UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Paraíso Paradoxal:

visões do humano na escultura em cerâmica

Versão Corrigida

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes (USP) para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais. Área de Concentração: Poéticas Visuais. Orientadora: Profa. Dra. Norma Tenenholz Grinberg.

ELAINE NUNES DE AGUIAR COVOLAN

São Paulo

2018

Agradecimentos

À Prof. Norma Tenenholz Grinberg, minha orientadora, pela confiança e apoio durante estes anos de trabalho. Por sua paciência com os prazos estendidos e disposição generosa em atender-me, vindo até ao meu atelier.

Ao Prof. Geraldo de Souza Dias, que a acompanhou até aqui oferecendo também conselhos valiosos para o desenvolvimento desse trabalho.

Aos professores do CAP, João Musa, Claudio Mubarac e Marco Buti pelas ótimas aulas, em especial ao Prof. Carlos Fajardo pelos desafios conceituais que ajudaram a pensar a arte sob novos prismas.

À Profa. Rosani Soubihe, pela disposição de regularmente brindar-me com suas aulas de cerâmica, compartilhando sua enorme experiência.

Ao Tácito, pelo trabalho fotográfico de excelente qualidade.

Ao Roberto Covolan, meu marido, por sua disposição sempre presente de tudo fazer e tudo providenciar para facilitar este meu trabalho. Sua atenção aos detalhes e excelência em tudo o que faz permitiu que a correção e formatação deste texto ficasse, de fato, um primor. Sua ajuda foi inestimável, sem a qual não teria sido possível chegar até aqui.

***Na experiência estética, temos algo como um encontro face a face com o próprio mundo e com as coisas que ele contém, assim como temos na experiência de coisas e lugares sagrados*.**

A alma do mundo, Roger Scruton

RESUMO

COVOLAN, Elaine Nunes de Aguiar. **Paraíso Paradoxal: visões do humano na escultura em cerâmica**. 2018. 151 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho em poéticas visuais buscou investigar possibilidades artísticas que evocam um lugar para além-mundo, anseios por plenitude e perfeição, tendo como objeto a escultura em cerâmica. Foi realizada uma produção imagética articulada a partir da prática e subjetividade artística, construindo uma visão de mundo. O imaginário como princípio e vetor encontrou configurações artísticas que apontam para um conjunto de crenças e valores humanos dentro do tema proposto. Este tema, substanciado na expressão *Paraíso Paradoxal*, inicialmente em estado latente, acabou por explicitar-se ao longo do desenvolvimento deste trabalho, estabelecendo-se ao final como quadro conceitual organizador do conjunto da obra. Durante este processo, os principais avanços metodológicos consistiram em gradualmente acrescentar aos trabalhos em cerâmica outros materiais como o metal, o vidro, penas de pássaro, líquidos, galhos de vime e fibras de algodão, tornando o trabalho mais fecundo e ampliando notavelmente as possibilidades.

Palavras-chave: Cerâmica. Escultura. Escultura em cerâmica. Hieronymus Bosch. Jardim das Delícias.

ABSTRACT

COVOLAN, E. N. A. **Paradoxical Paradise: visions of the human in ceramic sculpture.** 2018. 151 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The present work in visual poetry sought to investigate artistic possibilities that evoke a place beyond the world, longings for fullness and perfection, having as object the ceramic sculpture. An imagistic production articulated from the practice and artistic subjectivity was built, constructing a worldview. The imaginary as principle and vector found artistic configurations that point to a set of human beliefs and values within the proposed theme. This theme, substantiated in the expression *Paradoxical Paradise*, initially in a latent state, became explicit throughout the development of this work, establishing itself at the end as a conceptual framework that organizes the work as a whole. During this process, the main methodological advances consisted in gradually adding to the ceramic work other materials such as metal, glass, bird feathers, liquids, wicker twigs and cotton fibers, making the work more fruitful and greatly enhancing possibilities.

Keywords: Ceramics. Sculpture. Ceramic sculpture. Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights.

SUMÁRIO

1. Introdução 10

2. Referência Artística 12

2.1 Visões do Paraíso de Hieronymus Bosch 12

2.2 Outras visões do Paraíso 15

3. Apresentação das Obras 20

3.1 Racionalidade Desengajada, série 1 21

3.2 Economia Libidinal, série 2 28

3.3 Reminiscências Intoleráveis, série 3 36

3.4 Aspirações Transcendentes, série 4 41

3.5 Lâmpada para os pés, série 5 48

3.6 Pensamentos Performáticos, série 6 53

3.7 Ambivalência Identitária, série 7 64

3.8 Habitáculos de Cristal, série 8 67

3.9 O Vaso-Olho, série 9 75

3.10 Auto Definição, série 10 81

3.11 Obras Isoladas, série 11 85

3.12 Entre o Cristal e o Cristalino, série 12 94

3.13 O Olho da Fé, série 13 102

3.14 A Flor da Relva, série 14 106

3.15 Paraíso Paradoxal, série 15 109

4. Descrição das Obras 115

4.1 Racionalidade Desengajada, série 1 116

4.2 Economia Libidinal, série 2 118

4.3 Reminiscências Intoleráveis, série 3 121

4.4 Aspirações Transcendentes, série 4 123

4.5 Lâmpada para os pés, série 5 125

4.6 Pensamentos Performáticos, série 6 127

4.7 Ambivalência Identitária, série 7 129

4.8 Habitáculos de Cristal, série 8 131

4.9 O Vaso-Olho, série 9 133

4.10 Auto Definição, série 10 135

4.11 Obras Isoladas, série 11 137

4.12 Entre o Cristal e o Cristalino, série 12 139

4.13 O Olho da Fé, série 13 141

4.14 A Flor da Relva, série 14 143

4.15 Paraíso Paradoxal, série 15 145

5. Conclusão 147

Referências 150

1. Introdução

A intenção original para este trabalho artístico foi projetar um jardim, algo assim como o *Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, um paraíso terrestre. Um arquétipo comunitário da liberdade e do bem. Espaço idílico, onde o sol do congraçamento esplende em constante primavera. Um lugar onde o sujeito plenificado, em harmonia consigo mesmo e com a natureza, emerge num encontro pacífico com o outro. Lugar de deleite e descanso.

Em um jardim, as coisas não têm uso especial. “Há um propósito nos campos do fazendeiro e no armazém do comerciante, mas não nos gramados e nas estátuas que ficam em um jardim. Cada objeto está ali por nenhuma razão a não ser por si mesmo” (SCRUTON, 2017, p. 144). Além disso, não nos ocupamos com propósitos quando vagamos nos arredores de um jardim. Sob a sombra das árvores, descansando ao som da água fresca que escorre por entre as pedras âmbar, nos deleitamos apenas no que está diante de nós. O jardim é também um espaço de encontro, de boa conversa, brincadeiras e descontração. “As pessoas em um jardim estão além de propósitos, em um companheirismo que também é uma forma de estar alerta diante do mundo...” (SCRUTON, 2017, p. 145).

O jardim é um convite para a integração com o cosmo, com o interior, com o mistério. Uma projeção do desejo indefinido de ser além do que se é, estar para além do que se pode ser. Seres plenos, num espaço pleno. Este é o jardim que vislumbro no painel central do *Jardim* de Bosch. Um cenário, uma apreensão, uma referência artística.

Desde o início busquei por esse jardim, por esse paraíso. Esperei que emergisse, para então, habitá-lo. De outro modo, não seria possível cumprir as prerrogativas da arte. Desejei um lugar para além-mundo, porém plantado neste chão, um paraíso terrestre. Mas, não o encontrei. Não pude trazê-lo à tona a todo custo, embora tenha tentado. Outras questões inadiáveis o impediram. Seria o desencanto com as utopias políticas, tão presente nestes dias no espaço público brasileiro? Seria o conflito de interesses e modos de vida? Ou seria um descompasso profundo entre estar aqui e não ali...

Com essas e outras suspeitas, desconfio de quão forte e imperioso é o espírito de uma época e como este pode determinar ou inclinar os espaços internos.

E quanto ao jardim? Permaneceu apenas o “estar alerta diante do mundo.” Colocar em questão tanto o espaço externo como o sujeito que o observa (eu mesma) levou-me a considerar como caímos no hábito de ver tudo, incluindo nós mesmos, como coisa que deve ser usada e explorada. O uso e o abuso dos espaços públicos e privados surpreendem pela contraprodutividade. O anseio frenético pela excrescente espiral da abundância e do conforto narcísico testemunha o surgimento do homem massificado, despersonalizado, que manifesto neste trabalho artístico.

