacidades de leitura do espectador." Os *Carceri* "se tornaram depois o paradigma da meditação sobre os obscuros recessos da consciência". Eles derivam "de uma variação monumental (...) de uma tipologia do desenho acadêmico de cenografia arquitetural." (*ibid.*, p.23-24)

Essa série de imagens de ambientes lúgubres, labirínticos, intrigantes e aparentemente intermináveis é a que vem despertando as mais diversas análises, na maior parte voltadas para os aspectos simbólicos e conceituais das estampas, pois Piranesi, ao criar os *Carceri* lançando mão de seus notáveis conhecimentos de perspectiva, luz e sombra, configurou ambientes carregados de informação semântica e de grande impacto psicológico.

Comparando com a gravura *Carcere Oscura*, (Fig. I.27) da série *Prima Parte*, é evidente uma mudança na expressividade do traço, um aumento na dramaticidade das sombras e um acréscimo daqueles mesmos elementos supérfluos citados. A arquitetura parece menos solene e mais opressiva, como denotam a torre circular (Fig. I.28), o conjunto de guaritas sobre a ponte e a maior ênfase nas grades. Piranesi não economiza em cordas e escadas, elementos diagonais que emprestam à composição um ritmo mais dinâmico, e elas entrecruzam-se de maneira labiríntica e caótica.

O escritor inglês Aldous Huxley faz uma pungente análise do assunto ao elaborar o conceito de "prisões metafísicas", aquelas "que têm lugar na mente, e cujas paredes são feitas de pesadelo e incompreensão; suas correntes são a ansiedade e suas torturas são o sentimento de culpa pessoal e até genérico" (HUXLEY, 1949). Como exemplo de prisões metafísicas Huxley cita, ao lado dos

com que ele próprio via o mundo antigo.

Pois Piranesi entendia bem da antiguidade romana, tendo procedido a um trabalho arqueológico investigativo, acompanhando escavações, documentando achados como ilustrador, procurando vestígios das ruínas romanas subterrâneas e pesquisando a topografia da cidade. Para isso, lançou mão do "desenho arquitetural para compreender a complexidade dos espaços monumentais". Usou a escrita e a água forte como recursos de preservação da memória da cidade, registrando as ruínas que ainda eram visíveis, mas que estavam destinadas a desaparecer com a contínua metamorfose da cidade. (*idem*, pp. 29-30)

Entre 1744 e 1749, Piranesi criou e publicou a série de águas-fortes intitulada "*Invenzioni Capricci di Carceri*" (Imagens fantásticas de prisões, segundo a edição traduzida de FICACCI, *op cit.*)

que ficou conhecida como "*Carceri*" (Cárceres). Eram composições que se situavam no gênero

FIG. 1.29 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: "O ARCO COM UM ORNAMENTO EM CONCHA"

Carceri de Piranesi, os castelos, tribunais e colônias penais habitados pelos personagens de Kafka. O escritor considerava essas gravuras obras atemporais, pois continuam relevantes e modernas mesmo com o passar dos séculos. Para ele, o que Piranesi nelas expressa são os estados de espírito, e isso não está sujeito a mudanças, pois esses estados independem de circunstâncias externas. As mesmas questões que hoje são interpretadas do ponto de vista da psicologia eram antigamente tratadas no ramo da ética, filosofia ou mesmo teologia.

Ao descrever as imagens, Huxley aponta "a perfeita inutilidade" que impera pelos espaços representados. Sua arquitetura, "colossal e magnificente", sugere um espetacular e trabalhoso esforço de criação e construção desses monumentos, os quais, contudo, não têm nenhum propósito. Afinal, "as escadas não levam a lugar nenhum, as cúpulas não sustentam nada, a não ser o seu próprio peso e os enormes espaços nunca são realmente salas" (*idem*). As frágeis passarelas e escadas de madeira, decrépitas rotas sem destino, as máquinas que não têm uma função específica, cordas pendendo dos arcos, não para amarrar alguma coisa, mas oferecendo uma "chocante sugestão de tortura" (*ibid.*). Em alguns cárceres a iluminação é dada através de estreitas janelas, enquanto outros são meio a céu aberto, com insinuações de outras cúpulas e paredes à distância. Até as figuras humanas ali aparecem sem fazer nenhuma atividade em particular e sem interagir uns com os outros. "Sua presença insignificante apenas enfatiza o fato de que não há ninguém em casa" (*ibid.*). Para Huxley, Piranesi forja a coisa de modo a parecer que essa "colossal inutilidade" se perpetua indefinidamente, e é co-extensiva com o universo, numa metáfora do paradoxo da solidão humana do meio da interdependência, trágico paradoxo que é uma das principais causas da *acédia* e da ansiedade. (HUXLEY, 1949, em tradução livre)

FIG. 1.30 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: "A PONTE LEVADIÇA"

1.4.3. A ARQUITETURA EM M.C. ESCHER

Assim como Piranesi, o artista holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) faz uso da perspectiva e do desenho para configurar arquiteturas imaginárias em forma de gravuras. O foco principal de análise deste tópico é a arquitetura como protagonista das situações impossíveis na sua obra. Escher é conhecido essencialmente por sua obra visual enigmática e intelectualmente desafiadora para o observador. Além disso, era um artesão habilidoso nas artes gráficas, dominando as técnicas da xilogravura de fio e de topo, além da litogravura, as quais fazia questão de imprimir pessoalmente.

FIG. 1.32 LITOGRAVURA DE M. C. ESCHER: ATRANI, COSTA AMALFITANA (1931)

FIG. 1.31 FOTO DE ATRANI, VISTA DO MONTE AUREO, CONFORME [HTTP://WWW.FOTOEWEB.IT/SORRENTINA/ATRANI.HTM](http://www.fotoeweb.it/sorrentina/atrani.htm)

Escher tornou-se conhecido do grande público principalmente por sua habilidade em gerar figuras de imaginação lúdica, repletas de ilusões de ótica, padrões geométricos que se distorcem gradualmente em metamorfoses, ladrilhamentos com subdivisões que nos lembram a geometria fractal, e também a exploração dos reflexos distorcidos em superfícies espelhadas. Pretendo, porém, analisar seu processo criativo, o modo como ele observa a arquitetura e o papel desta na configuração

de um segmento da sua obra que foca nas construções impossíveis. Nesse aspecto, o que mais me chamou a atenção foram seus desenhos de observação das aldeias italianas no princípio de sua carreira. Apesar de realistas, neles pode-se observar a semente do que viriam a ser suas construções impossíveis. O próprio Escher, enquanto viaja frequentemente pelo interior da Itália (entre 1921 e 1935), declara: “Não conheço prazer maior do que errar por vales e montes, de aldeia em aldeia (...) apreciando o inesperado e o extraordinário.” (*apud* TJABBES:2010, p.31) Essa citação resume um pouco o cruzamento da observação com o estímulo da imaginação que caracteriza seu processo criativo e sua obra.

Em sua fase italiana, Escher produziu algumas gravuras que retratam vistas de pequenas aldeias italianas, como Atrani, Costa Amalfitana, de 1931 (Fig. 1.31). Assim como em Castrovalva (1930), San Gimignano (1922) e outras gravuras de paisagens produzidas nesse período, em Atrani o artista experimenta uma perspectiva não-convencional. Vê-se a cidade do alto, do ponto de vista “de um pássaro”. Sua formação artística fez dele um observador meticuloso, assim vemos cuidadosamente representados em perspectiva e proporções coerentes os volumes, as linhas arquitetônicas e o emaranhado orgânico de construções interligadas em múltiplos planos empilhados verticalmente. Escadas, corredores, pátios internos e terraços fazem a conexão labiríntica que traduz a visão desta

cidadezinha medieval, equilibrada num costão rochoso sobre as águas do mar mediterrâneo, e cercada de despenhadeiros verticais.

Observando uma foto atual da vila de Atrani no mesmo ângulo (vista do alto do Monte Aureo, Fig. 1.32), pude constatar a exatidão da representação do local nesta gravura. Mesmo assim, o elemento escheriano já se mostra presente, principalmente pela seleção da temática e a essência dos locais retratados. A aldeia medieval, sua volumetria e seu mistério interessam particularmente ao artista e são por ele enfatizados.

Enquanto *Atrani* é um preciso desenho de observação, na litogravura *A Ponte*, de 1930 (Fig. 1.33), podemos perceber a manipulação dos elementos observados e sua combinação, com o fim de criar uma paisagem fictícia. A linha do horizonte, alta, revela uma planície de plantações e montanhas distantes. A cidade, da perspectiva do pássaro, é inspirada nas aldeias italianas, assim como o relevo escarpado de falésias rochosas que formam três porções de solo, ou três “ilhas”.

Um intrigante e escuro abismo se abre em primeiro plano, com suas duas extremidades devidamente conectadas por uma romântica pontezinha em arco. Duas igrejas coroam os topos dos dois emaranhados de construções. Escadarias e terraços, janelas e arcadas fazem as conexões e convidam o observador a se deslocar em pensamento pelos espaços internos e externos. A fidelidade

representacional nos envolve e faz o elemento absurdo desta cena parecer até plausível. O próprio Escher dá dicas sobre essa questão: “é preciso haver certo grau de mistério, mas que não seja imediatamente aparente.” (apud TJABBES: 2010, p. 57)

A predileção pelo ponto de vista superior pode ser constatada também na xilogravura *Torre de Babel*. (Fig. 1.34) Aqui, Escher acentua a verticalidade numa perspectiva que chega a distorcer as linhas, lembrando o efeito de uma grande-angular. A Torre de Babel é um tema trabalhado iconicamente por alguns artistas, como Peter Bruegel e Athanasius Kircher nos séculos XVI e XVII, respectivamente. Por si só, já representa uma construção impossível, afinal, faz parte de um mito bíblico no qual a arquitetura desempenha papel central, e cujo mote é precisamente a impossibilidade da concretização da torre. Escher escreve sobre essa gravura, enfatizando a relação da temática com o enfoque dado: “Como a cena principal deste drama se passa no alto da torre em construção, foi esta representada da perspectiva de um pássaro. Daí resultou a necessidade de uma forte redução na perspectiva para baixo.” (ESCHER: 2008, p. 07) O resultado é um aspecto monumental, associado a uma atmosfera intrigante, como nas gravuras de

FIG. 1.33 MAURITS CORNELIS ESCHER: A PONTE (LITOGRAVURA)

FIG. 1.34 MAURITS CORNELIS ESCHER: TORRE DE BABEL (XILOGRAVURA)

Piranesi estudadas anteriormente.

Em obras posteriores, Escher explorou o impossível no plano bidimensional, com metamorfoses e ladrilhamentos geometricamente calculados. A partir de 1945, volta a se interessar pela perspectiva, agregando desta vez as ilusões de ótica e os recursos derivados da matemática e da geometria para configurar situações paradoxais. O movimento perpétuo aparece em algumas obras como elemento gerador da impossibilidade das cenas. Novamente, Escher arma sua rede para capturar-nos, e revela seu poderoso artifício: “O elemento de mistério(...) deve ser cercado e velado por evidências perfeitamente normais e diárias que são reconhecíveis a todos. Esse ambiente, fiel à natureza e aceitável para o observador superficial é indispensável para causar o choque desejado.” (apud TJABBES: 2010, p.129)

FIG. 1.35 MAURITS CORNELIS ESCHER: SUBINDO E DESCENDO (LITOGRAVURA)

A gravura Subindo e descendo (Fig. 1.35) mostra a fase madura das construções impossíveis de Escher. Novamente vemos aqui a perspectiva do pássaro, que revela a edificação vista do topo. O prédio é tão concreto, o desenho, o volume e o sombreamento são tão precisos que poderia se passar por um desenho de observação, se não fosse pela escadaria absurda. Escher descreve a obra da seguinte maneira:

(...)Um pátio interior quadrado é circundado por um edifício cujo telhado consiste numa escadaria contínua. Os habitantes desse complexo são possivelmente monges, adeptos duma seita desconhecida. Talvez sejam obrigados ao ritual de andar todos os dias nestas escadas, durante algumas horas. Quando estiverem cansados poderão, ao que parece, voltar e descer ao invés de subir. Mas, mesmo que isso faça sentido, ambas as direcções estão de igual modo em movimento permanente. (...) (ESCHER:2008, p.16)

FIG. 1.36 MAURITS CORNELIS ESCHER: CASCATA (LITOGRAVURA)

Em Subindo e Descendo o artista lança mão da ilusão de ótica causada pela tribarra, ou triângulo aberto: é um conjunto de três barras que correm ao longo de arestas consecutivas de um cubo imaginário, ligando seus cantos opostos. A tribarra é também chamada de triângulo de Penrose, e a ideia foi sugerida a Escher pelos matemáticos Lionel e Roger Penrose. (TJABBES:2010, p.27) É essa distorção de perspectiva causada pelo triângulo de Penrose que nos dá a impressão de que a escada sobe eternamente. O triângulo de Penrose, juntamente com o moto-perpétuo, também são vistos na gravura Cascata, de 1961 (Fig. 1.36), provavelmente uma de suas obras mais conhecidas.

FIG. 1.37 MAURITS CORNELIS ESCHER:RELATIVIDADE (LITOGRAVURA)

Relatividade (Fig. 1.37) é uma gravura que mostra um interior complexo, repleto de escadarias, arcos, portas, janelas, vislumbres do exterior e uma intensa atividade humana preenchendo-o. Escher, nesta obra, cria um quebra-cabeça de múltiplos pontos de vista, obrigando o observador a procura-los e refazer a cena a cada modificação. É possível também girar a gravura em intervalos de 90° para qualquer outra posição e ainda assim acompanhar a cena, pois nela os conceitos de teto, chão e parede flexibilizam-se.

Novamente, a cena nas palavras de Escher:

Três planos de gravitação agem aqui verticalmente uns sobre os outros. Três superfícies terrestres, vivendo em cada uma delas seres humanos, intersectam-se em ângulo recto. Dois habitantes de mundos diferentes não podem andar, sentar-se ou ficar em pé no mesmo solo, pois a sua concepção de horizontal e vertical não se conjuga. Eles podem, contudo, usar a mesma escada. Na escada mais alta das aqui representadas, movem-se, lado a lado, duas pessoas na mesma direção. Todavia, uma desce e a outra sobe. É claramente impossível um contacto entre ambas, pois vivem em mundos diferentes e não sabem, portanto, da existência uma da outra. (ESCHER:2008, p.16)

A julgar pelos comentários de Escher sobre estas e outras de suas gravuras, parece-nos que ele fazia leituras e interpretações especulativas, porém num tom bem-humorado e lúdico, além de extremamente concretas. O artista cria subtextos sempre narrativos, e apesar de fantasiosos e ficcionais, nunca soam simbólicos ou psicológicos, a despeito do que suas imagens enigmáticas poderiam fazer crer. Em seus escritos, ele enfatiza sempre a parte técnica e o processo de criação operacional, as cadeias de imagens utilizadas. Mais do que nunca, Escher parece observar suas próprias gravuras com olhos de criança. Segundo Escher, “uma boa dose do desejo que as crianças têm de se fascinarem é sem dúvida requisito essencial. E esse desejo eu possuo aos montes. O fascínio é o sal da terra”. (apud TJABBES: 2010, p. 29)

2. A REPRESENTAÇÃO DA ARQUITETURA NA CERÂMICA

2.1. ARQUITETURA NA HISTÓRIA DA CERÂMICA

2.1.1. CHINA

Entre as peças de cerâmica encontradas nas tumbas da Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), como incensórios, esculturas de figura humana e vasos, estão alguns modelos de casas e outros tipos de construção. As casas da dinastia Han são consideradas pelos historiadores uma referência remanescente da arquitetura doméstica e rural daquele período. Segundo o guia on-line do *Museu Nelson-Atkins*, de Kansas City, quase nenhuma construção ou casa da dinastia Han sobreviveu afora as tumbas, portanto, esses modelos nos fornecem uma ideia de como as casas naquela época eram construídas e decoradas. (NELSON-ATKINS MUSEUM, website)

FIG. 2.1 MODELO DE CASA DA DINASTIA HAN, CERÂMICA, ACERVO DO PENN MUSEUM, PHILADELPHIA, EUA.

A peça da Fig. 2.1 “encaixa-se com um tipo de cerâmica cinzenta de alta temperatura (...) que muitas vezes recebe uma base de engobe branco para ser pintadas com pigmentos a frio” (CHARLESTON, 1979, p.45) Algumas apresentam ainda um vidrado de chumbo de cor verde, além de uma modelagem mais complexa e ainda figuras de animais ou pessoas como parte da composição. (PENN MUSEUM, website)

2.1.2. JAPÃO

FIG. 2.2 HANIWA EM FORMA DE CASA, CERÂMICA. JAPÃO, PERÍODO KOFUN. ACERVO DO TOKYO NATIONAL MUSEUM, JAPÃO

Assim como os modelos de casa chineses, as *Haniwas* eram esculturas feitas para a decoração de tumbas e mausoléus. Segundo o website do Museu Nacional de Tóquio (TOKYO NATIONAL MUSEUM, website), essas peças datam do período *Kofun* (250 – 538 d.C.) e apareciam nas mais variadas formas: cilindros planos, aves, cavalos e outros animais, figuras humanas, também casas, como a da Fig. 2.2, em terracota. É uma casa de estrutura mais complexa do que o usual nesse tipo de figura, com casas menores anexadas lateralmente. Seus telhados possuem frontões arredondados e com algumas aberturas. As casinhas menores são abertas, e seus telhados sustentados apenas por pilares, o que confere à peça uma composição graciosa e interessante do ponto de vista escultórico.

2.1.3. PERU

A cerâmica do Peru antigo é bastante diversificada, devido às diferentes nações pré-incas, cada uma com sua cultura própria. Da cultura *Recuay* (200 – 600 d.C.) temos o pote da Fig.2.4, que é um *paccha*, ou seja, um cântaro cerimonial. À esquerda da peça pode-se ver um gargalo, e o pote em si tem uma forma ligeiramente poligonal, com frisos, portas, janelas e um pátio central com mezanino, com algumas figuras dentro. Por fora, esse pote é decorado com lindas gregas em engobe escuro, além de engobes branco e avermelhado. Aparenta polimento.

A peça da Fig. 2.3 é atribuída ao contexto cultural da cultura *Chimu*, que veio depois dos

Mochica. É um tipo de vaso cujo gargalo é duplo, formando uma alça. Esse vaso representa uma casa em formato de U. As janelas são pintadas e o telhado segue a planta da casa. “o teto de duas águas sugere que o modelo é o das casas típicas da serra ou de outras regiões de chuvas abundantes.” (LONGHENA et al., 2006, p.82)

FIG. 2.3 POTE DA CULTURA RECUAY, PERU.

Na Fig.2.6, um modelo de casa de três andares da cultura *Ica-Chincha*, também pré-inca. Os andares da casa são escalonados e têm pilares que apoiam o terraço imediatamente superior. Pintado com tons contrastantes de engobe, cada andar mostra um padrão diferente de textura gráfica. Há algumas figuras sob os terraços, e no primeiro andar, um cão deitado.

O vaso da Fig. 2.5 vem da cultura *Sicán* (ou *Lambayeque*) e representa uma construção monumental ou um portal de entrada de um prédio. A fachada apresenta lindos entalhes geométricos em relevo, e a alça é formada de modo a tornar-se parte da composição arquitetônica, na forma de um arco decorado. Ladeando o vão do portal, duas figuras a guisa de sentinelas.

FIG. 2.4 . VASO DA CULTURA CHIMU, PERU.

FIG. 2.5 RECIPIENTE DA CULTURA SICÁN, PERU.

2.1.4. MÉXICO

FIG. 2.7 MODELO DE CASA. NAYARIT, MÉXICO. PERÍODO PÓS-CLÁSSICO, 1000 – 1100 D.C

A casa da Fig. 2.7, encontrada em *Nayarit*, México, mostra uma construção estilizada, porém de cuidadosa confecção, apresentando dois pavimentos e um telhado sustentado por vigas. Há detalhes, como uma porta interna no andar térreo, onde duas figuras sentam-se ladeando o portal de entrada. Este, por sua vez, situa-se abaixo de duas escadarias simétricas, e serve de piso para o terraço logo acima, também ocupado por várias figuras.

O modelo de templo de *Tenochtitlán* (Período Azteca, séc. XIV – XVI d.C.) na Fig.2.8 é solidamente elaborado, e possui também a base escalonada típica das pirâmides daquela cidade, além de um frontão com relevo de

caveiras. A abertura do portal reproduz a estrutura de pedra, com duas pilastras verticais encimadas por uma laje horizontal que sustenta o vão.

FIG. 2.8 MODELO DE TEMPLO DE TENOCHTITLÁN, MÉXICO. IN: LONGHENA, 2006, P. 122

FIG. 2.9 MODELO DE UMA CASA DA CIVILIZAÇÃO MINÓICA. CERÂMICA

2.1.5. GRÉCIA

A Fig. 2.10 é um modelo em cerâmica de uma casa da Civilização Minóica, do período *Neopalaciano* (cerca de 1.600 a.C.). Esse modelo de casa é representado de forma tão detalhada, que possui, além de dois andares, uma rampa interna que liga o pavimento inferior ao superior, uma coluna central que suporta o teto do andar térreo e uma porta de entrada de folha dupla (não visíveis). Outros aspectos relevantes são o balcão com suporte de toras, a janela e as colunas. (MUSEU HISTÓRICO DE HERAKLION, ficha técnica da obra) A peça da Fig.2.10, também do mesmo

período, mostra um santuário, com cenas de oferendas religiosas, possivelmente a ancestrais mortos (*idem*)

FIG. 2.10 MODELO DE SANTUÁRIO DOMÉSTICO DA CIVILIZAÇÃO MINÓICA. CERÂMICA

FIG. 2.11 MODELO DE CONSTRUÇÃO CIRCULAR, ARCHANES, PERÍODO PROTOGEOMÉTRICO B. CERÂMICA

Na Fig. 2.11, um modelo em cerâmica de um templo circular, já do período Protogeométrico, com porta e uma deidade feminina dentro, “observada do telhado por duas figuras masculinas e um cão” (*ibid.*)

2.1.6. ITÁLIA

A esmagadora maioria das peças de maiólica italiana que podemos ver hoje em dia é composta de cerâmicas de formas utilitárias, como pratos, vasos, taças e jarros. Em menor escala, podemos encontrar caixas com tampa e algumas figuras escultóricas, como as obras de *Lucca* e *Andrea Della Robbia*.

Este gracioso e singelo santuário, Fig. 2.12 do acervo do Museu de Artes

Aplicadas do *Castello Sforzesco*, em Milão,

aparece anônimo, sob a chancela de “Maiólica de Urbino (?) séc. XVI/XVII” (CASTELLO SFORZESCO, ficha técnica da obra). Essa peça representa uma capela, com interior ricamente decorado e detalhado, e sobre seu telhado uma miniatura de uma casa ou igreja. Dentro dele, um santo, possivelmente São Domingos, com seus trajes clericais, que se ajoelha e reza de mãos postas aos pés de uma imagem da Madona com a Criança, pintada no altar da capelinha. Na parede externa, à direita (não visível) uma fonte ou chafariz.

FIG. 2.12 MODELO DE SANTUÁRIO, MAIÓLICA DE URBINO, SÉC. XVI-XVII

2.1.7. INGLATERRA

A fábrica de cerâmica *Doulton*, de Lambeth, Inglaterra, fez em 1860 este modelo de pagode chinês em cerâmica de alta temperatura vidrada a sal. A peça mede 42 centímetros de altura por 15 de largura. “O pagode tem seis pavimentos,

cada um deles

representando uma sala

octogonal, com pilares e diferentes estilos de janelas em cada um. No topo, é coroado com um telhado abobadado.” (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, *website*)

FIG. 2.13 ESCULTURA DE UM PAGODE, DOULTON LAMBETH WARE. CERÂMICA VIDRADA A SAL

2.2. CERÂMICA CONTEMPORÂNEA

2.2.1. ADEL SOUKI

Adel Souki é uma ceramista brasileira (Minas Gerais) que teve a oportunidade de conhecer na ocasião da vinda de Nina Hole à UFSJ. O trabalho plástico de Adel é marcado por um forte componente conceitual, essencialmente conectado a um desenvolvimento técnico primoroso, no âmbito das pesquisas com argilas, modelagem e, principalmente, as queimas. A artista domina com maestria a queima a lenha, investindo principalmente no forno *Anagama*², cujo processo de queima demanda vários dias de dedicação e trabalho físico.

A analogia com a arquitetura aparece no seu trabalho inicialmente em referência à ideia da morte, em “túmulos que eram caixas”, e que, seguindo o percurso da criação, posteriormente tornaram-se casas. (UFMG 2013, vídeo "Adel Souki - Série professores Artistas", in:

<www.youtube.com/watch?v=mWmYCNsh_ss>)

FIG. 2.14 ADEL SOUKI: "DA SÉRIE PORÕES: DE COMO FAZER UMA CASA", 2004

O conceito de casa como espaço imaginado é desenvolvido por Adel na instalação “Mil Moradas e Uma”, de 2009 (Fig. 2.15). Esse trabalho teve como embrião, segundo a artista, as aulas que ela dava para crianças e adolescentes do programa social “Valores de Minas”³. A partir de uma proposta de como dividir um espaço, veio a ideia de trabalhar com o espaço da casa – a casa deles. A partir daí, Adel escutou histórias que eles contavam sobre suas casas: na maioria, histórias que denotavam a carência, a falta de recursos, como buracos no teto, ou ausência de cômodos. Notou que, ao construir em argila a representação do espaço de suas casas, as crianças incluíam elementos, paredes, cômodos, etc., que lhes faltavam na realidade (*idem*).

² O forno Anagama é um forno a lenha de origem japonesa, no qual, dada a longa duração da queima, as cinzas depositam-se sobre as peças, criando efeitos únicos.

³ Trata-se de um programa social que trabalha com formação artística para estudantes da rede pública de MG

FIG. 2.15 ADEL SOUKI: EXPOSIÇÃO "MIL MORADAS E UMA", 2009

Esse projeto é um construção coletiva, calcada na imaginação e no espaço vivido. Na instalação original, Adel incluiu as vozes das crianças e fragmentos de seus relatos sobre suas casas. A visão dessas peças, que se assemelham a cortes arquitetônicos de maquetes veio ao encontro do meu interesse basicamente na sua forma, nas suas configurações espaciais imaginadas. Observo as peças do alto, como uma casa sem telhado, e imediatamente imagino o deslocamento por aquele espaço de intimidade, visto que a particularidade de cada peça está justamente no interior, na configuração das paredes internas. Algumas das 'moradas' são simplesmente absurdas do ponto de vista funcional, como se fossem labirintos ou becos sem saída, instigando minha imaginação e apontando soluções essencialmente originais.

2.2.2. CHRISTOPHER BENAVIDES

FIG. 2.16 CHRISTOPHER BENAVIDES

Tive contato com a obra do ceramista Christopher Benavides por ocasião do II EIC (Encontro Internacional de Ceramistas) na USP. O artista norte-americano (de ascendência peruana) é professor da *University of Wisconsin-Milwaukee*, nos Estados Unidos. Suas peças demonstram uma presença marcante da arquitetura, em consonância com seu processo criativo e suas vivências artísticas. A

arquitetura surge em suas peças no seu retorno aos EUA, após um período morando no Peru. O artista declara que é influenciado pelo sincretismo cultural e religioso, evidente na sociedade peruana.

A arquitetura daquele país, por exemplo, com sua influência colonial barroca, aparece em suas primeiras 'peças arquitetônicas'. Sobre a peça da figura 2.16, Christopher afirma que há uma fachada, "plana como uma máscara" (esq.), e que é o "portal de entrada" para a peça, ou seja, enquanto outras pessoas pensam que aquela é a parte de trás, na verdade é a parte da frente. Podemos notar também que a edificação tradicional peruana contém os edifícios modernos dentro dela. Assim, percebo nessa peça a apropriação simbólica da arquitetura para descrever essa ponte entre as duas culturas,

sincretismo que tanto influenciou seu processo criativo. A fachada peruana engloba dentro de si a urbe traduzida nos prédios, por sua vez inspirados nos edifícios de Chicago. Os próprios edifícios são descritos pelo autor como personagens, "gigantes", e nesse momento ele tenta não ser literal em sua representação. (BENAVIDES, 2013, palestra proferida no II EIC-USP)

Em outras de suas obras, como a da figura 2.17, percebemos uma forte presença da menção à usina de energia, representada como uma edificação (*powerhouse*), como nessas chaleiras. Aqui, Christopher lança mão do elemento utilitário. Interessa-me a fusão do conceito da cerâmica utilitária com a arquitetura como elemento icônico e simbólico nessa peça, além da estrutura construtiva em que elas se apoiam, configurada por tubos possivelmente modelados com a extrusora.

FIG. 2.17 CHRISTOPHER BENAVIDES: "TRES CALDERAS EN EL ABISMO", S/D

2.2.3. NINA HOLE

O contato com a ceramista dinamarquesa Nina Hole veio ao encontro de alguns elementos do meu processo criativo com a cerâmica: a construção com placas, a relação da arquitetura com o recipiente utilitário e a observação da arquitetura histórica. Nina Hole incorporou essa linguagem nas suas peças, assim como se inspirou nas tradicionais igrejas dinamarquesas (Figs. 2.18 e 2.19).

FIG. 2.18 NINA HOLE, CERÂMICA, S/T, S/D.

Em suas esculturas de pequena escala, Nina usa preferencialmente a técnica de placas. Ela considera que a placa é o recurso natural para a criação de seus objetos inspirados na arquitetura, pois parece-lhe que é o método mais direto para realizar edificações e sistemas construtivos (*apud* MINOGUE, 2008, p.33). Nessas peças (Fig. 2.18), a artista constrói os edifícios em escala de objeto, porém subverte seu sentido, invertendo-os e transformando-os em tigelas e recipientes que fazem referência à cerâmica utilitária. A parede da igreja é, literalmente a parede do recipiente.

Nina pensa nos edifícios como urnas, recipientes para seres humanos, numa espécie de antropomorfismo (*apud* BROWN, 2009, p.131). A inversão revela a estrutura do edifício e mostra sua planta na superfície da peça. A planta circular deixa entrever a cruz circunscrita, símbolo do paganismo (cruz do zodíaco) e simultaneamente símbolo cristão. Em outras peças (Fig. 2.19), Nina

FIG. 2.19 NINA HOLE, "BARCO SOBRE TORRES". CERÂMICA, S/D.

cria metamorfoses a partir das inversões e deformações das torres, misturando a arquitetura das igrejas com os barcos. O distanciamento proporcionado pelo período em que Nina passou longe de seu país natal foi determinante para que ela observasse e se apropriasse dessas referências após seu retorno.

Já as "Esculturas de Fogo" de Nina Hole (Figs. 2.20 e 2.21) têm sua origem no fascínio que a arquitetura exerce sobre a artista, principalmente a arquitetura religiosa. As peças são monumentos, marcos, mas são simultaneamente totens e altares ritualísticos. O momento da queima é o pretexto para seu aspecto performático.

Nina Hole começou a desenvolver a técnica para suas "Esculturas de Fogo" em 1994, a partir do desejo de realizar esculturas grandes que não ficassem restritas ao tamanho do forno. Pensou

FIG. 2.20 NINA HOLE: TRAVESSIA, 2010, SÃO JOÃO DEL REI (DURANTE A QUEIMA)

também na necessidade de se transportar um forno ao se fazer esculturas monumentais para serem instaladas em áreas externas. Assim surgiu a ideia de criar esculturas que tivessem o forno contido nelas mesmas. Para isso, após diversos experimentos, e em parceria com seu colega ceramista Fred Olsen, especializado em queima e construção de fornos, foi desenvolvida uma técnica de escultura cerâmica que permitia essa autonomia de queima, na qual a escultura em si favorece a queima ao ser simultaneamente escultura e forno, com paredes vazadas que permitem a passagem do fogo e uma base que simultaneamente funciona como fornalha à lenha.