A utopia por um jardim das delícias terrenas, tem ganho outras idealizações. O escritor russo Fiódor Dostoiévski, que viveu no século XIX, tratando do Palácio de Cristal (construído a partir de 1850 no Hyde Park, em Londres, e inaugurado pela rainha Vitória), antecipou um modo arquitetônico de compreender e estar no mundo, prenunciando as sociedades de consumo, do conforto e do bem estar, que é comentado por Da Silva e Felix (2014, p. 350-351) nos seguintes termos:

> Hoje em dia, somos obrigados a pensar sobre o telhado de vidro do palácio de cristal que paira sobre nossas cabeças. Não se trata de um palácio coerente do mundo capitalista em sua arquitetura, senão de uma instalação com vistas à forma horizontal de uma estufa, uma Babel horizontal, estrutura sem altura nem profundidade (sem subsolo), um rizoma feito de enclaves pretensiosos e de cápsulas acolchoadas que se compara a um continente artificial.

Esse continente artificial, assim como tudo que o envolve, tem se tornado o “paraíso” pelo qual anseia grande parte das sociedades hipermodernas. “Sustentado pela nova religião do melhoramento contínuo das condições de vida, o maior bem-estar tornou-se uma paixão de massa, o objetivo supremo das sociedades democráticas, um ideal exaltado em todas as esquinas” (LIPOVETSKY, 2007, p. 11).

As aspirações contemporâneas pelo paraíso são desejos legítimos traçados por esquemas ilegítimos, de alguma forma explicitados nas obras deste trabalho artístico como vislumbres de um *Paraíso Paradoxal.*

Esta tese está organizada da seguinte forma. No capítulo 2, apresento a obra *O jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch, e outros aspectos que constituíram minha referência artística na realização deste trabalho. No capítulo 3, meu trabalho artístico propriamente dito é apresentado, seguido da descrição de cada uma das obras, no capítulo 4. No capítulo 5, apresento minhas conclusões.

2. Referência Artística

O tema que permeia este trabalho centra-se no que chamei *Paraíso Paradoxal*: *Visões do Humano na Escultura em Cerâmica,* tendo como referência artística inicial a obra *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch.

O tema do Jardim como espaço idílico, local de descanso e desfrute atravessa os tempos, a história, e emerge inesperadamente em diferentes contextos e culturas com as mais variadas atualizações. Sua longevidade histórica, que remonta o Éden bíblico, e sua permanente presença através de inumeráveis manifestações, em diferentes épocas e lugares fazem pensar em uma marca arquetípica, que transcende a cultura e da qual a própria alma humana está impregnada.

As visões do humano neste trabalho artístico são tentativas de compreender este imaginário: a busca pelo sentido de bem-estar, de satisfação completa e imediata, manifesto em nossos dias. Embora este trabalho seja composto de obras individuais, estas podem exprimir todo um coletivo e se apresentam como um panorama diversificado de cenas do humano no limite entre o real e o imaginário, um *Paraíso Paradoxal*. No desenvolvimento deste capítulo, apresento as motivações de fundo que permitem inserir as obras artísticas aqui apresentadas nesta moldura conceitual.

Visões do Paraíso de Hieronymus Bosch

Hieronymus Bosch viveu na transição entre dois mundos, o declínio do medieval e a ascensão do Renascimento. Sabemos que foi um longo período de profundas transformações e contrastes, mas, que se deu de forma progressiva e contínua, até um estado de coisas dar lugar a outro. “A noção de que existiria uma fratura radical entre a Idade Média e o Renascimento, (...), tende a ser superada em grande parte da moderna historiografia pela imagem de uma continuidade ininterrupta” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010, p. 279).

A doutrina da excelência da condição humana na modernidade nascente, admite também a excelência da natureza como criação divina. Essas noções fomentaram o surgimento da pesquisa científica, ainda amparada por práticas e

crenças religiosas arraigadas na vida do homem comum. Conforme Cassirer (2001, p. 9):

> Uma coisa, porém, parece evidente: a oposição entre o ‘homem Medieval’ e o ‘homem do Renascimento’ ameaça se liquefazer e se volatizar à medida que se tenta verificá-la *in concreto*, quanto mais avança a pesquisa biográfica isolada de artistas, pensadores, eruditos e estadistas do Renascimento.

Esta discutível oposição entre ‘homem Medieval’ e ‘homem do Renascimento’ foi um assunto levantado em minha dissertação de mestrado (COVOLAN, 2011), que retomo aqui apenas de passagem. Quero tão somente assinalar que certas biografias de Bosch, por desconsiderar o conteúdo e a legitimidade desses dois mundos, Idade Média e Renascença, como “conceitos de relação histórica”, cometem equívocos, classificando o artista como tendo vivido na “Idade das Trevas” e analisando tudo o mais a partir desse viés (Cassirer, 2001, p. 10).

Bosch viveu e trabalhou em ‘s-Hertogenbosh, uma cidade holandesa, localizada não muito distante da fronteira atual com a Bélgica, a qual deu origem ao seu nome (na verdade, pseudônimo). A data de seu nascimento não é conhecida, mas historiadores acreditam que tenha sido por volta de 1450. O nome do artista esteve arrolado nos livros de uma confraria religiosa de leigos, a Ilustre Fraternidade de Nossa Senhora, fundada por volta de 1318, em ‘s-Hertogenbosh (COVOLAN, 2011). Através desses registros, tem-se algumas informações sobre sua vida e obra, e que morreu em 1516 (GIBSON, 1973, p. 18).

A obra *O Jardim das Delícias Terrenas* (Fig. 1) é um tríptico de grandes dimensões, cujo painel da esquerda mede 220 cm de altura por 97,5 cm de largura, que são as mesmas dimensões do painel da direita. A tábua central, por sua vez, mede 220 cm de altura por 195 cm de largura. Realizada por volta de 1510, encontra-se no Museu do Prado, em Madri. Provavelmente, é a obra mais fascinante e perturbadora de seu autor. Ainda que esta obra tenha o formato de um retábulo, de uso litúrgico, é mais provável que não tenha sido destinada para tal finalidade. A temática estaria mais para uma troça divertida e mordaz, que para ensino e contemplação dos fiéis (BELTING, 2012, p. 78).

Figura 1: *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch

O ponto de partida da obra são as visões do Éden bíblico, no painel esquerdo, uma representação do artista para o capítulo 2 do livro de Gênesis. Segundo esta narrativa, Deus criou o mundo e tudo o que nele há, criou o homem à sua imagem e semelhança, em quem insuflou o fôlego de vida e o fez alma vivente, plantando um jardim para sua habitação. Neste jardim, espalhou toda sorte de plantas agradáveis à vista e boas para alimento; no meio destas, achava-se a Árvore da Vida, cujos frutos dariam vida eterna, e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal, única expressamente vedada, sob pena de morte. Havendo Deus formado da terra todo o animal do campo e toda a ave dos céus, trouxe-os para o homem ver como lhes chamaria. Porém, este não tinha quem lhe fosse semelhante. Disse Deus: “Não é bom que o homem esteja só, far-lhe-ei uma ajudadora que lhe seja idônea.” Então, fez Deus cair sobre o homem um pesado sono e tomou uma de suas costelas de que formou a mulher. O homem, Adão, levantando-se de seu sono, disse: “Esta sim é osso do meu osso e carne da minha carne; se chamará mulher (*ishah*), porquanto do homem (*ish*) foi tomada”. Ambos estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam.

Na evocação do cenário de delícias, no painel central, o artista parece descrever a ordem divina bíblica: “Frutificai e multiplicai-vos; enchei a terra e sujeitai-a, dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves do céu e sobre todo o animal que

se arrasta sobre a terra” (Gênesis 1:28). Na obra, vê-se também os quatro braços de um rio, sugerindo o Pison, o Gion, o Tigre e o Eufrates, literalmente citados no texto bíblico de Gênesis. Ao mesmo tempo, nota-se elementos de outras tradições ligados ao tema do Paraíso Terrestre medieval, a flora fantástica (Fig.2, à esquerda), sereias, homens caudatos, fauna antropomórfica (Fig.2, ao centro). No centro superior do painel central, há uma fonte que poderia ser a fonte da juventude (destacada na Fig.2, à direita). O painel central é, em suma, uma representação do que seria o mundo sem a queda no pecado.

Figura 2: Cenas de *O Jardim das Delícias Terrenas*, de Hieronymus Bosch

Embora os dois primeiros painéis de *O Jardim* se estabeleçam pelo contraste com o painel direito (Fig. 1), conhecido como Inferno, não tecerei comentários sobre este, pois sua temática, abordada em detalhes no meu mestrado (COVOLAN, 2011), não é o foco do presente trabalho.

Outras Visões do Paraíso

Uma questão que se apresenta é: Por que tomar como referência artística uma obra tão antiga? Eu mesma, quando me perguntava sobre isso, não tinha clareza quanto à resposta. Só quando comecei a escrever e pensar mais ativamente, olhando, ao mesmo tempo, para a produção artística em

desenvolvimento, é que compreendi o que teria sido a motivação central. Seriam minhas esculturas visões de um sonho, de uma realidade imaterial em nada comum com as contingências da vida? Penso que não. Meu trabalho artístico é um cenário que se situa entre a realidade e a idealidade.