Segundo ela, suas esculturas apresentam um aspecto essencialmente pessoal, pois sua principal influência é a arquitetura que lhe é conhecida. Ela, porém não copia construções específicas, mas usa “a forma arquitetônica como uma ferramenta, tentando descobrir o que uma edificação pode expressar sobre os seres humanos” (apud BROWN, p.131).

O desenho das esculturas é bastante geométrico e econômico nas informações visuais da sua tridimensionalidade. As formas enfatizam as linhas verticais e alguns elementos formais específicos da linguagem arquitetônica, como os arcos e as formas prismáticas das águas dos telhados. A superfície das obras é tomada por múltiplas aberturas retangulares, resíduos do processo técnico de construção de suas paredes vazadas e arejadas, mas que ganham significado de janelas ao serem enfileirados com a mesma regularidade matricial das janelas de um edifício literal.

O momento da queima e da revelação da peça incandescente pode ser visto como uma metáfora da gestação e do nascimento (Fig. 2.20). Essa metáfora é recorrente entre os ceramistas em sua relação com o forno, enquanto analogia do útero como receptáculo de transformação ou metamorfose.

A escultura *Travessia*, primeira obra pública de Nina no Brasil (figs. 2.20 e 2.21), foi construída com a colaboração dos estudantes do curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João Del Rei.

FIG. 2.21 NINA HOLE: TRAVESSIA, 2010, SÃO JOÃO DEL REI

2.2.4. NORMA GRINBERG

A artista Norma Grinberg é uma das pioneiras na cerâmica contemporânea brasileira. Podemos apontar dois segmentos de sua obra que mostram a arquitetura como influência principal no seu processo criativo. A arquitetura aparece na sua obra durante a criação dos “Humanoides”, peças inspiradas nas figuras cicládicas da Grécia pré-histórica. Nessa instalação, Norma insere as figuras dentro de um habitat próprio, cria para elas uma ambientação em que a introdução de elementos arquitetônicos possibilita uma interação com os humanoides, tirando-os do isolamento. (GRINBERG, 1999, pp. 19-20)

FIG. 2.22 NORMA GRINBERG: INSTALAÇÃO HUMANÓIDES, 1994

FIG. 2.23 NORMA GRINBERG: HUMANÓIDES, 1994
(DETALHE)

Essa inserção da arquitetura acontece por influência de visitas a sítios arqueológicos romanos, além de uma vivência artística na Hungria. Lá, ficou impressionada com a monumentalidade da arquitetura do Império Austro-húngaro, e esse envolvimento foi central no processo criativo dos Humanóides. Assim, as figuras ganharam nichos, colunas, arcos e torres, numa instalação permeada pela arquitetura.

Como desdobramento desse trabalho, a artista faz um recorte, que foca precisamente num dos elementos arquitetônicos mais significativos para ela, o arco.

Encontrou nesse arco, que ao mesmo tempo é considerado um símbolo da civilização clássica ocidental, uma conquista técnica e um elemento estrutural importante. Porém, o arco a atrai pelo que tem de simbólico e inconsciente. Para ela, o arco carrega significados relacionados à

FIG. 2.24 NORMA GRINBERG: ARCOS, (S/D)

passagem e à transformação.

A pesquisa que dá origem ao “Lugar com Arco” desvenda o elemento arco em todos esses aspectos, e é permeada pela valorização do tempo e do espaço. Os questionamentos da artista estão voltados para o ‘intervalo’, isto é, o vazio nas edificações e nas fortalezas; ‘a passagem’, proporcionada pelo arco e as mudanças que essa passagem proporciona. Seguindo a ideia de passagem, ela enfatiza questões de luz e de sombra, espaços interiores e exteriores, o cheio e o vazio

FIG. 2.25 NORMA GRINBERG: ARCOS, (S/D)

FIG. 2.26 LUGAR COM ARCO, 1998 - ARGAMASSA ARMADA - 9X6X2,2M - JARDINS DA ECA-USP

(GRINBERG, 2012 palestra 18º Simpósio Curitiba). Em “Lugar com Arco”, não aparece a figura humana, a não ser pela “atmosfera de sugestões criada pela construção/situação” (*idem*).

A pesquisa plástica resultou numa monumental escultura de cimento armado com metal, instalada nos jardins da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Norma ensina que o recorte pode ser um importante aliado do artista no processo criativo, afinal, foi assim que o arco original proveniente dos “Humanoides” ganhou desdobramentos e tornou-se uma obra independente. Um tipo de recorte que é mencionado é o recorte fotográfico. Ao aproximar a câmera do arco, simula o olhar através da fechadura, revelando um vislumbre do interior. Para ela, a objetiva oferece possibilidades de exploração visual, desvendando pontos de vista que muitas vezes não são possíveis apenas com o olhar. O que faz enorme sentido em se tratando de obras que fazem referência direta ao espaço arquitetônico.

3. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TRABALHO APRESENTADO

3.1. TERRITÓRIO HERMÉTICO

A primeira série de peças cerâmicas realizada durante o desenvolvimento desta tese foi *Território Hermético*. Nasceu da proposta de associar as técnicas de impressão da gravura planográfica (especificamente a serigrafia) às técnicas da cerâmica. O hibridismo entre as resoluções bidimensionais de imagem e as superfícies de objetos tridimensionais seria o ponto de partida para a elaboração do projeto que resultou nesta obra aqui apresentada.

A gravura nas poéticas visuais contemporâneas carrega em si o potencial de expressão plástica, transcendendo a função original de reproduzir tecnicamente a imagem. Nesse âmbito, não seria essencial para o trabalho que a imagem a ser decalcada sobre a argila fosse produzida por mim. A necessidade ou não disso seria sugerida pelo próprio projeto.

Neste texto, descrevo as etapas da criação da obra a partir da multiplicidade de referências repertoriais em cerâmica e em escultura. Inicialmente, estabeleço conexões com algumas pesquisas que já estavam sendo por mim desenvolvidas, como os esmaltes com textura em relevo e a

construção de objetos geométricos em cerâmica usando a técnica de placas. A associação da cerâmica com a arquitetura é natural e vivenciada por qualquer um que já tentou fazer com que um objeto tridimensional se tornasse estável a partir de uma construção de paredes de argila, estruturando um interior oco.

Território Hermético é um conjunto escultórico feito de cerâmica, composto de módulos de perfil em forma de trapézio alongado. Cada uma dessas peças apresenta impressa, em sua superfície, a imagem de uma grade aramada, reprodução de uma tela de cerca ou alambrado. Os módulos se agrupam formando um aglomerado denso, como edifícios numa cidade. Como nas esculturas minimalistas, redução da complexidade formal e ênfase na repetição e modulação estimulam a percepção de relações entre as unidades individuais. Finalmente, o conceito de hermetismo para esse espaço sugerido pela imagem escolhida para a superfície serigrafada. Uma cerca que isola, fecha o acesso e delimita um espaço interno de acesso vetado.

FIG. 3.1 TRAPÉZIOS (27 x 20 CM CADA MÓDULO) - 2010. ARGILA BRANCA, UNDERGLAZE DE CORES VARIADAS, ESMALTE CRATERA E VIDRO

A etapa seguinte do processo de criação que me levou ao trabalho final foi a realização de uma sequência de esculturas cerâmicas (Fig. 3.1) que evoluem da forma plana do trapézio.

Tridimensionalmente, essas peças são troncos de pirâmide de base quadrangular. Esse conjunto vai além da redução formal ao citar também a arquitetura.

A ideia da sequência de objetos está na raiz do pensamento da escultura minimalista, que, rejeitando qualquer ideia de transcendência, limitava-se “à interação entre objeto, espaço e espectador e assim à experiência do próprio.” (SCHNECKENBURGER, 2005: p.525).

Donald Judd, com seus “objetos específicos” (Fig. 3.2) estimula a percepção do observador com jogos de permutação, alternando cores e materiais. A escala de suas esculturas induz a uma relação

FIG. 3.2 DONALD JUDD (1966) SEM TÍTULO. AÇO PINTADO. 121 X 304 X 304 CM

com o corpo do observador, provocando experiências perceptivas. Há na escultura minimalista uma tendência ao uso dos materiais industriais e dos objetos fabricados a partir de processos industriais. Assim, o artista nega o gesto expressivo como força motriz da criação artística, pois a intervenção manual é mínima.

Na obra *Trapézios*, não tive como objetivo inicial a citação à escultura minimalista. O ponto de partida foi estimular relações comparativas enfatizadas pela repetição de elementos semelhantes do ponto de vista formal, mas que apresentassem particularidades. Como exemplos dessas particularidades, posso mencionar a cor, que sempre foi uma busca no meu trabalho em cerâmica, principalmente ao trabalhar com a alta temperatura.

A questão da cor na cerâmica poderia dar espaço a discussões mais aprofundadas, porém neste texto vale mencionar que eu procuro aproveitar todo e qualquer recurso técnico para aprimorar, diversificar e principalmente saturar minha paleta. No caso de *Trapézios*, foram utilizados pigmentos

FIG. 3.3 PETER EISENMAN: CAMPO DE ESTELAS (DETALHE), MEMORIAL DO HOLOCAUSTO. BERLIM, ALEMANHA

industriais para cerâmica. Misturei os pigmentos com fundentes (CMF 060 e albita), numa proporção 70-15-15. O resultado foi uma boa aderência na temperatura utilizada, apesar de a superfície pintada ter resultado um tanto seca. Ainda assim as cores vieram ao encontro do meu planejamento. Acredito que o uso de cores artificialmente produzidas pode estar relacionado, no caso dessas peças, a uma negação não intencional da ideia de barro, terra ou natureza; a um enfoque da cerâmica como material sintético e veículo para a concretização de um projeto.

Ao observar o resultado dessa sequência de módulos escultóricos, veio-me à mente instantaneamente a relação formal com um monumento que visitei há alguns anos atrás e que me marcou profundamente. O *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Memorial aos judeus da Europa assassinados) em Berlim possui um gigantesco

campo de estelas no qual o visitante imerge (Fig. 3.3).

Concluído em 2005, o monumento foi criado pelo arquiteto Peter Eisenman. Num campo de 19.073 m², o equivalente a dois quarteirões, foram instaladas 2.711 estelas de concreto de alta densidade, em formato de paralelepípedo, e com alturas variáveis (de 1 a 4 m). (Fig.3.3) Não há um claro propósito simbólico nesses elementos, mas o resultado expande qualquer ideia de monumento, pois cria um campo de forças com o corpo do observador, que ao circular pelas estelas, vê-se encurralado num espaço opressor, labiríntico e hermético. Quem circula por entre as estelas tem seu campo de visão radicalmente encurtado para não mais que setenta centímetros, o que provoca a angústia de não se poder prever o que se encontrará logo adiante.

Curiosamente, o “Jardim do exílio” do *Jüdisches Museum* (Museu judaico) de Berlim, projetado por Daniel Libeskind em 1999 (Fig. 3.4), apresenta semelhante configuração. Nele, porém, há uma clara referência conceitual: segundo o arquiteto, a intenção é desorientar o visitante, para que ele tenha uma sensação de instabilidade e de desorientação, como experimentada pelos judeus condenados ao exílio. (LIBESKIND, 1999).

FIG. 3.4 DANIEL LIBESKIND: JARDIM DO EXÍLIO. JÜDISCHES MUSEUM, BERLIM, ALEMANHA

A referência dos dois monumentos acima descritos levou-me a associar os módulos de *Trapézios* a elementos em escala arquitetônica, por entre os quais alguém pudesse penetrar. Veio-me a imagem do agrupamento de edifícios no skyline de uma metrópole.

Nesse contexto, optei por criar módulos ainda na mesma forma, porém mais alongados. A altura máxima proporcionada pelo meu forno é de 55 cm. Para que o aproveitamento fosse total, desenhei um gabarito de 57 cm de altura para cortar as placas (Fig. 3.5). Assim, com a retração na secagem da argila, as peças ainda estariam na altura-limite. Os módulos foram construídos em argila marfim de alta temperatura, sem chamote, marca *Pascoal Massas*.

Para o conjunto final foram planejados oito módulos, para que o conjunto tivesse um tamanho expressivo, ainda que se aproxime mais de uma maquete do que de um monumento. Inicialmente, decidi por uma disposição assimétrica.

FIG. 3.5 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COM TÉCNICA DE PLACAS

FIG. 3.6 IMAGEM DA TELA ARAMADA

A imagem a ser decalcada sobre a superfície dos módulos é originária de um pedaço real de tela aramada, cortado por mim nas medidas de uma folha de caderno. Escaneei a tela sobre fundo negro, e usando recursos de computação gráfica, inverti a imagem e corriji os meios-tons (Fig. 3.6), para que a tela serigráfica fosse composta apenas de linhas em alto contraste.

O processo de decalque foi testado a partir da técnica de decalque em UG⁴ sobre cerâmica biscoitada. Preparei o UG com a seguinte receita: 60% de corante preto (Arte Brasil), 20% de fundente (frita comercial de baixa temperatura CMF 060) e 20% de argila plástica (*ball clay*). A tela de *silkscreen* deve ter uma malha de 43 a 60 fios por polegada, para que o UG possa passar sem muitas falhas através dela.

Meu plano era tentar reproduzir um decalque comercial de UG sobre papel arroz que eu havia comprado nos EUA, e que desprendia o UG perfeitamente sobre o biscoito, bastando para isso aplicar um pincel molhado sobre o verso do papel. Os papéis testados foram: papel de seda, papel manteiga, e duas variedades de papel-arroz.

O aglutinante utilizado no UG foi o CMC (Carboximetilcelulose). Porém, o único papel que desprende o UG na aplicação foi o papel-arroz mais fino. Mesmo assim com muitas falhas, por isso a solução encontrada e utilizada nas peças foi aplicar uma camada de CMC sobre a peça e colar o decalque inteiro, com o papel junto, e levar ao forno, para que o papel seja calcinado e o UG se fixe sobre a peça.

A solução encontrada com os decalques de UG não ofereceu um resultado técnico satisfatório, pois a marca deixada pelo papel queimado provocou uma cor de fundo avermelhada, prejudicando o contraste pretendido entre a imagem decalcada em preto e o fundo claro de argila branca. Outro problema encontrado foi durante a impressão serigráfica, pois preparei o UG à base de água e ele secava rapidamente, obrigando a lavagem constante da tela e assim permitindo apenas uma cópia por vez, o que tornou o processo lento e pouco eficiente.

Além disso, optei por fragmentar o conjunto, pois o resultado me pareceu um tanto pesado, divergente de minhas proposições iniciais. Acredito que o excesso de informação carregado pela superfície dos módulos pede o isolamento deles e sua exibição como objeto único ou como conjunto menor. Aproveitei ainda essa fragmentação para executar variantes dentro da

FIG. 3.7 AGRUPANDO OS MÓDULOS EM DUPLAS: PRIMEIRA VERSÃO COM DECALQUES DE PAPEL ARROZ E ESMALTE CRATERA RICO EM COBRE APLICADO NO TOPO

⁴ UG: do inglês *Underglaze*, também chamado de *baixo-esmalte*. Tinta cerâmica que contém alto teor de pigmentos minerais. Pinta-se com o UG sobre a peça para em seguida aplicar-se o esmalte por cima da pintura.

temática de “Território Hermético”.

Em outros dois módulos, decidi apoiar a tela diretamente sobre a superfície da peça, que por apresentar superfícies planas, favorecia a gravação direta. Essa estratégia provocava algumas falhas, pela placa biscoitada não ser rigorosamente plana. Assim, diante de qualquer desnível na superfície, ainda que sutil, a tela serigráfica – de elasticidade limitada – não promovia o contato pleno, acarretando em falhas na imagem.

Na primeira versão (Fig. 3.7), a imagem da tela recobrendo a base dos módulos verticais invoca os aspectos defensivos e repelentes da cerca. Os borrões de esmalte nos topos mimetizam frutas ou líquidos atirados, ou os efeitos de um tiro de *paintball*.

O escorrimento foi provocado durante a aplicação, e foram acrescentados alguns cacos de vidro para dinamizar a fluidez do material e agregar alguma transparência à mistura. Foi escolhido um esmalte cratera com vistas à sua textura em relevo e, além disso, saturado com óxido de cobre, pois eu estava interessada no halo que o cobre desenha sobre a superfície não esmaltada no limiar com o esmalte.

Na segunda versão (Fig.3.8), a textura foi aplicada tanto na parte alta dos módulos quanto na base, e eles foram quase inteiramente recobertos com uma camada intencionalmente espessa de esmalte cratera, e deixadas algumas “janelas” ou vislumbres da imagem da grade, como as clareiras visualizadas por entre as folhagens de uma mata densa.

A fragmentação desse conjunto de oito módulos em pares, além de se libertar do peso volumétrico e de certo modo “literal” de um conjunto de edifícios, permitiu-me experimentar várias possibilidades expressivas para a forma do módulo monolítico.

FIG. 3.8 SEGUNDA VERSÃO, NA QUAL A SERIGRAFIA FOI FEITA DIRETAMENTE NA PEÇA, COM ESMALTE CRATERA PRETO

3.2. CIDADELAS CARBONIZADAS

O objetivo inicial desta série foi dar continuidade à pesquisa plástica proposta no projeto de doutorado, mantendo como fio condutor a relação da cerâmica com a arquitetura e estudando as possibilidades plásticas do formato da cidadela. Como referências desta série, menciono a escultura de Nina Hole (Fig. 2.21), principalmente pelas texturas superficiais que o fogo imprime em suas peças. Foi considerado como elemento significativo o aspecto das queimas alternativas e as marcas impressas pelo fogo e pelos combustíveis na superfície da peça.

3.2.1. SUPERFÍCIE CRAQUELADA

Foi com as *Cidadelas Carbonizadas* que iniciei as pesquisas para a obtenção de uma superfície craquelada e descascada como se tivesse sofrido a ação do tempo. A *Eastern State Penitentiary*, um cárcere

FIG. 3.9 DETALHE DA EASTERN STATE PENITENTIARY, PHILADELPHIA, EUA

desativado na Philadelphia (EUA) (Fig. 3.9), foi uma referência importante no processo criativo desta série, e viria a influenciar todo o restante do trabalho plástico a partir deste ponto.

O ceramista canadense John Chalke, referência citada pela própria Nina Hole, tem usado os engobes e esmaltes craquelados em algumas de suas peças (Fig. 3.10).

FIG. 3.10 JOHN CHALKE (1999) GREY, WHITE, ORANGE, RED OVAL PLATE, DIÂM. 29 CM

Foi considerada como possibilidade para esta série a queima *Saggar*, que apresenta um resultado final extremamente expressivo e selvagem, e aproxima-se do aspecto da cerâmica escavada de sítios arqueológicos. Outro aspecto desejado é aquilo que ela produz de ‘sujeira’: contaminações e imprecisões na configuração do objeto, pois possibilita o contato da peça, já biscoitada, com uma atmosfera carregada de vapores provenientes de sais (carbonatos, sulfatos ou cloretos) e de fumaça redutora produzida pela combustão incompleta da matéria orgânica.

Assim, no desenvolvimento desta série, a superfície craquelada encontra-se com as manchas provocadas pela queima, criando uma associação com a corrosão

efetuada pela passagem do tempo sobre uma fortaleza. O tempo revela lentamente a fragilidade das estruturas frente a agentes sutis como umidade, sais, luz solar, temperatura. Em última análise é o que se pode constatar neste tipo de queima, descrito a seguir.

A pesquisa bibliográfica que fiz (TURNER, 2009, p. 13) resultou em apenas uma fórmula de engobe craquelado, a qual achei melhor adaptar aos materiais de que eu efetivamente dispunha. Após um pequeno teste na minha adaptação, decidi acrescentar bentonita à fórmula, considerando que, por ser uma argila plástica, a bentonita aumentaria o índice de retração do engobe, enfatizando o aspecto que eu desejava.

Percebi que no meu corpo de prova o engobe apresentou uma textura um tanto arenosa, possivelmente provocada pelo bórax. Por isso, a primeira receita que preparei, coloquei no moinho de bolas por 12 horas para reduzir a granulometria. Porém, apesar de mais liso, esse engobe não craquelava em trincas miúdas e homogêneas como no corpo de prova. Cheguei a engobar algumas peças com ele, pois apesar disso me pareceu que valeria a pena observar a reação do engobe associado com a queima.

Fórmula original		Primeira receita		Segunda receita	
Borax	5	Bórax	5	Bórax	5
Soda Ash	5	Carbonato de Sódio	5	Carbonato de Sódio	5
Custer Feldspar	20	Feldspato de Potássio	20	Frita 096	20
Ball Clay	10	Ball Clay	10	Ball Clay	10
Caolim Calcinado	10	Caolim Branco	30	Caolim Branco	30
Caolim EPK	10	Bentonita	10	Bentonita	10
Caolim Elmer	10				
Sílica	10	Quartzo	10	Quartzo	10
Zircopax	5	Ultrox	5	Ultrox	5

TABELA 3.1 JIM'S CRACKLE AND FLASH SLIP (IN: TURNER, 2009, P. 13)

Na segunda receita não efetuei a moagem, mas me dei conta de que possivelmente o propósito original desse engobe seria a queima em alta temperatura e eu já estava iniciando o processo da queima de barril, cuja temperatura não excede à de uma fogueira. Portanto resolvi fazer uma segunda receita substituindo o feldspato (fundente para alta temperatura) pela frita comercial CMF 096 (Tabela 3.1).

3.2.2. MODELAGEM

FIG. 3.11 ETAPAS DA CONSTRUÇÃO DAS PEÇAS

Para realizar a modelagem das peças desta série, optei pelo uso da extrusora, escolhendo particularmente os bocais vazados em formatos redondos ou quadrados, gerando tubos com essas secções, além daqueles que criavam tiras ou fitas de argila. A ideia foi usar esses elementos tubulares para simular paredes, muros, torres ou chaminés, etc., numa busca para além das possibilidades oferecidas pelo torno, já usado na modelagem das primeiras *Cidadelas* (Cap. 1, fig. 1.9)

Para as *Cidadelas Carbonizadas*, parti de uma base em forma de placa de argila, e dispus os elementos tubulares assimetricamente, de modo a configurar um espaço arquitetônico não funcional, labiríntico e não realista, cercado por muros (Figs. 3.11 e 3.12.). Levei em

consideração a configuração volumétrica a partir das múltiplas vistas do objeto, incluindo a superior. Criei passagens estreitas e indiretas através de fendas e portas protegidas por divisórias que nunca permitiriam o deslocamento objetivo. Não há conexão funcional entre os espaços.

As peças são pequenas e apresentam um sutil aspecto lúdico, além de requerer a aproximação do olhar. Minha intenção aqui foi proporcionar um passeio ao olhar, para que este percorra os ambientes internos e externos, tente contornar os obstáculos e criar caminhos dentre as possibilidades oferecidas.

FIG. 3.12 ETAPAS DA CONSTRUÇÃO DAS PEÇAS

3.2.3. QUEIMAS ALTERNATIVAS

O tipo de finalização proposto envolve uma série de técnicas não exatamente controláveis, como é o caso das queimas alternativas. Interessa-me a ação do acaso, mesmo que esse acaso seja, de certa forma, fruto da intencionalidade e objeto de uma tentativa de direcionamento. Atribuo isso ao esgotamento de minhas tentativas de controlar a aparência final da peça a partir das formulações e das queimas, ao longo de vários anos como ceramista. Após anos de atuação, trabalho e observação, ficou para mim a constatação de que em cerâmica, a precisão dos resultados é a exceção, não a regra. Certamente essa é uma afirmação bastante pessoal, mas digo isso com base na diversidade de matérias-primas naturais e principalmente, regionais. No Brasil, percebo diferenças substanciais de qualidade entre diferentes lotes de uma mesma matéria-prima. Hoje, no processo de criação em que me encontro, assumo essa diversidade como característica da própria natureza do material e procuro tirar proveito disso, ao invés de me decepcionar com os resultados.

A primeira experiência de queima nesta série foi com o *Saggar*. A palavra *saggar*, ou *sagger* possivelmente vem do inglês *safeguard* (WATKINS et al., 2006, p.55). Talvez o termo mais aproximado em português fosse mufla. A mufla, na queima de cerâmica artística e utilitária, vem sendo utilizada há séculos na China, Coréia e Japão para abrigar as peças dentro dos fornos, que em sua maioria eram a lenha e a carvão (LEACH, 1976, p.224). A mufla é uma caixa protetora feita de argila, em cujo interior se colocam as peças, isolando-as da atmosfera do forno. Pode ser pequena, de modo a conter apenas uma peça em seu interior, ou grande, ocupando toda a câmara de queima. Serve para proteger as peças do contato direto da chama e dos gases quentes do fogo.

Peças queimadas na atmosfera aberta de fornos a lenha ou a carvão estão sujeitas a manchas, alterações na cor dos esmaltes e outras imprecisões, além das cinzas e outros resíduos que podem se desprender do forno e causar defeitos na superfície. Nessas condições, as muflas são praticamente uma necessidade, se o ceramista deseja uma uniformidade na aparência final das peças. (RHODES, 1968:pp157-160).

A partir do século XX, os ceramistas começaram a utilizar a mufla para criar efeitos decorativos nas suas peças, aproveitando-se dessa propriedade que ela tem de isolar a peça da atmosfera do forno. Esse uso criativo das peças implica em colocar os materiais combustíveis dentro da mufla (WATKINS et al., 2006:p.55).

FIG. 3.13 AS PEÇAS DENTRO DO SAGGAR DE CERÂMICA, COM MATERIAL ORGÂNICO E SAIS, PARA QUEIMA TESTE

Modelei uma mufla em argila branca de alta temperatura com chamote, na forma de um grande vaso cilíndrico com tampa. Esse seria o *saggar*. Nessa queima foi usada grama seca, lascas de madeira e cascas de árvore como matéria orgânica. Sobre as peças, polvilhei pequenas porções de carbonato de sódio, carbonato de cobalto, carbonato de cobre e cloreto férrico como

agentes de cor (Fig. 3.13).

O material foi incinerado no *saggar* tampado dentro de um forno de raku a 1.000°C (Fig. 3.14). Quase todo material orgânico pode ser usado como matéria orgânica nesse tipo de queima. Alguns artistas usam cascas de frutas, algas, musgos e tecidos molhados com água salgada.

O resultado, porém, ficou aquém das expectativas. Mesmo observando a orientação de fazer furos no *saggar* para a entrada de algum oxigênio durante a queima, ocorreu uma redução excessiva, com uma predominância de negros (Fig. 3.15). Apesar de o aspecto ter ficado interessante, alguns tons claros que dessem contrastes e limites nas manchas eram desejáveis para este projeto.

Para as queimas de *saggar* e de barril, cuja principal característica é promovida pelas marcas do fogo em contato com a argila e com os sais, recomenda-se a aplicação de terra sigilata sobre as peças. A terra sigilata fecha os poros da cerâmica biscoitada, produzindo na peça um aspecto liso com brilho encerado.

FIG. 3.14 DURANTE A QUEIMA TESTE

Isso confere às manchas uma melhor definição. Nesta série, as peças receberam uma camada de terra sigilata em ponto de osso, e após o biscoito, o engobe craquelado acima mencionado.

Decidi então testar a queima de barril, pois por ser uma queima mais 'aberta', permitiria maior oxigenação da peça. O processo da queima de barril incluiu os mesmos sais. Testei a queima primeiramente com alguns azulejos e cacos de peças rejeitadas.

Segundo WATKINS et al. (PP. 82-84), coloca-se uma camada de palha, em seguida as peças, polvilha-se os sais e o óxido sobre elas, preenche-se o espaço entre elas com mais palha e tiras de jornal, além de outras matérias orgânicas quaisquer. Por cima de tudo vai a lenha, que produzirá a principal fonte de calor da queima e aumentará a duração do fogo. Depois que o fogo pegar, em aproximadamente 3 horas ele consome todos os combustíveis e se extingue, expondo partes das peças à reoxidação. Por isso, a posição em que as peças ficam e o contato entre elas influencia no aspecto final.

FIG. 3.15 PEÇA APÓS A QUEIMA TESTE
(CIDADELA CARBONIZADA #1 - 41 x 28 x 22 CM)

FIG. 3.17 A QUEIMA DE BARRIL: PEÇAS-TESTE SOBRE UM LEITO DE MATERIAL ORGÂNICO, COBERTAS COM SAIS

FIG. 3.16 DURANTE A QUEIMA DE BARRIL

FIG. 3.18 OS RESULTADOS DA QUEIMA TESTE DE BARRIL SOBRE PLACAS PLANAS DE ARGILA BRANCA (PREVIAMENTE BISCOITADA)

3.2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DESENVOLVIDO

3.19 CIDADELA CARBONIZADA #3

resultado. A textura do engobe craquelado não resultou em uma superfície expressiva que se aproximasse conceitualmente de meus objetivos. Nesse aspecto, a busca deve ter continuidade.

Outra consideração crítica refere-se à modelagem das peças. As construções apresentam-se um tanto planificadas e uniformes. Seria proveitoso desenvolver outros patamares e planos, para dinamizar a composição, tendo em vista a ideia de construção organicamente distribuída.

3.3. GULDAGERGAARD

Esta série foi desenvolvida durante um mês de residência artística na Dinamarca, no *Guldagergaard International Ceramic Research Center*. Decidi usar o tempo que tive em Guldagergaard para dar continuidade a uma série de peças que vinha sendo desenvolvida no segundo semestre de 2010 (Capítulo I, Figs. 1.8 e 1.9) e que poderia ser considerada a continuidade das Protocidadelas. Essa série havia sofrido uma interrupção em 2010 e havia um desejo de dar continuidade a ela, ou de ao menos esgotar suas possibilidades plásticas. Fazia-se necessário retomar essa série, pois ela foi interrompida justamente num momento de análise crítica da superfície esmaltada com os esmaltes-cratera.

Por isso, iniciei meus trabalhos em Guldagergaard planejando nova série de *Cidadelas* a partir do mesmo processo de conformação e composição, porém já tendo em vista outro tratamento superficial. As *Cidadelas* da série de 2010 tinham sido criadas a partir da justaposição e emenda de diversos elementos torneados de forma cilíndrica, de diferentes tamanhos e proporções. Na série *Cidadelas Carbonizadas*, de 2011, foi iniciada uma busca pela superfície craquelada, além de uma

A proposta inicial acabou assim sendo um pouco modificada, principalmente na técnica de queima, porém considero que foi mantido o foco no resultado desejado. O carbonato de cobre, na queima de barril, resultou em um tom vermelho bem peculiar. O ferro tornou-se cinza chumbo e o cobalto, violeta. Em dado momento acrescentei carbonato de níquel, mas não consegui diferenciá-lo dos demais apenas observando o

FIG. 3.20 CIDADELA CARBONIZADA #4

atenção maior às marcas impressas pelo fogo, vestígios da técnica de queima. Em Guldagergaard eu poderia pôr em prática uma possível combinação das experiências anteriores.

3.3.1. MODELAGEM

A massa utilizada foi uma argila branca comercial de alta temperatura, K-148 da marca *Vingerling* (Holanda). É uma argila de grãos muito finos, por isso extremamente lisa, macia e plástica, de cor bem branca mesmo estando em ponto de modelagem. Suporta queima de até 1.280°C. O primeiro passo foi torneare os elementos constituintes. A forma da peça final não é planejada nem elaborada como projeto. Mantenho-a no campo da intuição e do pensamento espacial, enquanto torneio cilindros de vários diâmetros e proporções, formas ligeiramente cônicas e formas curvas que

FIG. 3.21 PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS PEÇAS NO ESTÚDIO DE GULDAGERGAARD: ELEMENTOS RECÉM-TORNEADOS

lembram tigelas. A própria produção desses elementos formais já se configura numa intenção *a priori*, mesmo que sem o rigor da exatidão que o método do projeto possibilita.