Se, por um lado, Bosch e sua obra são produtos de um fértil período de transição, por outro, é necessário reconhecer que o tema do jardim paradisíaco é algo que atravessa os tempos e encontra manifestações e impactos recorrentes em diferentes épocas, aspectos e dimensões da história humana.

Bosch viveu em um período marcado por um misto de convicção e esperança quanto à existência real do Paraíso em algum lugar do mundo, que impulsionou muito dos arriscados empreendimentos de navegadores na chamada época dos descobrimentos. Em seu livro “Visão do Paraíso” (2010), o historiador Sérgio Buarque de Holanda, relata que durante o longo período de descoberta e conquista das Américas, entre os séculos XV e XVI, pensou-se que o Paraíso Terrestre teria realmente existido e que se achava neste nosso continente.

A ideia de paraíso terrestre medieval foi formada sobre o núcleo inicial pertencente às Escrituras Sagradas: “O perfeito acordo entre todas as criaturas, a feliz ignorância do bem e do mal, a isenção de todo mister penoso e fatigante, e ainda a ausência da dor física e da morte” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010, p. 229). A este fundamento inicial, foram acrescentados, pouco a pouco, novos atributos geralmente tomados de tradições pagãs.

A sedução pelo tema paradisíaco, durante esse longo período de transição, equivaleria à ambição de tentar recuperar um passado perdido, o qual acreditava-se ao alcance da mão. “A crença na realidade física e atual do Éden parecia então inabalável” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010, p. 226). Um paraíso não apenas transcendente ou alegórico, mas atual e factual. Esta crença se fazia notar não apenas em livros de devoção, mas na literatura poética e ainda em descrições de viagens, reais e fictícias, sobretudo nas obras de cosmógrafos e cartógrafos. A atividade colonial no Novo Mundo será favorecida pela mentalidade descrita por Buarque de Holanda (2010, p. 277), “que é de todos os tempos, mas quando se torna singularmente vivaz é nos tempos medievais (...) A polêmica dirigida contra a

miséria do tempo presente, amparada no louvor e nostalgia de um passado venturoso e idílico (...).”

Um outro exemplo de imagem paradisíaca, que se consolida pela oposição (miséria presente, passado venturoso), citada por Buarque de Holanda, é a célebre Arcadia de Sannazaro, obra poética anterior a 1482, a qual “opõe a uma degradação da Natureza e do mundo a nostalgia das imagens idílicas” (2010, p. 282). O historiador nos conta que este tempo venturoso, confunde-se em todos os seus aspectos essenciais, com a *aurea aetas*, a Idade de Ouro virgiliana e ovidiana, da literatura clássica: “É um tempo, em suma, onde impera a concórdia perfeita entre os homens. A ira ou a tristeza ainda não os perturbou” (BUARQUE DE HOLANDA, 2010, p. 282).

Podemos dizer que essas narrativas, assim como a obra de Bosch, se enquadram numa mentalidade que opõe dois mundos: ao mesmo tempo em que rejeita um presente malsucedido, ambiciona recuperar um passado feliz que foi perdido. Uma possível conexão neste sentido é discretamente sugerida por Hans Belting (2012, p. 78): “As plantas exóticas e as raças estrangeiras pintadas por Bosch almejavam um anseio por lugares distantes que ainda era fácil de satisfazer, dada a escassez de informações confiáveis das novas colônias.”

Este anseio pelo paraíso terrestre, aspiração arquetípica profundamente entranhada no imaginário coletivo, atravessa os séculos e chega aos nossos tempos. Mais próximo da contemporaneidade, mas corroborando com essas ideias, vemos o relato do escritor Stefan Zweig, de nacionalidade austríaca. Zweig escreveu um livro muito celebrado, “Brasil, um país do futuro”, primeira edição de 1941. Nele, relata que (ZWEIG, 2006, p. 17):

> A primeira impressão causada pelas novas terras nos navegadores recém-chegados é excelente: terra fértil, ventos moderados, água potável, frutas em fartura, uma população gentil e inócua. Todos os que chegam ao Brasil nos anos seguintes repetem as palavras solenes de Américo Vespúcio, que chegou um ano depois de Cabral: “Se algures na terra existe o paraíso terreno, não pode estar longe daqui”.

Sabemos que este mesmo escritor, em meio aos terríveis conflitos da Segunda Guerra Mundial, muda-se para o Brasil. Na introdução ao seu livro, narra sua chegada como a um paraíso (ZWEIG, 2006, p. 11):

> Agora se sabe por que a alma fica tão aliviada logo que pisamos nesta terra. No primeiro momento tem-se a impressão de que esse efeito libertador e calmante é apenas uma alegria para os olhos, uma absorção feliz daquela beleza única que acolhe o recém-chegado com os braços bem abertos. Logo, no entanto, reconhecemos que essa disposição harmônica da natureza aqui passou a ser o modo de vida de uma nação inteira. Algo de inverossímil e de benfazejo envolve aquele que acabou de fugir da absurda loucura da Europa: a total ausência de qualquer hostilidade na vida pública e privada.

Não obstante a visão expressa aqui, Zweig acaba suicidando-se com sua esposa durante seu exílio no Brasil. Porém, mesmo em sua “carta de despedida” deixa um “carinhoso agradecimento a este maravilhoso país que é o Brasil”.

Marcas nostálgicas do anseio por esse paraíso perdido podem ainda ser encontradas em nossa cultura contemporânea, como nesta poesia de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 65), denominada “Lembrança do Mundo Antigo”:

Clara passeava no jardim com as crianças.
O céu era verde sobre o gramado,
a água era dourada sob as pontes,
outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados,
o guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
a menina pisou a relva para pegar um pássaro,
o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara.

As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
Esperava cartas que custavam a chegar, nem sempre podia usar vestido novo.
Mas passeava no jardim, pela manhã!!!
Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!

Uma das impressões marcantes de *O Jardim das Delícias Terrenas* é o vivo contraste entre a intensa luminosidade, a explosão de cores nos dois primeiros painéis, em oposição ao céu conturbado que lança sua escuridade na maior parte do último painel (Fig.1). Clara, a personagem na poesia de Drummond, talvez seja a evocação do claro, do luminoso, como poeta e pintor quiseram evocar em seus respectivos paraísos terrestres. Essa forma de contraste também aparece manifesta em meu trabalho artístico. Nas últimas séries, nota-se o contraste entre o branco e o negro, o claro e o escuro, o opaco e o transparente. Estas últimas séries contrastam com as primeiras, monocromáticas, em tons de pele humana.

Concluindo esta breve apresentação de recortes histórico-culturais como cenários de referência artística, podemos concordar com Sérgio Buarque de Holanda, quando ele diz: “O esquema fixo das paisagens edênicas pode alcançar, desse modo, um poder de fascinação que saberá resistir ao tempo e impor-se a todos os espíritos” (2010, p. 260). As visões de um paraíso são propostas edênicas que visam injetar razões de esperança e melhorias para a nossa sorte, um cenário entre realidade e idealidade.

3. Apresentação das Obras

Esta é uma produção imagética em poéticas visuais composta por elementos tridimensionais que se articulam simbolicamente para expressar uma visão de mundo. Neste sentido, é um trabalho original realizado a partir de uma perspectiva pessoal. São cenas do humano que cogitam sobre o sentido da vida e a existência das coisas no mundo. Visões que envolvem aspectos internos do indivíduo movendo-se em determinadas direções e interagindo com aspectos outros, distintos, coercitivos do mundo externo.

São muitos pés neste trabalho. Das partes do corpo, talvez, as mais esquecidas, as mais inexpressivas. Aqui, subitamente, alçam-se ao protagonismo juntamente das pernas, parceiras inseparáveis. O centro de comando corporal desloca-se para estes membros, que projetam diversos estados de ânimo. Com frequência, os vemos em êxtase, esquecidos de si, em meio à dança que celebra a técnica, a beleza e o poder.

Neste capítulo, as obras são apresentadas seguindo a ordem cronológica em que foram elaboradas e de acordo como as classifiquei, em séries. Os critérios para esta classificação foram as semelhanças de ordem técnica e temática. São 15 séries e um total de 60 obras apresentadas em sequência direta, sem interrupções, sem ficha técnica, constando apenas o título que identifica as séries. Os títulos foram escolhidos somente *a posteriori*, por ocasião da seleção e organização deste trabalho. As séries foram identificadas levando-se em conta tanto o sentido primeiro, pré-teórico, presente na criação e elaboração das obras, como também posteriormente, na relação de engajamento com as demais.

As fotos foram realizadas por Tácito Carvalho e Silva usando a técnica conhecida como *light painting*. Numa atmosfera cenográfica, em meio à contraposição de claro e escuro, de luz e sombra, as esculturas exibem um panorama diversificado de visões do humano no limite entre o real e o imaginário, cenas de um Paraíso Paradoxal.

SÉRIE 1

Racionalidade Desengajada

SÉRIE 2

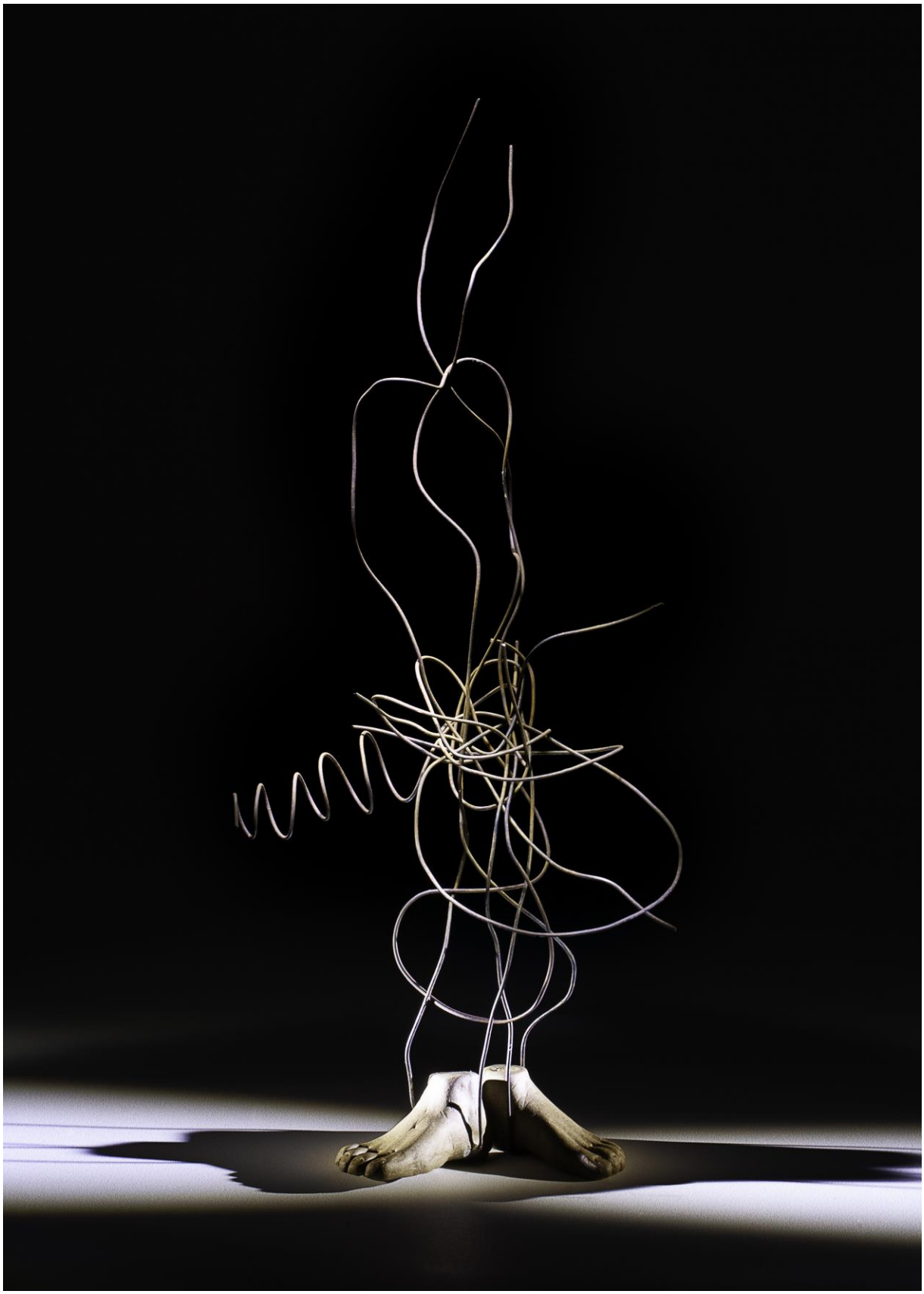
Economia Libidinal

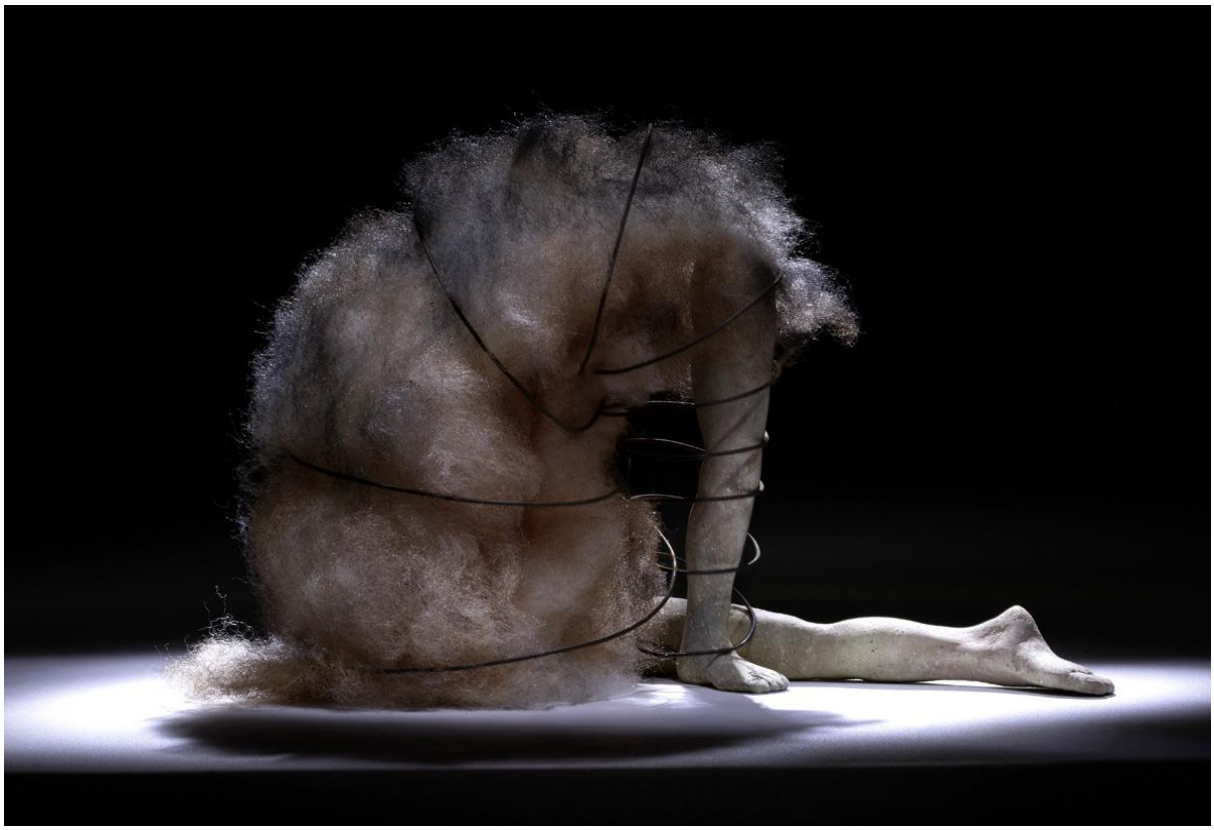
SÉRIE 3

Reminiscências Intoleráveis

SÉRIE 4

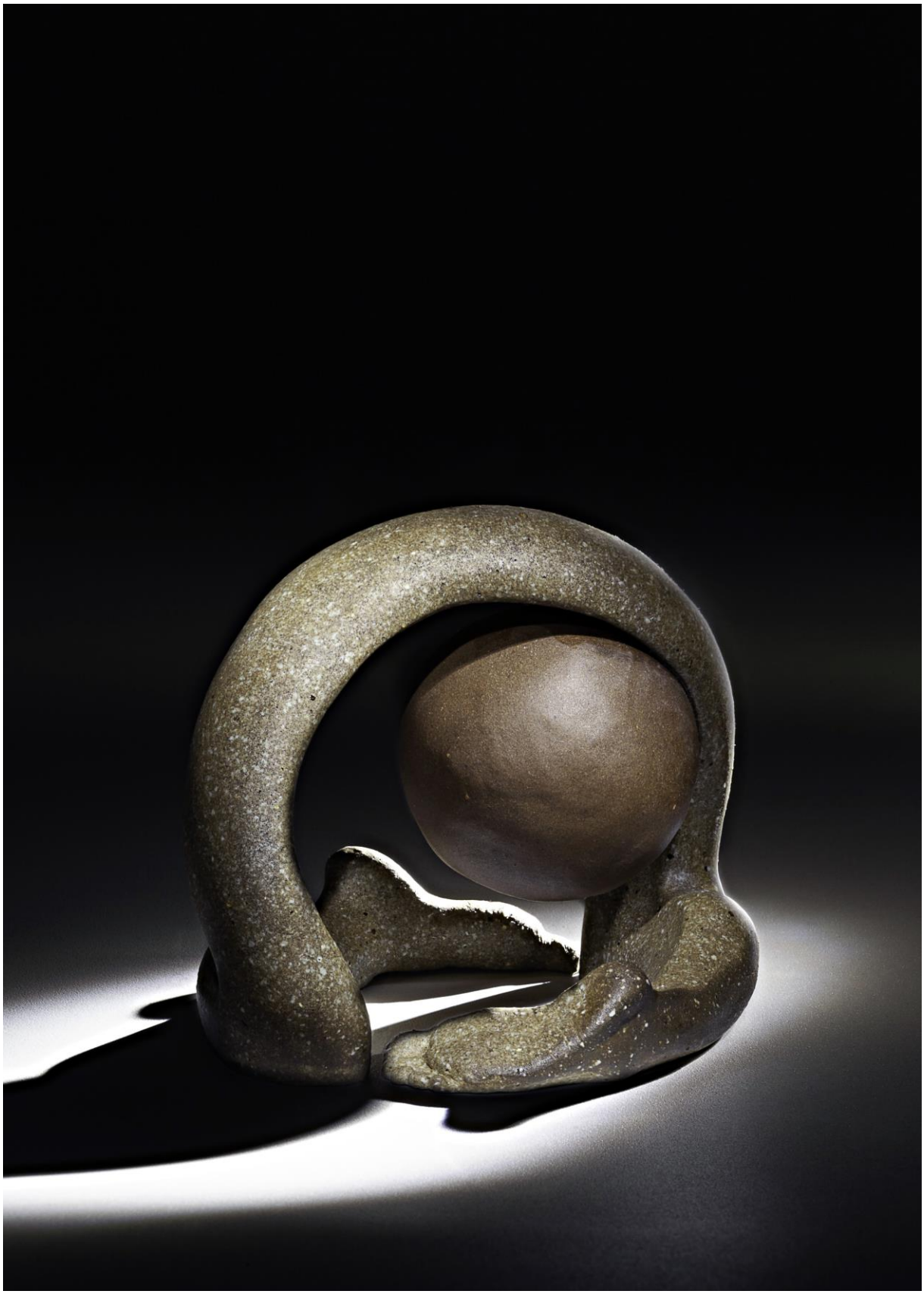
Aspirações Transcendentes





SÉRIE 5

Lâmpada para os Pés



SÉRIE 6

Pensamentos Performáticos

SÉRIE 7

Ambivalência Identitária

SÉRIE 8

Habitáculos de Cristal

SÉRIE 9

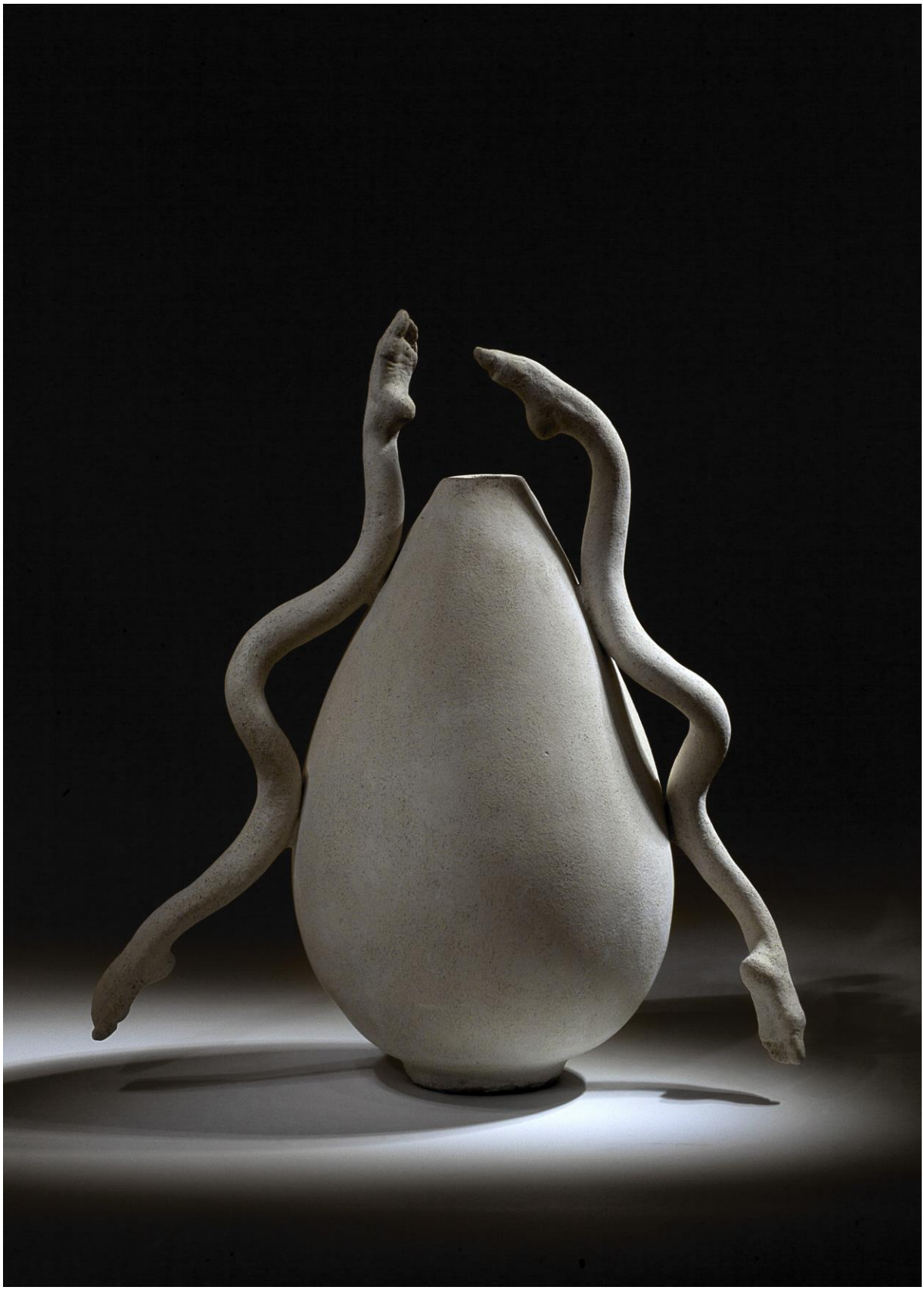
O Vaso-Olho

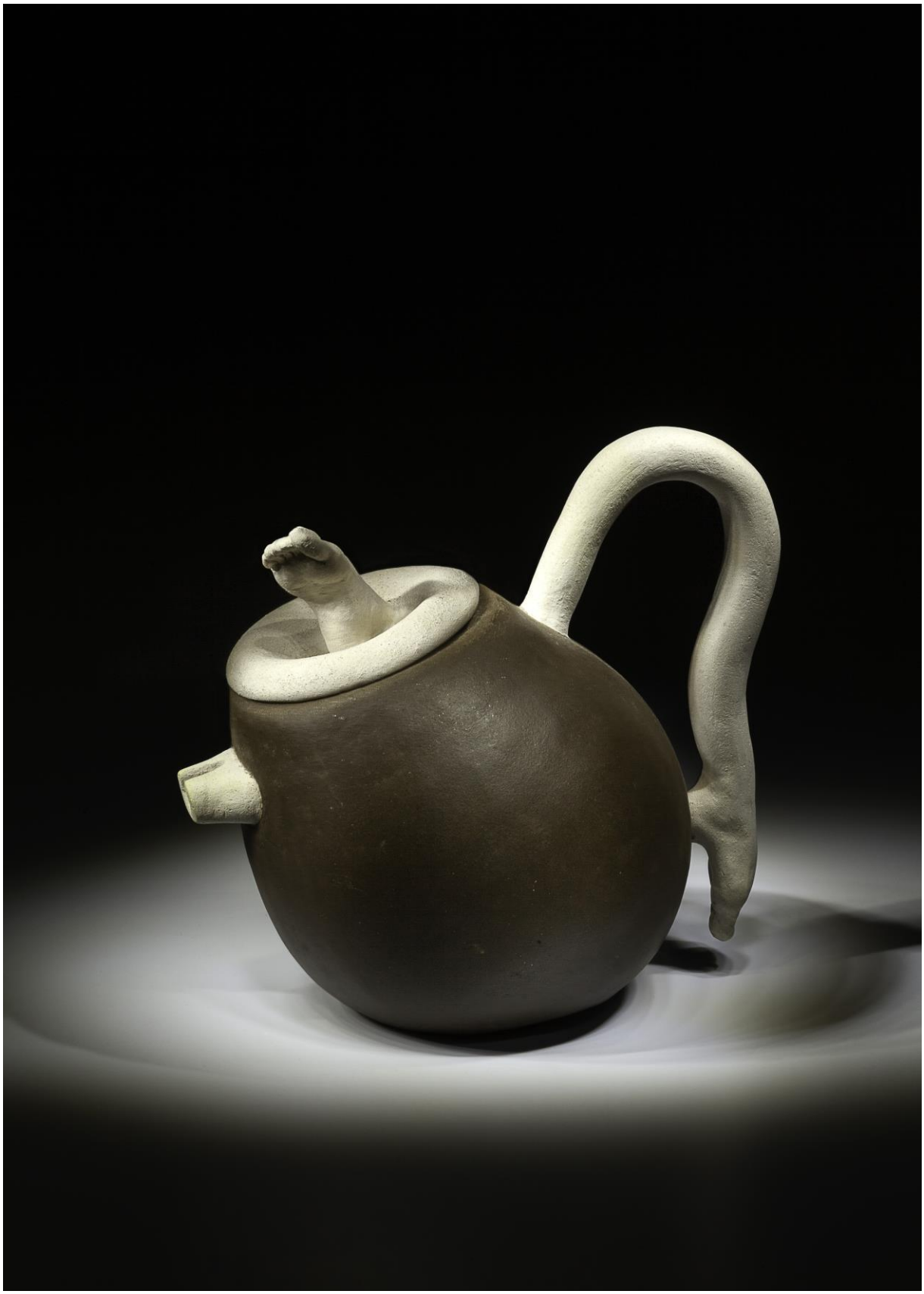
SÉRIE 10

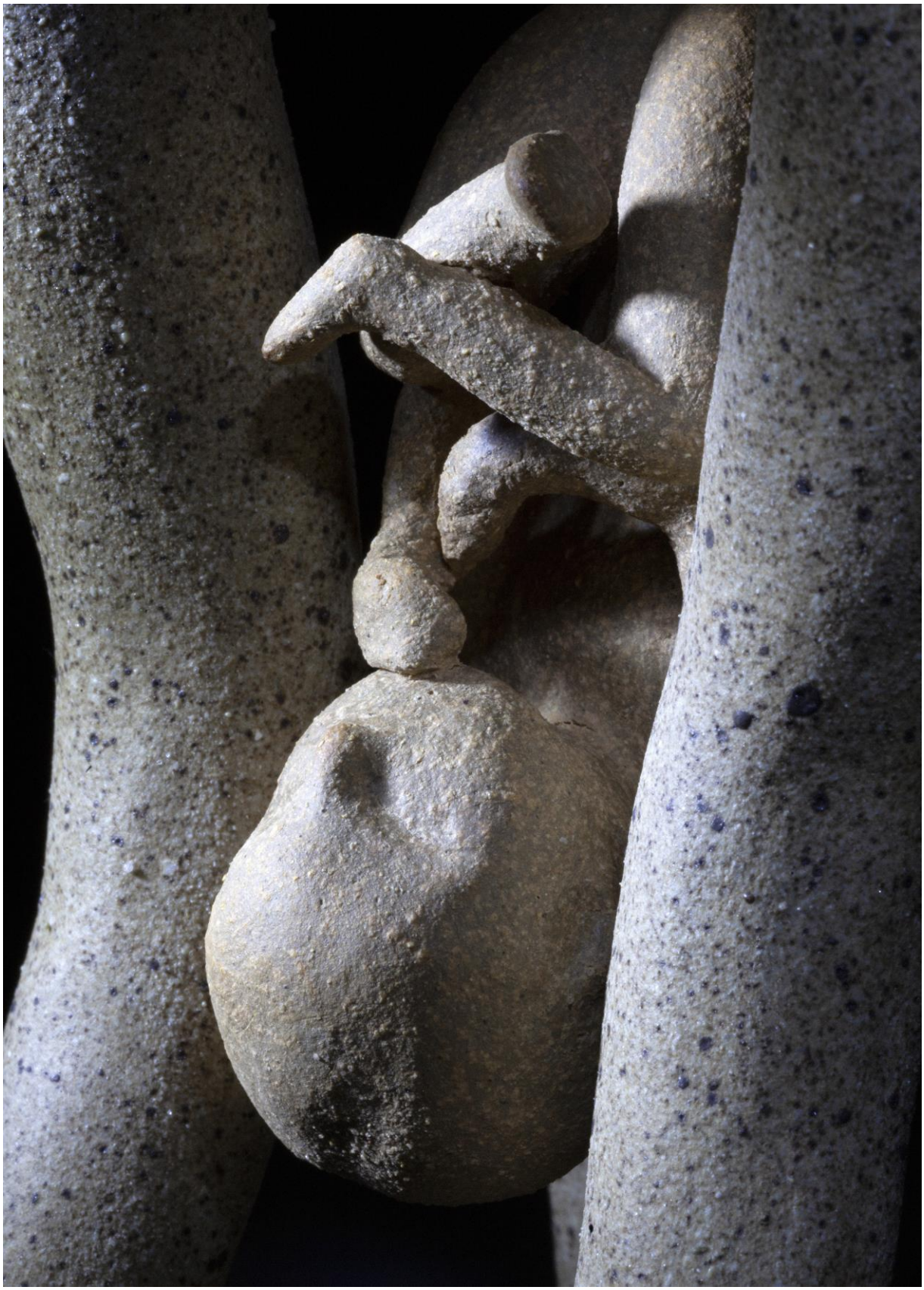
Auto Definição

SÉRIE 11

Obras Isoladas







SÉRIE 12

Entre o Cristal e o Cristalino

SÉRIE 13

O Olho da Fé

SÉRIE 14

A Flor da Relva

SÉRIE 15

Paraíso Paradoxal

4. DESCRIÇÃO DAS OBRAS

Os materiais estabelecem a base emocional de uma escultura, dão-lhe seu caráter básico e determinam os limites de sua ação estética.

Naum Gabo, 1937 (*apud* Chipp, 1996, p. 334)