Esses elementos de diferentes tamanhos, proporções e formatos são sempre simétricos e circulares com relação a seu eixo vertical,

característica própria das peças torneadas. Alguns têm fundo plano, outros são feitos como uma tigela sem pé, assemelhando-se a uma calota ou um domo, outros são ainda vazados, como argolas (se rasos) ou pedaços de cano (se fundos) (Fig. 3.21).

Esse conjunto de peças forma uma espécie de biblioteca repertorial de elementos formais, da qual eu me sirvo ao configurar a forma mais complexa da peça final. Sempre há um ou dois dos maiores que farão o papel de estrutura sobre a qual se desenvolverá a composição. A escolha de um ou de outro módulo sempre depende do contexto visual que já foi criado, por isso se faz necessário às vezes posicionar cada fragmento onde deverá ser seu lugar; marcar com riscos e fotografar. A fotografia é útil como memória de composições obtidas, pois estas se decompõem na hora de cortar, riscar, hachurar e colar. É necessário lembrar qual foi aquele agrupamento que deu tão certo, para refazê-lo no momento certo.

FIG. 3.22 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

Esse tipo de processo pede que sejam considerados diversos pontos de vista da composição, para análise e tomada de decisões sobre a continuidade da assemblagem de módulos. O objetivo é que a peça possa ser vista a partir de todos os ângulos, e que todas as vistas agrupem informações visuais de forma que apresentem um perfil interessante e instigante ao olhar. Além disso, pretendi traduzir criativamente a ideia de crescimento orgânico na arquitetura, ou seja, a arquitetura dos anexos que vão sendo acrescentados à edificação, tornando sua estrutura assimétrica e visualmente caótica. Além dos castelos e das cidadelas medievais, uma das inspirações para essas peças encontra-se na natureza: os casulos de marimbondos, feitos de argila, e seus múltiplos tubos agregados.

3.3.2. SUPERFÍCIE CRAQUELADA

Completada a etapa da modelagem e acabamento das peças, foi dada a continuidade à pesquisa de superfície craquelada que havia sido iniciada na série anterior.

A partir daqueles resultados obtidos, dei início a uma pesquisa de um revestimento para as peças que permitisse a queima em alta temperatura. Poderia ser um engobe ou mesmo um esmalte. A resposta foi encontrada no livro *Dry Glazes*, de Jeremy Jernegan (Bloomsbury Publishing, 2009). O livro estava disponível no rico acervo da biblioteca do centro de pesquisas. Segundo Jernegan, um engobe craquelado pode ser aplicado sobre um vidrado, para que este proporcione aderência ao engobe, evitando descascamento. Em alguns casos, o autor recomenda um processo com múltiplas queimas.

Dentre as fórmulas disponíveis no livro, fiz um levantamento a partir das fotos do livro, para escolher revestimentos que apresentassem essa superfície craquelada. Tomei nota de todas as possibilidades, obtendo um total de sete formulações, entre engobes e esmaltes, em diferentes níveis de temperatura. Minha colega de residência, Kayleigh, gentilmente me cedeu outras três fórmulas a partir de seu caderno de anotações.

Desse apanhado inicial, selecionei quatro para testar, a partir de critérios como temperatura (acima de cone 6) e de preferência pelos esmaltes em detrimento dos engobes. Na Tabela 3.2, descrevo as fórmulas testadas.

Nome:	Mark Bell Lichen Glaze	Shrink & Crawl	Virginia Scotchie Base Crawl	Snakeskin
Sigla:	MBLG	SC	VSBC	SS
Fonte:	JENERGAN, 2009: p.118	JENERGAN, 2009: p.118	Caderno de Kayleigh	Caderno de Kayleigh
Temp.:	Cone 6	Cone 10	Cone 6	Cone 6
Ingr.:	Bone Ash: 72,7	Nephelyne Syenite:45	Bone Ash: 77	Nephelyne Syenite:50
	Cryolite: 18,3	Magnesium Carbonate: 55	Cryolite: 14	Barium Carbonate: 30
	Gerstley Borate: 9		Soda Feldspar: 8,6 Barium Carbonate: 0,4	Magnesium Carbonate: 20

TABELA 3.2 FÓRMULAS DE ESMALTES CRAQUELADOS TESTADOS EM GULDAGERGAARD

Fiz testes dessas quatro fórmulas em corpos de prova feitos com a mesma argila utilizada nas peças. Em alguns eu ainda apliquei sobre o biscoito camadas de UG de acordo com a formulação que

FIG. 3.23 CORPOS DE PROVA COM OS ESMALTES “SHRINK & CRAWL” TESTADOS. DA ESQUERDA EM CIMA, EM SENTIDO HORÁRIO: MBLG, MBLG SOBRE UG, VSBC, SC SOBRE UG, SC E SS

compus especialmente para as peças, a saber: Corante mineral: 50%; Fundente de baixa temperatura (CMF 096): 20%; Argila branca: 30%. Sobre o UG, apliquei as formulações a serem testadas. Minha busca era precisamente por um esmalte que revelasse a cor do UG ao se craquelar (para que eu pudesse com ele mimetizar as camadas de cores reveladas pelo descascamento de sucessivas camadas de tinta em uma parede, como na figura 3.9).

Analisando os resultados dos testes após queima em forno elétrico a 1.270°C (Fig.

FIG. 3.24 CIDADELA GULDAGERGAARD #5 (15 x 17 x 22 CM) – 2012, ARGILA BRANCA DE ALTA TEMPERATURA, TERRA SIGILATA APLICADA COM COMPRESSOR, SNAKESKIN, QUEIMADA DUAS VEZES A 1.270°C (FORNO A GÁS E FORNO ELÉTRICO)

Já a peça esmaltada com o *Shrink & Crawl* possibilitou a obtenção de uma bela textura craquelada com retração que reproduz a aparência da tinta de parede descascada (Fig. 3.25). Ao ser aplicado com o compressor, o esmalte apresentou também a propriedade de alterar o tamanho do craquelado conforme a espessura da camada. Testei-o sobre os engobes e sobre a *Terra Sigilata*. Na imagem, vê-se que ele não cobre totalmente a peça, deixando à mostra as cores do engobe da camada inferior.

O resultado do esmalte *Shrink & Crawl* foi bastante satisfatório, na medida em que possibilita complexidade textural à superfície (a aparência descascada e a ideia de múltiplas camadas). Fiz um teste desse esmalte com 10% de rutilo, tendo obtido um tom terra claro rosado. Fiz também um teste com 5% de corante mineral verde cromo, mas a coloração se resultou um tanto indefinida.

Considere relevante o uso do compressor para

3.23), concluí que a fórmula MLBG apresentava retração, porém com os contornos um pouco imprecisos devido à fusão do esmalte. A mesma fórmula sobre o UG cobriu-o completamente sem retrair muito. O VSBC formou uma espécie de crosta áspera, sem retrair nem craquelar. O SC apresentou craquelado e retração bem definidos, deixando entrever as cores do UG nitidamente através das rachaduras. O SS formou uma casca contínua com suaves fendas ou rachaduras leves.

Foram selecionadas duas formulações, a saber: *Shrink & Crawl* (SC) e *Snakeskin* (SS). Apliquei-as em quatro peças, que foram queimadas em alta temperatura. Infelizmente, o esmalte *Snakeskin* não aderiu e criou grandes áreas soltas. Uma das peças que havia sido revestida com ele foi descascada e requeimada, (Fig. 3.24) apresentando, após duas queimas, um interessante aspecto envelhecido, ainda que irregular.

FIG. 3.25 CIDADELA GULDAGERGAARD #1 (15 x 26 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG AZUL, ESMALTE "SHRINK & CRAWL", QUEIMADA EM FORNO ELÉTRICO (CONE 8)

aplicação dos engobes e terra sigilata. Essa técnica de aplicação permite criar sombras de transições suaves, que mimetizam as marcas do fogo nas peças queimadas em forno elétrico. Esse sombreado do compressor também pode dialogar com as verdadeiras manchas do fogo, no caso das peças queimadas em forno a lenha.

Das peças criadas em *Guldagergaard*, parte foi queimada em forno elétrico, parte em forno a lenha e apenas algumas foram queimadas em forno a gás, sempre em temperaturas entre cone 8 e cone 10 (1.260°C a 1.300°C).

3.3.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DESENVOLVIDO

Após o final de um mês de trabalho em *Guldagergaard* foram produzidas dezessete peças, e destas, posso destacar oito a serem analisadas como conjunto que expressa a série de mesmo nome. Considero que atingi dois dos objetivos principais que tinha ao iniciá-la.

O primeiro foi o esgotamento das possibilidades plásticas que esse vocabulário formal me possibilitava. Considerando a escala, o material, os ritmos e as formas propostas pela ideia da justaposição de elementos torneados, além da referência na arquitetura e na organicidade compositiva, aquilo que poderia

ser por mim configurado chegou a um impasse. Assim, tudo o que eu continuasse fazendo seriam repetições ou variações de um mesmo tema. Esse esgotamento se fazia

necessário, até para que o trabalho plástico pudesse receber uma análise crítica da minha orientadora, além de uma observação com o devido distanciamento.

O segundo objetivo atingido foi a obtenção de um esmalte craquelado tecnicamente satisfatório para as peças. Não apenas isto, mas também a aplicação em suaves sprays esfumados que o compressor possibilita. Esses tons borrifados oferecem um sentido de continuidade entre superfície e volume, na medida em que criam sombras ou enfatizam protuberâncias. Introduzem a informação visual de

FIG. 3.27 CIDADELA GULDAGERGAARD #2 (19 X 18 X 29 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE TERRA SIGILATA, ESMALTE “SHRINK & CRAWL”, FORNO ELÉTRICO (CONE 8)

FIG. 3.26 CIDADELA GULDAGERGAARD #4 (11 X 25 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE TERRA SIGILATA, ESMALTE “SHRINK & CRAWL”, QUEIMADA EM FORNO ELÉTRICO (CONE 8)

FIG. 3.28 CIDADELA GULDAGERGAARD #7 (17 x 15 x 18 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG AZUL, ESMALTE “SHRINK & CRAWL”, FORNO A LENHA BOURRY-BOX (CONE 10)

FIG. 3.30 CIDADELA GULDAGERGAARD #8 (20,5 x 17 x 17,5 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE TERRA SIGILATA, ESMALTE “SHRINK & CRAWL”, FORNO A LENHA BOURRY-BOX (CONE 10)

FIG. 3.29 CIDADELA GULDAGERGAARD #3 (26 x 23,5 x 18 CM) – 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG AZUL, ESMALTE “SHRINK & CRAWL”, FORNO A LENHA BOURRY-BOX (CONE 10)

maneira sutil, quase intuitiva, ao contrário do “tumulto visual” provocado pelos esmaltes-cratera e sua profusão de cores respingadas das *Cidades* de 2010 (Capítulo I, Fig. 1.9).

Cheguei a essa forma de pintura inspirada pelos vapores que tingem as peças queimadas em fornos a lenha. Eles são índices do próprio processo de transformação da matéria: marcas da passagem da chama e de toda a síntese da matéria. As marcas do fogo contam a história da transformação da terra em pedra. Minha intenção inicial era mimetizá-las em peças queimadas no forno elétrico.

Nas peças das figuras 3.26 e 3.27, por exemplo, usei uma *terra sigilata* feita com uma terracota de baixa temperatura, que conferiu lindas manchas alaranjadas e avermelhadas no forno elétrico. Já na figura 3.25, esses “pseudo-vapores” foram feitos em UG azul, com alguns toques da mesma *terra sigilata*, para intencionalmente reproduzir alguma complexidade na profusão de manchas. Um conhecedor do assunto jamais diria que aquelas peças foram queimadas no forno a lenha, mas poderia reconhecer a analogia proposta.

A observação dos resultados me levou a considerar que essas colorações vaporosas acabaram sugerindo uma linguagem própria, e que inclusive dialoga com as marcas reais do fogo nas peças que foram queimadas a lenha, (Fig. 3.28 a 3.30), onde já se torna um pouco mais difícil fazer essa distinção. Essa descoberta virá a ser usada e desenvolvida nas séries seguintes.

3.4. CONSTRUÇÕES-OBJETO

Esta série de peças foi feita apenas três meses após a de *Guldagergaard*, e após a referida análise crítica daquela. Os objetivos, no início desta fase do trabalho, poderiam ser divididos em formais, conceituais e técnicos.

Dentre os objetivos formais, estava a exploração mais abrangente daqueles elementos da série anterior, numa modelagem que levasse à configuração de formas um pouco mais desapegadas da base, além de torná-las mais dinâmicas pelo uso de articulações em diferentes ângulos de inclinação.

Conceitualmente, a proposta foi trabalhar de forma um pouco mais denotativa a referência à arquitetura, além de enfatizar a questão da miniatura, dos espaços internos e externos, e do percurso labiríntico. Para isso fazia-se necessário uma expressão mais literal da forma, com a inclusão de alguns elementos figurativos que remetem a edificações.

Tecnicamente, dar continuidade às superfícies com o esmalte *Shrink & Crawl*, os sprays de UG e principalmente a queima a lenha. Encontrei significados em potencial no aspecto superficial obtido com as últimas peças de *Guldagergaard*, queimadas a lenha no forno *Bourry-Box*. Especialmente a superfície obtida na peça da figura 3.30 me fez refletir sobre aspectos lúgubres de um edifício envelhecido, forte, porém consumido pelo tempo. Ao mesmo tempo em que aqueles depósitos de cinza crivavam a peça com cores e texturas complexas, deixavam revelar sutilmente o craquelado do *Shrink & Crawl*, caracterizando uma “pele” essencialmente cerâmica e mineral.

Enfim, era necessário tentar reproduzir todas essas características na próxima série de peças, e por isso foram modeladas sete peças de pequenas dimensões com nova abordagem.

3.4.1. MODELAGEM

FIG. 3.31 PEÇAS DA SÉRIE “CONSTRUÇÕES-OBJETO”
EM ESTADO DE BISCOITO

A modelagem destas peças levou em conta três aspectos construtivos que já haviam sido abordados nas experiências anteriores, como o uso do elemento torneado, a construção geométrica com placas rígidas e o uso de elementos tubulares produzidos na extrusora.

Porém, desta vez foram feitos cortes e interferências no elemento torneado. Alguns foram cortados pela metade, outros foram cortados com um perfil de escadinha, o que faz com que a referência figurativa fique um pouco mais evidente (Fig. 3.31). A forma de combinação destes elementos começa como algo bem abstrato, mas que logo toma forma de edifícios e construções. Alguns deles foram colocados

representando pilares ou túneis. Começam a surgir portas e janelas, além de alguns poucos degraus. A conexão entre os diferentes fragmentos construtivos leva em consideração um possível percurso ou deslocamento imaginário pelo espaço, ainda que abstrato e improvável.

3.4.2. DECALQUES CERÂMICOS

Após algumas aulas práticas ministradas pela profª Graciela Olio, como parte da disciplina de pós-graduação “A Poética da Imagem Digital nas Produções Cerâmicas Contemporâneas” ministrada pela profª Norma Grinberg, aprendi na prática o processo de confecção de decalques cerâmicos em papel-decalque. O processo é versátil, na medida em que permite não apenas o uso do OG (overglaze), mas também do UG (underglaze). A professora esclareceu que o processo é o mesmo para os dois tipos de esmaltes.