O material básico deste trabalho artístico é a cerâmica, queimada em forno a gás ou elétrico. A variação de cores e texturas é resultado da combinação das temperaturas e características das argilas e demais minerais que resultam em massas cerâmicas. A superfície é sempre natural, sem acabamentos à base de engobes ou esmaltes.

A argila é um produto com características especiais, resultado do contínuo envelhecimento geológico, extremamente comum e abundante na natureza. Ela pode ser definida como “uma substância mineral terrosa composta em grande parte por hidro silicato de alumina. Torna-se plástica quando umedecida, enrijecida, semelhante a rocha, quando cozida” (RHODES, 1989, p. 23).

Além da experiência prazerosa de manipulação desta matéria, a outra motivação fundamental para o uso da argila é rememorar o sentido do humano. Se, metaforicamente do pó da terra o homem foi formado e a esse mesmo pó voltará, a argila é um material apropriado para cogitar sobre coisas próprias do humano.

Outros materiais foram inseridos, tais como o arame, o vidro, o algodão sintético, a pena de pássaros, a água pigmentada e a vaselina. Estes novos materiais foram inseridos ao longo do tempo num desdobramento tanto deliberado quanto intuitivo, a fim de atingir sentidos outros, mais amplos, em geral não tão claros. As características físicas do arame e do algodão, por exemplo, tão distintas, tais como dureza e maciez, resistência e fragilidade, ao serem combinados com a cerâmica acrescentam uma gama interessante de novos valores.

A descrição das obras segue a mesma ordem da apresentação no capítulo anterior, com uma pequena introdução de caráter geral para cada série. As descrições das obras destacam características peculiares, assim como o sentido e possíveis motivações. O título e as dimensões são apresentados nas legendas das respectivas figuras, entre parênteses, segundo a ordem altura, largura e profundidade, e sempre dadas em centímetros.

SÉRIE 1

Racionalidade Desengajada

Esta série considera sobre o ato de pensar. As disputas entre consciência moral e desejos. Uma espécie de tribunal interno em busca do veredicto sobre o certo ou o errado. As obras apontam para pensamentos-ações que são autônomos, centrados no indivíduo, desengajados da influência dos laços comunitários. Um tipo de racionalidade que acredita na voz interior como única e original, suficiente para decidir como ser e estar no mundo. As obras sugerem que:

“(...) a fonte com a qual temos que nos conectar está no fundo de nós. Isso faz parte da virada subjetiva massiva da cultura moderna, uma nova maneira de interioridade, na qual chegamos a pensar em nós mesmos como seres com profundidade interior” (TAYLOR, 2011, p. 36).

Esculturas: 3

Massas Cerâmicas: BR CLAY, CR, grês preto,

grês manchado (fundo creme c/ pintas pretas), grês branco

Fornecedores: Argilas Resende e PSH Brasil

Queima: 1000 e 1200ºC, forno a gás e elétrico

Técnica: modelagem manual

Data: 2012

Figura 3: Título da obra: *Racionalidade Desengajada I* **(36 x 24 x 18)**

Na elaboração desta obra observei a relação fecunda entre intenção e intuição. A partir de um desenho preliminar, planejei explicitar um jogo de forças. Jogo manifesto também na disputa entre o sujeito (eu mesma) e a matéria. Quem irá prevalecer? Meu planejamento e ação ou a matéria amorfa? Não foi fácil, mas prevaleci. A surpresa consistiu em descobrir o perfil de um animal adormecido na base da escultura, depois de trabalhar livremente com a argila em placas. Uma nova perspectiva foi acrescentada, consistente com a ideia preliminar. O que inicialmente fora pensado como um pedúnculo, pernas como partes de uma flor, tornou-se em chifre de um animal adormecido. As pernas insurgem desafiadoramente contra a outra parte aparentemente adormecida. As ideias aqui explicitadas sugerem uma perspectiva psicanalítica: vontade e ação consciente versus vontade e ação inconsciente. Quem irá prevalecer? O neurocientista António Damásio (2011, p. 44-45) em uma aproximação com as ideias de Freud escreve: “Podemos conceber a consciência humana e as funções que ela possibilitou, (linguagem, memória expandida, raciocínio, criatividade, todo o edifício cultural), como as zeladoras do valor nas criaturas modernas acentuadamente mentais e sociais como somos. E podemos imaginar um longo cordão umbilical ligando a mente consciente, ainda mal separada de suas origens e eternamente dependente delas, dos reguladores profundos, elementares e *inconscientes* do princípio do valor”.

Figura 4: Título da obra: *Racionalidade Desengajada II* **(39 x 15,5 x 25)**

Um par de pernas está envolvido num jogo de força. Ligadas por um cabo negro, cada uma delas assume um lado da disputa por prevalecer. A perna recolhida tem o pé assentado no chão, em posição torcida e fragilizada, mas procura restringir a outra voltada para o alto. Os valores do indivíduo fornecem o alicerce oculto da vida prática e os fundamentos éticos e espirituais que constituem a consciência humana. São os valores que definem princípios e propósitos que objetivam a vida. “Como a criatura responde depende do que ela percebe, do que ela deseja, do que ela acredita, e assim por diante. Esses estados mentais envolvem afirmações sobre a verdade, afirmações sobre suas referências, que não são explicáveis em termos mecanicistas” (SCRUTON, 2018, p. 66).

Figura 5: Título da obra: *Racionalidade Desengajada III* **(58 x 21 x 33)**

Esta obra enfatiza as ideias anteriores, por meio de uma escala superior e da posição mais radicalmente antagônica das pernas. Enquanto uma delas está ajoelhada no chão, apoiada ligeiramente sobre um pé recolhido, a outra se lança para o alto com intrépida determinação. Um cabo negro de contenção da audaciosa perna, parte inclusive dela própria. Em meio a esta acentuada polarização, emerge a temática sexual que será explicitada na série posterior. Num sentido positivo, poder-se-ia dizer que aqui coexistem audácia e prudência, a capacidade de fitar o céu sem tirar os pés do chão.

SÉRIE 2

Economia Libidinal

Enquanto me ocupava com tecnicidades da cerâmica, fui surpreendida pelo imponderável. A partir de desenhos preliminares, obstinadas espirais, surgiu a forma de uma abóbora. As obras posteriores desdobraram-se conduzindo à fragmentação da forma em gomos e posteriormente a inserção de um novo material, o arame. A multiplicidade dessas formas espiraladas, desses gomos irmãos, evocam para mim, ao mesmo tempo, igualdade e diversidade. Como setas ensimesmadas, sinalizam para algo além delas próprias. Esta série lança um olhar sobre a sexualidade humana e a tendência atual de anexar a ordem sexual à dinâmica do consumo. Transformadas em território de autoafirmação, em divertimento fácil de obter, as relações sexuais tendem a ser apenas mais um bem de consumo.

Hiperbens, “isto é, bens que não apenas são incomparavelmente mais importantes do que os outros como proporcionam uma perspectiva a partir da qual esses outros devem ser pesados, julgados e decididos” (TAYLOR, 2013, p. 90).

Esculturas: 6

Massas Cerâmicas: CR, TR, BRC, CRC

Fornecedor: Argilas Resende

Queima: 1000 e 1230ºC, forno a gás

Técnica: modelagem manual

Data: 2013

Figura 6: Título da obra: *Economia libidinal*: *Abóbora I* **(20 x 12,5 x 12,5)**

Mini abóbora moranga, também chamada jerimum, é uma planta rasteira da família das cucurbitáceas, a mesma da melancia e do pepino. Utilizando um bloco compacto de argila, modelei a abóbora na mesma escala do original. Na parte superior, duas pernas hiperestendidas imprimem força uma contra a outra. Essa força é aplicada pela ponta dos pés, um sobre o outro. A surpresa, ao final, foi descobrir uma cesta de frutas. Ou, seria uma espécie de flor? Topar com os vários traseiros, um ao lado do outro, foi bastante incômodo. Tempos depois, colei na superfície da matéria queimada bolinhas de papel dourado autocolantes, pintadas com caneta hidrocor preta. As bolinhas saltavam aos olhos, distraindo a atenção do que estaria enunciado.

Figura 7: Título da obra: *Economia libidinal*: *Abóbora II* **(10 x 16 x 14)**

Procurando maneiras diferentes de combinar abóboras e pernas, cores e argilas, descobri o desabrochar de uma flor. Fiquei perplexa com a consonância incômoda com o trabalho anterior acerca de questões da sexualidade.

Figura 8: Título da obra: *Economia libidinal: Abóbora III* **(12,3 x 15,4 x 10)**

As pernas brotam por debaixo do corpo da abóbora. Estão apoiadas e relaxadas sobre a parte superior cujo eixo central abre-se, desprendendo-se em folhas. Esta obra sugere um outro vegetal que possui um bulbo composto por folhas, o alho.

Figura 9: Título da obra: *Economia libidinal*: *Abóbora IV* **(15,5 x 17 x 12)**

Duas pernas direitas, em uma dança sedutora brotam do eixo central superior da abóbora. Estão em uma posição aproximada de *atitude*, do ballet clássico. Esta posição indica que o bailarino está em pé sobre uma perna com a outra levantada, para frente ou para trás, ligeiramente dobrada. Os pés em ponta, com energia máxima, mostram seu melhor ângulo, o que depende das coxas e joelhos estarem girados também em *en dehors*, voltados para fora.

Figura 10: Título da obra: *Eros frenético*: *Espiral I* ***(11 x 14,5 x 9)***

A esta altura, as questões da sexualidade trazidas pelos trabalhos anteriores já estavam plenamente assumidas. Planejei um hermafrodita, que busca o autosserviço, a autossatisfação. A partir da forma circular básica da abóbora, abriu-se um largo espaço no eixo central. Assim, modelei exatamente como o desenho preliminar, sem surpresas. Então, um corte longitudinal, não planejado, abriu-se na parte inferior da peça e trouxe à luz protopernas. À frente, um pé em meia ponta destaca-se. Que surpresa! Um monstro. Ampliou-se o sentido inicial. Um erotismo desumanizado, esvaziado da dimensão relacional. O prazer pelo prazer.

Figura 11: Título da obra: *Eros frenético: Espiral II* **(19,4 x 13 x 10)**

Como na obra anterior, a forma circular espiralada da abóbora, amplia-se, abrindo-se no eixo central. Porém, agora, desprende-se, rompendo a circularidade. Durante o processo de modelagem, baseado em um desenho preliminar, surge uma outra ideia. Poderia ter sido ignorada para alcançar o ponto anteriormente planejado. Decidi assumir a outra proposta, no meio do caminho, um transumano. Onde estariam cabeça e pés?

SÉRIE 3

Reminiscências Intoleráveis

Lembranças penosas, confusas, incompatíveis com a vida consciente do indivíduo podem ser ocultadas do próprio sujeito e dos outros como forma de proteção. Certas lembranças intensas chocam-se com outros valores e representações, tornando-se incompatíveis com o equilíbrio do sujeito. Assim, Reminiscências Intoleráveis podem trazer grande alívio como também comportamentos estranhos. “O recalcado se sintomatiza”, diz o fundador da psicanálise.

Nesta série, a forma circular espiralada da abóbora retorna desdobrando-se em múltiplos dedos voltados para si mesmos. Uma característica comum é a falta de mobilidade, a rigidez. Com exceção da euforia de uma delas.