Meu interesse específico é pelos UGs, como pesquisado na série “Território Hermético”. Devido ao fato de que os esmaltes OG suportam uma temperatura limite de 800°C, a queima deve ser em separado, uma terceira queima após a queima de alta temperatura. Já o UG pode ser aplicado sob os esmaltes, e sua temperatura de queima pode ser manipulada na própria formulação. Isto quer dizer que acaso se deseje um UG de alta temperatura, basta formulá-lo com corantes minerais compatível com a alta temperatura.

Retomei a mesma tela de *silkscreen* com a imagem da tela aramada, confeccionada para aquela série, pois a analogia daquela tela com a ideia de proteção, segurança e tentativa de invulnerabilidade aplicava-se aos objetos das séries seguintes, estes baseados em castelos medievais.

Nessa oportunidade foram criadas duas telas novas, porém derivadas da mesma imagem: o calçamento de paralelepípedos da vila onde cresci e residi até a idade adulta (Capítulo I, fig. 1.10). A elaboração dessa ideia juntamente com o processo criativo da série *Cidadelas* (iniciada ainda no antigo reduto) somaram-se à atração por castelos e fortalezas, gerando o fio condutor do trabalho plástico. Ao tomar consciência da relevância dessa vila para o trabalho, resolvi tomar de empréstimo um fragmento desse espaço, na figura de seu calçamento de paralelepípedos, que poderia ser mapeado nas peças a guisa de muralhas de pedra.

Assim, tirei uma foto desse piso (Fig. 3.32) e em seguida trabalhei-a no computador, removendo a perspectiva e a cor, intensificando os contrastes para que a tela de serigrafia pudesse ser gerada a partir da imagem resultante (Fig. 3.33).

FIG. 3.32 FOTOGRAFIA ORIGINAL DO CALÇAMENTO DE PEDRAS

FIG. 3.33 IMAGEM TRATADA EM COMPUTAÇÃO GRÁFICA

Fiz também a mesma imagem em negativo, para testar a impressão com pigmentos claros sobre argilas escuras. Para a preparação do UG, foram escolhidas algumas cores básicas, que escolhi levando em consideração inicialmente aspectos técnicos, como o contraste delas entre si e com os tons das argilas usadas. A formulação desses UGs variou de acordo com o pigmento utilizado, isto é, quanto mais clara a cor final, maior concentração de pigmento (Tabela 3.3).

FIG. 3.34 EM SENTIDO HORÁRIO A PARTIR DA ESQ.: A TELA (EM NEGATIVO), A MATRIZ IMPRESSA EM LASERFILM E TRÊS IMPRESSÕES COM UGs DE CORES DIFERENTES SOBRE PAPEL DECALQUE

TABELA 3.3 FÓRMULAS DOS UGs USADOS NA SERIGRAFIA

	UG Preto	UG Verde Petróleo	UG Amarelo	UG Azul claro	UG branco
Pigmento	35% Fe_2O_3 5% CoO	40% corante mineral verde petróleo	50% corante mineral	50% corante mineral	50% SnO
Ball Clay	40%	40%	30%	30%	30%
CMF 060	20%	20%	20%	20%	20%

Como dispersantes foram usados o *Veículo Oleoso* (Hobby Cerâmica) e em menor proporção o *Óleo Mole*, que é menos volátil e de baixa viscosidade, agregando fluidez à tinta. O resultado é uma tinta a óleo de média viscosidade, no mesmo ponto de consistência das tintas serigráficas. A diferença é que ela é composta de materiais cerâmicos.

Foi feita a opção pela dispersão dos UGs em veículo oleoso porque o papel-decalque é imerso na água no momento de sua aplicação. Notei que o veículo oleoso, pela sua secagem mais lenta, preservou a tela do entupimento constante enfrentado anteriormente, agilizando enormemente os trabalhos.

A imagem então é transferida sobre o papel gomado ou papel-decalque. Esse papel possui uma fina camada de goma arábica, solúvel em água. Uma vez estampada a imagem, espera-se ao menos 24 horas pela secagem e então recobre-se a área com o *Colóide*, uma resina sintética plastificante.

O *Colóide* será o filme plástico do decalque que, ao ser imerso n'água, desprenderá a estampa por causa da dissolução da goma arábica. Assim, pode-se aplicá-lo sobre a superfície cerâmica, uma vez que o lado gomado é pegajoso.

Nestes decalques, experimentei sobrepor duas vezes a mesma estampa, porém com cores diferentes, para criar uma dimensão de volume na imagem da grade de arame. No momento da aplicação, selecionei áreas amplas e planas das peças, imaginando quais volumes poderiam ser compartimentos de segurança, para que recebessem a grade sobre eles.

3.4.3. QUEIMA

FIG. 3.35 O FORNO CATENÁRIO DA UFSJ

Tendo em vista os resultados de superfície produzidos pela queima a lenha das peças de Guldagergaard (Fig. 3.28 a 3.30), que conferiram à peça uma atmosfera lúgubre, uma superfície rugosa, marcada e envelhecida, optei pela queima a lenha para esta série No *Laboratório Escola de Cerâmica (LEC)* da UFSJ, onde estas peças seriam queimadas, há um forno catenário a lenha (Fig. 3.35). Esse forno foi construído em 2012, tem aproximadamente 500 litros de volume útil interno na câmara de queima e é capaz de queimar a cone 10 em pouco mais de 12 horas. A primeira queima de alta temperatura

desse forno seria feita em 1º de dezembro de 2012, e nela inseri todas as peças da série *Construções-objeto*.

Os métodos usados para aferição de temperaturas foram dois termopares posicionados em extremidades opostas da câmara de queima e quatro conjuntos de cones pirométricos (nºs 8, 9

FIG. 3.36 O CONE 10 CURVADO APÓS A QUEIMA

e 10) sendo dois nas duas extremidades do forno onde há espias (Fig 3.36), e dois em prateleiras mais centralizadas e no piso do forno, para serem analisados após a queima. O termopar faz a leitura da temperatura interna do forno em tempo real e o transmite a um termômetro com mostrador digital, assim podemos controlar o andamento da queima e seguir com o gráfico de queima.

FIG. 3.37 OS CONES VISTOS PELA ESPIA DURANTE A QUEIMA

Já os cones pirométricos ficam estrategicamente posicionados nas espias dianteira e traseira do forno, para que possam ser observados: a queima se encerra quando o cone 10 se curva (Fig. 3.37). Os cones são feitos de materiais cerâmicos, e formulados para diferentes pontos de fusão, de acordo com o número do cone. São desenhados especialmente para que, posicionados dentro do forno em um ângulo específico (aproximadamente 80°), formem um arco perfeito quando atingirem sua temperatura de fusão.

Os cones são considerados como o método mais seguro de controle de queimas, porque eles não medem apenas a temperatura, como o fazem os termopares. Os cones medem mais exatamente os efeitos tanto da temperatura quanto da duração da queima sobre as peças. Daniel Rhodes, em seu livro “Kilns – design, construction and operation”, explica que os cones podem se curvar a uma temperatura mais baixa, no caso de uma queima mais demorada, e que é justamente isso que acontece com a cerâmica durante a queima: “as reações complexas da vitrificação podem ser completadas a uma temperatura mais baixa, se for proporcionado tempo suficiente” (RHODES: 1968, p. 175) Pode-se observar isso comparando-se três tabelas de referência dos cones, com velocidades constantes de 150° C, 60° C e 20° C por hora. O gráfico demonstra que, quanto mais lenta a queima, menor a temperatura final necessária para a curvatura dos cones (Tabela 3.4).

150°C por hora (in: CHAVARRÍA)		60°C por hora (in: BEHRENS)		20°C por hora (in: RHODES)	
Nº do cone	Temp.	Nº do cone	Temp.	Nº do cone	Temp.
6	1222 °C	6	1201 °C	6	1190 °C
7	1240 °C	7	1215 °C	7	1210 °C
8	1263 °C	8	1236 °C	8	1225 °C
9	1280 °C	9	1260 °C	9	1250 °C
10	1305 °C	10	1285 °C	10	1260 °C
11	1315 °C	11	1294 °C	11	1285 °C
12	1326 °C	12	1306 °C	12	1310 °C

TABELA 3.4 TEMPERATURAS DOS CONES PIROMÉTRICOS (ORTON)

Na primeira das duas queimas realizadas no forno catenário, a temperatura não passou de 1.230° C. Porém, após 14 horas de queima, sendo quatro horas de patamar oscilando entre 1.200° e 1.230° C, o cone 10 curvou-se completamente. Comprovamos na prática que o ponto de fusão tanto do cone como dos esmaltes não depende apenas da temperatura em graus, mas também do tempo de ação do calor sobre a peça.

FIG. 3.38 O FORNO EM PLENA QUEIMA

É por isso que mesmo hoje em dia, com todos os meios tecnológicos de medição de temperaturas, os ceramistas continuam usando os cones. Em muitos casos, na descrição de suas queimas ou de suas receitas de esmaltes, os ceramistas preferem colocar como referência o cone, e não a temperatura. Afinal, a indicação da temperatura é apenas um número, enquanto o cone revela a ação do calor sobre o material cerâmico, que vai além daqueles números no mostrador. O cone registra o processo de queima, somando temperatura e tempo.

A queima no forno catenário a lenha da UFSJ foi feita inteiramente utilizando madeira de descarte – restos de obra e de podas de árvores. Portanto, a lenha não apresentava uma

uniformidade na sua densidade e poder calorífico. Mesmo assim, a estrutura de dupla camada isolante do forno conferiu a ele uma propriedade de eficiência energética: provou, após os primeiros testes, ser possível queimar a cone 10 em pouco mais de 12 horas, mesmo com lenha de baixa a média qualidade.

FIG. 3.39 O GRÁFICO DE QUEIMA DO DIA 1º DE DEZEMBRO

O resultado dessa queima na aparência das peças diferiu substancialmente daquele obtido nos fornos a lenha de Guldagergaard. Algumas características, como a estrutura arquitetônica do forno e a constituição química das matérias primas das argilas, dos esmaltes e da própria cinza, podem ter se revelado fatores decisivos na aparência das peças após a queima. Devido à composição do solo, pode haver mais ou menos ferro na composição da madeira. A

construção do forno também influencia, pois ele pode permitir o escape de mais ou menos cinza da câmara de combustão para a câmara de queima, onde estão as peças – neste caso, constatamos que o forno catenário da UFSJ provoca depósitos de cinza muito intensos, o que pode ser desejável ou não, dependendo do tipo de peça a ser queimada.

3.4.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DESENVOLVIDO

Nesta série, as escadas, que a meu ver são elementos denotativos de uma representação arquitetônica mais voltada para o figurativo, começam a ser utilizadas. Em boa parte das peças, elas aparecem de forma apenas insinuada, como nos cortes dos módulos torneados e extrudados. Apenas nas peças das figuras 3.40 e 3.41, a escada é montada de forma convencional diante de uma porta. Esse detalhe será largamente explorado nas séries seguintes.

Foram utilizados o *spray* de UG, desenvolvido em Guldagergaard e os decalques da tela aramada de *Território Hermético*. O efeito aparente dos depósitos de cinza observados nas *Construções Objeto* difere bastante daquele obtido na peça da figura 3.30.

As peças resultantes configuram-se mais literais na descrição icônica, preservando porém o mistério da impossibilidade. Além disso, pela escala, aproximam-se do objeto. Em comparação com a série anterior, vemos que essas construções ganharam janelas, passagens, escadas e aberturas. Foi inserida uma articulação dos elementos torneados (cilíndricos), com a placa e o tubo quadrado, dinamizando assim a composição.

FIG. 3.42 OBJETO-CONSTRUÇÃO #6 (25 x 10 x 7,5 cm) 2012, ARGILA BRANCA DE ALTA TEMPERATURA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.41 OBJETO-CONSTRUÇÃO #2 (19,7 x 10,8 x 11,7 cm) 2012, ARGILA BRANCA DE ALTA TEMPERATURA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.40 OBJETO-CONSTRUÇÃO #4 (19,7 x 10,8 x 11,7 cm) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.44 OBJETO-CONSTRUÇÃO #3 (20 x 9,5 x 14,5 CM) 2012, ARGILA BRANCA DE ALTA TEMPERATURA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.43 OBJETO-CONSTRUÇÃO #5 (16 x 11 x 13,5 CM) 2012, ARGILA BRANCA DE ALTA TEMPERATURA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

3.5. CASTELOS

A série anterior já mostrava, de forma incipiente, atributos formais que foram posteriormente enfatizados. Porém, o motivo principal desta série é a inspiração direta nos castelos portugueses e uma tentativa de usar os elementos arquitetônicos desses castelos como exercício de figuração, partindo inicialmente da transposição literal das formas arquitetônicas para a cerâmica.

A parte técnica manteve os mesmos procedimentos da série anterior: a modelagem com placas e extrusora, os decalques com UGs, a aplicação de spray de UG com compressor e a queima a lenha no forno catenário.

No momento em que era feita a modelagem, minhas atenções voltavam-se para o estudo e análise dos castelos portugueses e da obra de Piranesi (Capítulo I, itens 1.4.1 e 1.4.2).

Assim, ampliei o grau de complexidade estrutural das peças, no que se refere à organização espacial dos elementos tridimensionais plásticos, e também à

FIG. 3.45 CASTELO #1 (21,5 x 15 x 10,5 cm) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.46 CASTELO #2 (21,5 x 10 x 19 cm) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

criação de espaços imaginários. Voltei esses espaços à realidade, principalmente nas peças das figuras 3.46 e 3.47, com a inserção de escadas mais realistas e fisicamente viáveis, proporcionais ao restante da construção.

Construí ameias, arcos, janelas, portas e balcões, sem receio de que o resultado parecesse óbvio ou redundante, receio esse que sempre havia me acompanhado em todas as séries anteriores. Configurei cômodos internos, que podiam ser entrevistados pelos vãos.

Acredito que retornar aos elementos essenciais numa composição ajuda a pensar. Por maior que seja a capacidade de abstração de um artista, é sempre necessário materializar as formas, seja no bidimensional com os estudos preliminares, seja diretamente

FIG. 3.47 CASTELO #3 (20,5 x 17 x 19,5 CM) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

Nesse momento, comecei a analisar a obra de M. C. Escher, o que iria ter grande influência na série seguinte, Castelos II.

no tridimensional.

No caso desta série, tentei, sem sucesso, configurar os castelos apenas com o desenho. Não foi suficiente para mim, pois de alguma forma o bidimensional parece não dar conta, e precisei partir para a construção direta das peças, desenvolvendo assim a ideia gradativamente de uma peça a outra.

Foi uma experiência prazerosa e divertida a ação de construir os castelos de forma literal: eles adquiriram um aspecto lúdico, tanto para mim ao fazê-los quanto para as pessoas que os observaram. Assim, nas últimas peças da série (Fig. 3.48 e 3.49), eu já transgredia a normalidade arquitetônica e os Castelos já pareciam algo labirínticos e pouco realistas.

FIG. 3.48 CASTELO #4 (23,3 x 15,5 x 20 CM) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.49 CASTELO #5 (18,3 x 17 x 25 CM) 2012, ARGILA BRANCA, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

3.6. CASTELOS II

Podemos admitir que a série *Castelos II* é uma continuação da série *Castelos*, por alguns motivos: são mantidos nessas peças os atributos estilísticos dos castelos medievais portugueses, de forma mais ou menos literal; e elas apresentam um aprofundamento das conquistas da série anterior. E, finalmente, trata-se de uma série de apenas duas peças. Isso ocorre porque essas mesmas duas peças resultaram na *Vila*, como poderemos ver no próximo item (3.7). Considero-a, porém, uma série à parte, pois ela é distanciada de *Castelos* no tempo (houve uma pausa reflexiva após a conclusão daquela).

A partir de análises realizadas na finalização da série *Castelos*, foram identificadas sutis citações à poética de Escher, principalmente no tocante à representação do improvável na arquitetura e na profusão de escadarias espalhadas pelas peças. Sendo assim, as peças da série foram realizadas com vistas a reforçar esse atributo principal, ou seja, o estranhamento frente ao absurdo. Procurei também, na modelagem, manter, ou até mesmo aumentar o grau de complexidade da composição como visto na última peça da série anterior (fig. 3.49).

FIG. 3.50 CASTELO #6 (2013). ARGILA RECICLADA (TERRACOTA) COM CHAMOTE, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

cuidado de manter em *Castelos*.

Houve uma grande surpresa na superfície das peças após a queima no forno catenário a lenha: como nessas peças a argila era terracota, a queima provocou redução excessiva, tingindo sua superfície de um brilho escuro metalizado, que, apesar de muito diferente de minhas intenções, conferiu aos *Castelos II* o peso e a solidez do ferro fundido.

Esse mesmo escurecimento fez com que as imagens dos decalques perdessem totalmente o contraste e ficassem quase invisíveis.

As duas peças da série *Castelos II* ainda conservam

Enfatizei a distribuição de planos sobrepostos (terraços, pátios, porões), além de procurar criar inclinações nesses planos. A ideia foi inserir diagonais para dinamizar a composição, evitar a rigidez resultante das linhas horizontais e verticais. Como visto no capítulo I, os castelos comumente são construídos sobre morros ou colinas, acarretando em pátios internos acidentados. Mimetizei esses pisos, porém, conservando na maioria dos casos a conformação plana das placas de argila.

Esse acréscimo de complexidade acarretou num aumento de tamanho das peças, não intencional. Assim, considerei que deveria retomar a escala anterior, pois as peças de *Castelos II* me pareceram por demais pesadas e volumosas, fora da escala de objeto que eu havia alcançado em *Construções-objeto* e vinha tomando o

FIG. 3.51 CASTELO #6 (DETALHE)

caracteres dos castelos portugueses, como as ameias, os balcões e os arcos ogivais. Outro ponto a se notar foi o tamanho destas peças, maximizado em relação à série anterior. Isso, porém, não estava previsto, e incomodou-me o excesso nas dimensões e no peso delas. Possivelmente essa minha tentativa de aumentar a complexidade arquitetônica resultou num aumento nas dimensões finais das peças. Para minha proposta isso trouxe alguns inconvenientes relacionados à sua resistência estrutural, já que cada peça possui um número enorme de emendas, estas por sua vez dispostas de modo complexo e irregular. Por isso, nesses dois casos, as diferenças de retração causaram algumas tensões heterogêneas no material, empenando algumas placas e provocando pequenas trincas em outras.

FIG. 3.52 CASTELO #7 (2013). ARGILA RECICLADA (TERRACOTA) COM CHAMOTE, SPRAY DE UG, DECALQUE DE UG EM SERIGRAFIA, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.53 CASTELO #7 (VISTA POSTERIOR)

3.7. VILA

As peças seguintes foram criadas a partir de uma ideia que vinha sendo gestada há mais tempo, mas que ainda não tinha se estruturado efetivamente, que era a de criar uma cidadela maior e labiríntica a partir de várias partes, que se combinariam entre si, formando uma unidade visualmente coesa. Assim, cada uma dessas partes seria uma peça razoavelmente pequena – o que descomplica a parte técnica tanto em termos de modelagem quanto de manuseio, secagem, queima e transporte – e em conjunto, essas edificações formariam uma peça maior.

Idealizei e concretizei um conjunto de três a quatro elementos (Fig. 3.54 a 3.56). A modelagem das peças foi feita sem um projeto formal, ou seja, sua criação é orientada pelo seu próprio prosseguimento, organicamente.

Essas partes foram feitas uma de cada vez, figurando aqui em ordem de realização. A partir da realização de uma parte (que em si é uma edificação, assim como nas séries anteriores), surge a sugestão para continuidade e criação da parte seguinte. Por exemplo, o topo do mirante da primeira peça forma um discreto arco à direita, e a extremidade esquerda do arco da segunda peça foi feita com a mesma altura, para que ambas fossem posicionadas juntas, de modo a formar uma única configuração final.

Unidas, as três peças da *Vila* formam uma espécie de pátio interno, aberto, porém cercado de construções aparentemente não planejadas, assimétricas e irracionais. Enquanto a composição ganha um clima de cidade, um pretenso realismo faz com que quase nos esqueçamos de que nada nela faz sentido.

Em comparação aos *Castelos II*, a *Vila* perdeu os detalhes arquitetônicos dos castelos portugueses: suas arestas são mais retas ou neutras. Objetiva-se mais a estrutura do que as sugestões estilísticas. Todas as peças desta série foram modeladas com uma argila reciclada, de procedência mista, à qual foram adicionados chamote fino e médio. Assim, sua aparência final após a queima a lenha no forno catenário da UFSJ foi de uma terracota. O UG verde petróleo borrifado com compressor adquiriu uma

FIG. 3.54 VILA (2013), PARTE I (22 x 21 x 12 CM)

FIG. 3.55 VILA (2013), PARTE 2 (21,5 x 27 x 18 CM)

FIG. 3.56 VILA (2013), PARTE 3 (26 x 28 x 16 CM)

FIG. 3.57 VILA (2013), COMBINAÇÃO DAS TRÊS PARTES. ARGILA RECICLADA (TERRACOTA) COM CHAMOTE, SPRAY DE UG VERDE PETRÓLEO, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

peças de argila.

As fotos revelam as passagens, as aberturas, os caminhos, as luzes e sombras, os interiores e exteriores. Desenham novas configurações para a *Vila* a cada diferente clique. Configurações diferentes daquela primeira, a escultórica, formal, volumétrica, material. Aqui, entramos no domínio da virtualidade e das possibilidades.

aparência seca e áspera. Tendo sido queimado em forno catenário a lenha cone 10, posteriormente foi aplicado um esmalte craquelado cone 04 e feita uma terceira queima no forno elétrico.

A *Vila* é apresentada nestas imagens (Fig. 3.57 e 3.58), como duas vistas, e as fotos foram feitas com propósitos descritivos. Assim, temos uma visão geral de como a peça se parece ao observador distanciado. Porém, foi feita uma exploração visual com a câmera fotográfica, uma imersão no espaço fictício da *Vila*, o recorte, sugerido pela orientadora Norma Grinberg.

O resultado é dificilmente esgotável em apenas um ensaio fotográfico, porém essas imagens ganharam forte significado, em consonância com as proposições conceituais que geraram a realização das

FIG. 3.58 VILA (2013), COMBINAÇÃO DAS TRÊS PARTES. ARGILA RECICLADA (TERRACOTA) COM CHAMOTE, SPRAY DE UG VERDE PETRÓLEO, FORNO CATENÁRIO A LENHA (CONE 10)

FIG. 3.59 VILA (2013) – VISTA PARCIAL

FIG. 3.60 VILA (2013) – VISTA PARCIAL

3.8. VILA II

A *Vila* foi um primeiro ensaio para o processo de criação de obras feitas a partir de múltiplas peças que se articulam e formam uma edificação complexa.

A ideia inicial para a *Vila II* era realizar uma quantidade maior de peças para compor esse conjunto, e também compor usando o empilhamento, para criação de mais planos de altura. Assim como a maior parte das peças anteriores, na *Vila II* foram usadas placas de argila e a extrusora. Uma vez que a extrusora permitia somente as formas previstas nos perfis oferecidos pelo fabricante, resolvi desenhar alguns perfis para testar suas possibilidades e facilitar alguns aspectos da modelagem.

Nas peças das séries anteriores, as escadas eram

FIG. 3.61 PROCESSO DE MODELAGEM DAS ESCADAS

FIG. 3.62 BOCAL PERSONALIZADO PARA EXTRUSORA

feitas sobre uma placa de argila que era colada em ângulo de inclinação como uma rampa e sobre ela eram colados individualmente os degraus, cortados de uma secção a 45° da placa (Fig. 3.61). Para agilizar ao menos esse processo, desenhei um bocal em forma de escada para a extrusora (Fig. 3.62), que foi fundido em alumínio por um artesão especializado (que também é aluno do curso de Artes Aplicadas da UFSJ).

Com o sucesso do bocal de escada, desenhei, tendo em vista as estruturas arquitetônicas dos castelos e muralhas, mais cinco bocais, alguns dos quais

envolvendo ângulos ou diagonais (Fig. 3.63). Nem todos foram usados na peça final.

A *Vila II* é composta de seis partes, sendo que cada uma delas pode ser considerada uma peça tridimensional independente, apesar de todas terem sido criadas para essa composição específica.

Durante o tempo em que as peças foram sendo individualmente modeladas, aquelas que estavam prontas ficavam agrupadas em posição, sobre a bancada (Fig. 3.64). Isso me permitia a visualização da configuração final e me dava o *insight* para o prosseguimento do conjunto.

FIG. 3.63 OUTROS BOCAIS PERSONALIZADOS

3.64 VILA II DURANTE O PROCESSO DE MODELAGEM DAS PARTES

Nesse momento, eu tinha a intenção de configurar essa a *Vila II* de acordo com possibilidades reais de deslocamento, articulando portas, janelas, corredores e colunas de modo a permitir a fluência da ideia de complexidade espacial labiríntica, criando assim uma profusão de espaços arquitetônicos absurdos ou não funcionais. O aspecto resultante da *Vila II*, antes da queima, pareceu um tanto racional. Porém, desde o início da modelagem desta obra eu tinha planos de proporcionar a ela uma superfície complexa e investir em cores mais saturadas.

Assim, determinei, a partir da observação do conjunto biscoitado, alguns pontos ou focos de interesse, para serem assinalados com o esmalte marrom metalizado de baixa temperatura

(EC 3036, da Arte Brasil, fora de linha), em contraste com o esmalte seco craquelado. Esses pontos de interesse poderiam ser uma coluna (Fig. 3.65) ou uma escadaria interna (Fig. 3.68).

A esmaltação foi feita em etapas: Inicialmente foi queimado apenas o esmalte marrom metalizado, a cone 04 para em seguida serem aplicados com compressor um esmalte azul fosco e um esmalte craquelado lilás. Por dentro foi aplicado um esmalte branco fosco (Tabela). Estes esmaltes foram obtidos após pesquisa empírico-percussal com 10 a 15 variações para cada formulação.

Esmaltes criados para a Vila II (Cone 04)					
Azul Fosco		Branco Fosco		Craquelado Lilás	
Carbonato de Bário	40	Frita CMF 001	50	Frita CMF 096	70
Nefelina Sienito	45	Quartzo	10	Óxido de Magnésio	30
Colemanita	15	Caolim	30	Corante mineral Lilás	20
Carbonato de Cobalto	2	Talco	10		
Carbonato de Cobre	1	Ultrox	10		

TABELA 3.5 FORMULAÇÕES UTILIZADAS NA VILA II

A primeira configuração criada para a Vila foi aquela formada durante o processo de modelagem de suas múltiplas partes (Fig. 3.64). Essa configuração levava em conta justamente esse aspecto da possibilidade de trânsito pelo labirinto de portas, escadas, patamares e corredores. A articulação entre as edificações deixava espaços entre elas, precisamente para possibilitar essa visualização de possíveis deslocamentos.

Foi sugerido pela orientadora um exercício de

FIG. 3.66 VILA II (2014) PARTE 2

intercâmbio de articulação dessas partes, com consequente criação de outros estados combinatórios, nos quais essas edificações amontoam-se e tocam-se sem deixar espaço útil entre elas. Assim, pude fazer outros recortes visuais, dessa vez usando a câmera para

registrar uma imersão nesse espaço, ocultando a condição de miniatura dessa vila, ampliando-a à escala humana.

Esse ensaio deu origem a uma série de fotografias que

FIG. 3.68 VILA II (2014) PARTE 4

descontextualiza m a *Vila II* de sua condição de objeto cerâmico, criando uma atmosfera de ambiente.

FIG. 3.65 VILA II (2014) PARTE 1

FIG. 3.67 VILA II (2014) PARTE 3

FIG. 3.69 VILA II (2014) PARTE 5

FIG. 3.70 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N° I

FIG. 3.71 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°2

FIG. 3.72 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°3

FIG. 3.73 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°4

FIG. 3.74 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°5

FIG. 3.75 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°6

FIG. 3.76 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°7

FIG. 3.77 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°8

FIG. 3.78 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°9

FIG. 3.79 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N° 10

FIG. 3.80 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N° II

FIG. 3.81 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°12

FIG. 3.82 VILA II (2014) RECORTE FOTOGRÁFICO N°13

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Da Cidadela à Vila é um trabalho plástico e reflexivo que revela um processo de dissolução das muralhas protetoras e isoladoras. Mostra uma gradativa abertura daquela morada que inicialmente era cercada, protegida e fortificada; e sua subsequente metamorfose em vila, aberta, acolhedora e unificadora. Podemos fazer inclusive uma livre analogia com a história das cidades, que nos tempos mais remotos eram obrigadas a cercar-se para proteção e que gradualmente modernizaram-se, cresceram e transcenderam suas muralhas, que hoje não mais isolam, mesmo que ainda presentes em muitos locais.

Por isso, nesta reflexão final, faço um apanhado que parte da análise da forma para encadear um percurso plástico que pode se traduzir em transformação pessoal.

As primeiras *Cidadelas* transitavam timidamente entre o objeto utilitário torneado e a forma escultórica não figurativa, mas ainda careciam da bagagem conceitual. Sua realização, contudo, facilitou a investigação técnica e abriu caminhos para este percurso aqui apanhado. Atribuo sua morfologia, com aquela profusão de formas cilíndricas torneadas, ao meu repertório daquele período, em que eu me dedicava à cerâmica utilitária. Muitas de minhas pesquisas relacionadas aos vidrados, desenvolvidas especialmente para a criação de bijuterias e acessórios, ainda naquela fase, foram ali empregadas, ganhando uma resignificação com aquela série de peças *Cidadelas* de 2010. Foi tão somente no momento de propô-las como projeto de pesquisa para ingresso neste programa de pós-graduação que, intuitivamente, faço a associação entre aquelas formas incipientes e o ícone da Cidadela, do castelo, da fortificação. Ainda nesse momento não fica claro o porquê dessa minha atração pelos castelos, mas vou em frente e abraço a ideia com entusiasmo.

Na esteira dessa revelação, empenho-me em inserir o tema da arquitetura em meu processo criativo, investigando possibilidades, olhando em volta de mim mesma e tentando colocar algo de meu repertório de vivências na obra. Daí surge o *Território Hermético*, uma série de certa forma lúgubre, com referências em prisões, cercas, becos, guetos e na opressão da metrópole, onde o indivíduo é aprisionado pela sua própria insegurança. A falta de perspectiva, o horizonte limitado e a necessidade paranoica por proteção são efeitos colaterais vivenciados na selva de pedra. Posso concluir que essa série carrega certo aspecto autobiográfico, pois no momento de sua realização, intuitivamente eram traduzidos na argila sentimentos subliminares de opressão e enclausuramento. É possível perceber a diferença que essa série apresenta do restante da produção no próprio processo de modelagem: formas poligonais fechadas realizadas com placas rígidas e planas. Por outro lado, como uma espécie de compensação, essas formas recebem cores e texturas. Essa série foi descontinuada, como pode ser visto a seguir, mas procurei analisá-la neste memorial como um ponto que, apesar de fora da curva, foi essencial para a compreensão do que viria a seguir.

Inesperadamente, a finalização de *Território Hermético* coincidiu com uma repentina e não planejada mudança para a cidade de São João Del Rei (MG), e lá foram realizadas as séries subsequentes. Talvez fosse interessante observar no que essa mudança de cenário influenciou o andamento da produção.

Em termos materiais, a série *Cidadelas Carbonizadas* pôde ser considerada simultaneamente um exercício plástico e técnico. Um exercício plástico na medida em que o processo com o torno (patente nas *Cidadelas*) começa a dar lugar à exploração dos elementos tubulares da extrusora. Por serem menores e mais segmentados, eles permitem uma liberdade um pouco maior na construção de espaços arquitetônicos, algumas vezes mais literais, como muros e caminhos internos. Começa-se a perceber aqui, ainda que incipiente, a materialização de alguns elementos como o labirinto, a prisão e a fortaleza. A escala reduzida faz com que essas peças se situem no âmbito do objeto.

Foi também um exercício técnico, pois no decorrer dessa série foi iniciada uma busca pela superfície craquelada que viria a ter desdobramentos posteriores. A queima *saggar* e a queima de barril foram realizadas e testadas de formas variadas. São processos técnicos que me foram apresentados apenas após essa mudança de cidade, já que, por produzirem muita fumaça, não são exatamente usuais nos centros urbanos.

Nas *Cidadelas Carbonizadas* pude perceber a retomada, desta vez um pouco mais literal, das formas arquitetônicas e do castelo. Mantive de forma intencional uma muralha cercando tudo, com algumas aberturas e acessos. Esse caminho plástico teve, contudo, uma interrupção, visto que na série seguinte eu foquei em outras questões.

Na série *Guldagergaard* a motivação inicial foi a de retomar as formas plásticas das *Cidadelas*. Porém, após a modelagem das peças, pareceu-me que esse caminho não me levava à aderência de conteúdos proposta.

A meta não alcançada nesta etapa refere-se à busca pela associação das formas plásticas com as proposições conceituais pretendidas pelo trabalho plástico desta pesquisa. Os objetos ainda carregavam uma sugestão muito forte do objeto utilitário, além de se apresentarem um tanto abstratos. Outro ponto observado pela orientadora foi a incidência constante de uma composição articulada sempre sobre uma base, novamente remetendo à ideia de contenedor ou bandeja que suporta os elementos. Esse fator foi notado na série *Cidadelas Carbonizadas*, a despeito de aquelas peças terem sido construídas com maior vocabulário formal, como as placas e os ângulos retos. A orientadora abriu minha percepção para estes problemas e sugeriu romper com isso, libertando as peças, que por sua vez não necessitariam de uma base fixa e constante. Evidentemente essa análise crítica e essas sugestões foram muito bem-vindas e viriam a ser aplicadas na etapa seguinte do trabalho. Assim, mais um ciclo foi fechado.

Entretanto, a série *Guldagergaard* foi de enorme importância e proveito para este trabalho do ponto de vista técnico. Afinal, é esse o momento de algumas conquistas importantes, como o esmalte craquelado e o degradê resultante da esmaltação com o compressor. O próprio esgotamento das composições com elementos torneados é, em si, um propulsor na continuidade do processo criativo, notadamente pela opção por não seguir determinado caminho.

Nas *Construções-objeto* foi feita uma tentativa de elevar o objeto do plano, ou eliminar a ideia de base ou de algo que pusesse a peça em aderência com a superfície. Havia sido observado nas séries anteriores, também, uma predominância de linhas verticais e horizontais. Assim, procurei dinamizar a forma com o acréscimo das diagonais e das escadas.

O diferencial dessa série é o rompimento com o utilitário cerâmico como forma expressiva, assumindo desta vez a linguagem visual da arquitetura como significante. O resultado disso são pequenas peças, ainda que de baixa complexidade, que fazem referência mais explícita à arquitetura, porém guardam uma atmosfera intrigante, ilógica, alguns absurdos construtivos. Não há lugar para muros nas *Construções-objeto*. Também não há complexidade suficiente para a articulação de espaços arquitetônicos labirínticos. Afinal, possuem a escala e os limites do objeto.

Por isso, depois dessa série, os muros, radicalmente eliminados, não reaparecem, a não ser como menções icônicas. Quando presentes, estão repletos de passagens e aberturas, como podemos ver nas séries *Castelos* e *Castelos II*. Considerei-as como uma reviravolta no processo de abstração que o corpo do trabalho plástico vinha apresentando, e encontrei nessa guinada uma justificativa na análise de referências.

A experiência da série anterior mostrou que o figurativo pode vir a enriquecer a expressão do improvável. Assim, os *Castelos* que se apresentam como réplicas de fortalezas, contraditoriamente se apresentam permeáveis em todos os ângulos. Eu investi nos espaços vazios e nos vazados. Havia uma necessidade de trespassar a peça com o olhar. Não há castelo mais desprotegido do que os meus, a não ser aqueles que estão em ruínas. Meu trabalho, todavia, não é sobre ruínas, mas sobre o ato de construir novas moradas.

A *Vila* é resultado desse processo formativo: não é mais uma cidadela, nem castelo. Nem sequer guarda vestígios icônicos ou analogias com a ideia de qualquer tipo de fortificação. Nela, há a ação de unir moradias para ampliar possibilidades espaciais.

O princípio que norteou a criação das duas *Vilas* foi o de que um agrupamento de construções se dá ao longo do tempo e, nele, cada edificação é realizada individualmente. Tecnicamente, esse expediente dá também a liberdade de compor com essas partes, alternando a combinatória de elementos e descobrindo novas configurações para a obra. Tal composição tem levado em conta preferencialmente os aspectos formais. Imagino um pequeno personagem fictício a deslocar-se pelos corredores, escadas, portas e varandas. Assim, posiciono as peças de modo a tornar possível esse circuito.

Entretanto essa intenção passa ao largo do realismo. As portas e janelas comunicam-se livremente, ignorando qualquer propósito prático. Pontes e arcos suportam marquises supérfluas. As escadarias criam diagonais visuais na obra escultórica, sem, contudo, conduzir com eficiência um transeunte imaginário. Mirantes são postos no topo das colunas sem qualquer anteparo ou proteção, ou mesmo possibilidade de acesso. Afinal, todos esses elementos são estratégias icônicas na configuração do objeto plástico. Citam formas utilitárias, mas não o são.

A exploração das possibilidades de montagem na *Vila II* foi de grande valor, uma vez que, segundo Norma Grinberg, “cada montagem pode levar a resultados diferentes” (GRINBERG, 2012 palestra 18º Simpósio Curitiba), num processo criativo calcado na combinatória.

Assumo também com essa pesquisa, que a referência visual da arquitetura já carrega em si o elemento humano como resíduo indicial, ou seja, mesmo sem inserir a figura humana na configuração da representação modelada em barro, a obra resultante já pressupõe a presença do corpo humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS, TESES, CATÁLOGOS E REVISTAS:

BARNARD, Rob et al. *Breaking The Mould: New Approaches to ceramics*. London: Black Dog Publishing, 2007.

BEHRENS, Richard. *Ceramic Glazemaking*. Westerville: The American Ceramic Society, 1994.

BROWN, Glen R. "Nina Hole – Site-fired Kiln Sculpture", in: TURNER, Anderson (editado por) *Ceramic Sculpture – Inspiring Techniques*. Westerville, Ohio: The American Ceramic Society, 2009.

CARDEW, Michael. *Pioneer Pottery*. London: Longmann, 1977.

CHARLESTON, Robert J. (editor). *World Ceramics: an illustrated history*. London, New York, Sidney, Toronto: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1979 (6th impression).

CHAVARRÍA, Joaquin. *A Cerâmica*. Lisboa: Estampa, 1997.

COELHO, Juliano et al. *Castelos e Palácios*. São Paulo: Editora Europa, 2009.

COOPER, Emmanuel. *Historia de la Ceramica Barcelona*: CEAC, 1981.

ESCHER, Maurits C. *Gravura e Desenhos*. Köln: Taschen, 2008.

ESPERSEN, Morten Lobner. Knowledge in a Jar. In: *Ceramics Monthly Magazine* (December, 2004, pp.32-35). The American Ceramic Society, Westerville, Ohio – USA

FICACCI, Luigi. *Piranesi – Acqueforti/ Grabados/ Águas-fortes* (edição trilingue). Köln: Taschen, 2006.

GIL, Júlio e CABRITA, Augusto. *Os Mais Belos Castelos e Fortalezas de Portugal*. Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo, 1986.

GREENBERG, Clement. Status of Clay. in: CLARK, Garth. *Ceramic Millenium: Critical Writings on Ceramic History, Theory and Art*. Nova Scotia: NSCAD, 2006.

GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna, in: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GRINBERG, Norma. Humanóides, dissertação de Mestrado

GRINBERG, Norma. Lugar com Arco, tese de doutorado.

JERNEGAN, Jeremy. *Dry Glazes*. Bloomsbury Publishing, 2009.

KLINTOWITZ, Jacob. "Homens de ferro. Homens de pedra.", in: *Fortalezas Históricas do Brasil*. São Paulo, Rhodia, 1983.

LEACH, Bernard. *A Potter's Book*. New York: Transatlantic Arts, 1976.

LONGHENA, Maria e ALVA, Walter. *Peru Antigo*. Barcelona, Ediciones Folio, 2006

LONGHENA, Maria. *O México Antigo*. Barcelona, Ediciones Folio, 2006

MINOGUE, Coll. *Slab-built Ceramics*. Ramsbury, Marlborough: The Crowood Press, Ltd, 2008.

PETERSON, Susan. The Art And Craft Of Clay. New York: Lawrence King Publishing, Ltd., 2003.

RAMIÉ, Georges. Ceramica de Picasso. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1974.

RHODES, Daniel. Kilns – Design, Construction and Operation. Radnor: Chilton, 1968.

SCHNECKENBURGER, Manfred. Minimalistas americanos e europeus. In: Arte do Século XX. Taschen: Köln, 2005.

TJABBES, Pieter (org.) O Mundo mágico de Escher (Catálogo, edição bilingue). Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

TURNER, Anderson. Ceramic Sculpture - Inspiring Techniques. Westerville: The American Ceramic Society, 2009.

WATKINS, James C., e WANDLESS, Paul A. Alternative Kilns & Firing Techniques. New York: Lark, 2006.

YOURCENAR, Marguerite (1984). Dark Brain of Piranesi: and Other Essays.

ZAKIN, Richard. Ceramics – Mastering the Craft (2nd edition). Iola, WI: Krause Publications, 2001.

VIDEOGRAFIA

BENAVIDES, 2013, palestra proferida no II EIC-USP (filmagem própria)

GRINBERG, 2012 palestra 18º Simposio Paranaense de Cerâmica - 09/11/2012 (Disponível em <www.youtube.com/watch?v=Uwa-uL0Mpzo> acessado em 11/05/2014)

UFMG 2013, vídeo "Adel Souki - Série professores Artistas", (Disponível em <www.youtube.com/watch?v=mWmYCNsh_ss> acessado em 20/09/2014)

WEBSITES: ARTIGOS

HUXLEY, Aldous. Prisons with the “Carceri”, etchings by G.B. Piranesi, Londres, The Trianon Press, 1949 (disponibilizado na internet em: <www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/08/25/aldous-huxley-on-piranesis-prisons/> e consultado em 05/09/2012).

LIBESKIND, Daniel. In: <<http://www.jmberlin.de/main/EN/04-About-The-Museum/01-Architecture/01-libeskind-Building.php>> e consultado em 05/09/2012

WEBSITES: MUSEUS

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY.

<http://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?database=MIXDATA&catno=30.3/%202458&site=P> acessado em 01/05/2013

NELSON-ATKINS MUSEUM, mobileguide.

<<http://www.nelson-atkins.org/mobileguide/lookup.cfm?id=10842&object=111&col=Chinese>> acessado em 01/05/2013

PENN MUSEUM, Philadelphia, EUA.

<<http://www.penn.museum/collections/object/190659>>, acessado em 01/05/2013

TOKYO NATIONAL MUSEUM.

<http://www.emuseum.jp/detail/100581?d_lang=en&s_lang=en&word=haniwa&class=&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=9&num=2&mode=simple¢ury=>> acessado em 02/05/2013

TOKYO NATIONAL MUSEUM.

<http://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1364&lang=en> acessado em 01/05/2013

VICTORIA & ALBERT MUSEUM.

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O150475/doulton-lambeth-ware-sculpture-doulton-ceramic-factory/>> acessado em 30/04/2013

WEBSITES: PÁGINAS OFICIAIS DOS ARTISTAS

ADEL SOUKI. <<http://adelsouki.blogspot.com.br/>> acessado em 03/05/2013

ADEL SOUKI. <<http://adelsouki.com.br/>> acessado em 03/05/2013

CHRISTOPHER BENAVIDES <<http://www4.uwm.edu/psoa/artdesign/facultystaff/christopherdavisbenavides/>> acessado em 03/05/2013

NINA HOLE. <<http://www.ninahole.com/>> acessado em 03/05/2013

NORMA GRINBERG. <<http://normagrinerberg.com.br/>> acessado em 03/05/2013

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Fig. 1.1 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.2 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.3 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.4 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.5 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.6 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.7 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.8 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.9 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.10 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.11 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.12 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.13 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.14 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.15 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.16 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.17 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.18 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.19 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.20 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 1.21 Foto: Ivana Soares Paim
 Fig. 1.22 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.23 GIL, Júlio et al. 1986
 Fig. 1.24 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.25 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.26 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.27 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.28 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.29 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.30 FICACCI, Luigi.2006
 Fig. 1.31 TJABBES, Pieter 2011
 Fig. 1.32 <http://www.fotoeweb.it/sorrentina/Atrani.htm>
 Fig. 1.33 TJABBES, Pieter 2011
 Fig. 1.34 TJABBES, Pieter 2011
 Fig. 1.35 TJABBES, Pieter 2011
 Fig. 1.36 TJABBES, Pieter 2011
 Fig. 2.1 Penn Museum, Philadelphia, EUA.
<http://www.penn.museum/collections/object/190659>
 Fig. 2.2 Tokyo National Museum, Japão
http://www.tnm.jp/modules/ree_page/index.php?id=1364&lang=en

Fig. 2.3 . LONGHENA et al., 2006, p. 82
 Fig. 2.4 LONGHENA et al., 2006, p.34
 Fig. 2.5 LONGHENA et al., 2006, p. 137
 Fig. 2.6 LONGHENA et al., 2006, p. 83
 Fig. 2.7 American Museum of Natural History.
http://anthro.amnh.org/anthropology/databases/common/image_dup.cfm?database=MIXDATA&catno=30.3/202458&site=P
 Fig. 2.8 LONGHENA , 2006, p. 122
 Fig. 2.9 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.10 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.11 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.12 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.13 Victoria & Albert Museum.
<http://collections.vam.ac.uk/item/O150475/doulton-lambeth-ware-sculpture-doulton-ceramic-factory/>
 Fig. 2.14
<http://adelsouki.com.br>
 Fig. 2.15
<http://adelsouki.com.br>
 Fig. 2.16
<http://www4.uwm.edu/psoa/artdesign/facultystaff/christopherdavisbenavides/>
 Fig. 2.17
<http://www4.uwm.edu/psoa/artdesign/facultystaff/christopherdavisbenavides/>
 Fig. 2.18
<http://www.ninahole.com/>
 Fig. 2.19
<http://www.ninahole.com/>
 Fig. 2.20 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.21 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 2.22 Acervo da Artista
 Fig. 2.23 Acervo da artista
 Fig. 2.24 Acervo da artista

Fig. 2.25 Acervo da artista
 Fig. 2.26 Acervo da artista
 Fig. 3.1 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.2 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.3 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.4 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.5 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.6 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.7 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.8 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.9 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.10
<http://www.virtualmuseum.ca/>
 Fig. 3.11 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.12 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.13 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.14 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.15 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.16 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.17 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.18 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.19 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.20 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.21 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.22 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.23 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.24 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.25 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.26 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.27 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.29 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.30 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.31 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.32 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.33 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.34 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.35 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.36 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.37 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.38 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.39 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.40 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.41 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.42 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.43 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.44 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.45 Foto: Luciana Chagas
 Fig. 3.46 Foto: Luciana Chagas

Fig. 3.47 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.48 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.49 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.50 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.51 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.52 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.53 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.54 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.55 Foto: Luciana Chagas)
Fig. 3.56 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.57 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.58 Foto: Luciana Chagas

Fig. 3.59 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.60 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.61 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.62 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.63 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.64 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.65 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.66 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.67 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.68 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.69 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.70 Foto: Luciana Chagas

Fig. 3.71 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.72 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.73 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.74 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.75 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.76 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.77 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.78 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.79 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.80 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.81 Foto: Luciana Chagas
Fig. 3.82 Foto: Luciana Chagas