A esfera negra foi introduzida, mas somente mais tarde se constituiu como um olho, símbolo de toda a percepção.

Esculturas: 4

Massas Cerâmicas: porcelana, grês preto

Fornecedores: PSH Brasil, Argilas Resende

Queima: 1230ºC, forno a gás

Técnica: modelagem manual

Data: 2014

Figura 12: Título da obra: *Reminiscências Intoleráveis I* ***(8 x 13 x 13)***

Os gomos da abóbora soltam-se, desprendem-se uns dos outros e, como dedos, fecham-se procurando esconder algo em seu interior. Cada um dos dedos tem unhas ligeiramente diferentes, sugerindo um coletivo.

Figura 13: Título da obra: *Reminiscências Intoleráveis II* **(13 x 12,5 x 12,5)**

Aqui, a parte superior da abóbora torna-se o fundo, a base de apoio da obra. No eixo oposto, os gomos abrem-se, prolongando-se em dedos longilíneos, femininos. Voltados para si mesmos, já não conseguem ocultar suas reminiscências.

Figura 14: Título da obra: *Reminiscências Intoleráveis III* **(16 x 15 x 19)**

Como tentáculos eufóricos, os gomos desarticulados explodem em várias direções. Unhas minúsculas, com pequenas diferenças sugerem um coletivo. Na desintegração quase completa da forma da abóbora permanece a reminiscência em um tentáculo ainda não formado. A esfera negra foi acrescentada mais tarde e pode ser colocada em outros pontos da obra.

Figura 15: Título da obra: *Reminiscências Intoleráveis IV* **(15 x 15,5 x 15,5)**

Fotografei e modelei os dedos polegares dos pés direito e esquerdo de pessoas próximas, inclusive os meus. Coloquei os pares, lado a lado, em torno do eixo central. Como dedos com tornozelos e coxas, essas múltiplas pernas elevam-se finalizando em reminiscências de uma abóbora. A esfera negra foi inserida por necessidade estética. Havia um grande vazio no ponto superior onde ela se encontra. Somente mais tarde, descobri o olho.

SÉRIE 4

Aspirações Transcendentes

Depois de vários meses sem produzir, as obras desta série surgiram apenas como estudo provisório. Foram incluídas neste trabalho por introduzir novos materiais, o arame, o vidro e o algodão. Esta fibra sintética foi retirada do interior de um travesseiro antigo e sugere sonho, transcendência. A mola e o arame são elementos derivados dos gomos espiralados da abóbora (das séries anteriores). As cores sugerem a busca por renovação, recomeço em face do incompreensível.

“Quando o ego rejeita a relação com o Deus pessoal e transcendente, a verdadeira origem, é obrigado a buscar outra fonte de sentido ‘absolutizando’ aspectos particulares de sua experiência e dando diferentes direções (sempre imanentes) a seu impulso religioso estrutural. Mas ele nunca encontra uma fonte de sentido no tempo” (DOOYEWEERD, 2010, p. 30).

Esculturas: 5

Massas Cerâmicas: BR, CR

Fornecedor: Argilas Resende

Queima: 1000 e 1230ºC, forno a gás

Técnica: modelagem manual, arame, algodão tinto, vidro

Data: 2016

Figura 16: Título da obra: *Aspirações transcendentes I* **(19 x 19 x 16)**

Duas pernas direitas estão enlaçadas por uma espiral azul e branca. Manifestam dinamismo em dimensões diferentes no espaço. Entre elas, algo como uma saia em várias camadas, um tutu de bailarina, ou uma nuvem fofa azul e branca.

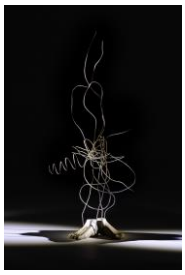


Figura 17: Título da obra: *Aspirações transcendentes II* **(38 x 16 x 15)**

Esta obra foi feita com restos de arame enferrujados e dobrados ao acaso. O equilíbrio do conjunto foi buscado inicialmente com os recursos do próprio arame. Na foto, nota-se dois arcos usados para isso. Desisti, implantando um par de pés de cerâmica para equilíbrio e sustentação. Este corpo emaranhado sugere a personificação do intrincado aspirando ao imperscrutável.

Figura 18: Título da obra: *Aspirações transcendentes III* **(16 x 26 x 14)**

Aqui temos duas pernas direitas dubiamente conectadas. Uma delas está em pé, de onde parte uma estrutura de algodão que se expande para o solo. A outra perna está deitada, inativa também ligada à mesma estrutura. A inteireza do conjunto, certo sentido de corpo, é conseguido pela ação do arame envolvendo pernas e corpo.

Figura 19: Título da obra: *Aspirações transcendentes IV* **(20 x 14,5 x 11)**

Mergulhada em um chumaço de algodão vermelho e branco no alto da mola de um colchão, uma única perna repousa. O algodão foi pintado com tinta spray e a mola, pintada e envernizada com tinta automotiva. Sendo elástica e flexível, a mola armazena energia e pode ser elemento de propulsão para outras dimensões. A ambiguidade desse conforto idealizado é imaginar-se em lugar seguro, intocável.

Figura 20: Título da obra: *Aspirações transcendentes V* **(20 x 21,5 x 11)**

Um par de pernas emergem de um copo comum repleto de algodão. Cicatrizes marcaram a superfície das pernas pela ação das molas enquanto a argila ainda não estava seca. Um arame preto e branco em espiral, pintado com tinta spray, envolve as pernas e o copo. A espiral permeia as duas realidades, sujeito-objeto, convidando-as para moverem-se além.

SÉRIE 5

Lâmpada para os Pés

Esta série surgiu para estudar a interação entre o vidro soprado e a cerâmica. Em face de impedimentos de ordem prática, esses experimentos não foram realizados e estes trabalhos com a estrutura básica em cerâmica, muito semelhantes entre si, foram abandonados. Resgatados, mais tarde, substituí o projeto do vidro pela esfera no vão livre da estrutura principal de cerâmica. A ideia original era soprar o vidro e deixar que ocupasse todo o espaço vazio, como uma bola de gás, sofrendo as deformações naturais desta ação.

“São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso; se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão.” (Mateus 6: 22-23)

Esculturas: 4

Massas Cerâmicas: grês preta, bronze, CR

Fornecedores: PSH Brasil, Argilas Resende

Queima: 1000 e 1230ºC, forno elétrico e a gás

Técnica: modelagem em argila, vidro, mola de aço, algodão tinto, pena

Data: 2016

Figura 21: Título da obra: *Lâmpada para os pés I* **(10 x 15 x 7)**

Esta obra está na fronteira entre duas séries. O algodão, a cor e a mola são elementos da série anterior, *Aspirações Transcendentes*. O vidro transita entre esta e *Lâmpada para os pés*. A estrutura em cerâmica, o corpo em fita, anguloso e cortado por uma canaleta, seria a última obra desta série na sequência natural. O vidro foi soprado e ocupa o espaço vazio da estrutura, como o projeto inicial. A surpresa foi descobrir uma lâmpada com filamentos e outros detalhes dessa forma característica sem ter tido intenção de fazê-lo.

Figura 22: Título da obra: *Lâmpada para os pés II* **(10,5 x 12 x 10)**

A matéria sinuosa e contínua dobra-se em ângulos opostos finalizando nas pernas apoiadas na sua parte anterior, como se estivesse de joelhos. Uma esfera de argila está colada na parte interior, sugerindo os limites da percepção: opacidade.

Figura 23: Título da obra: *Lâmpada para os pés III* **(10 x 15 x 7)**

Um corpo em fita, em linha contínua, finaliza-se nos pés em ponta apoiados em sua lateral. Serpenteando de cá para lá e de lá para cá, em uma laçada, o corpo deixa um espaço vago no eixo do ser. Uma bola de vidro soprada destaca-se, colada na parte superior interna, sobre a qual a pena negra de um pássaro sugere o deslocamento da visão para outras altitudes.

Figura 24: Título da obra: *Lâmpada para os pés IV* **(10,5 x 24 x 10,5)**

Está composição combina as duas obras anteriores, lado a lado, sem a pena, sugerindo a necessidade de um olhar coletivo, colaborativo para a construção de sentido. Assim também a compreensão dos pontos cegos e limites da percepção.

Figura 25: Título da obra: *Lâmpada para os pés V* **(17 x 12,5 x 8)**

Este corpo mais anguloso tem uma canaleta na parte superior que corre de um pé ao outro. Colocando-se de maneira direta, sem contorcionismos, dois pés direitos voltam-se para si mesmos numa introversão. Duas esferas negras coladas uma sobre a outra, na parte interna e externa do ser, sugerem acentuada obscuridade.

SÉRIE 6

Pensamentos Performáticos

O corpo único, sinuoso e contínuo da série anterior, duas pernas em uma, consolidou-se, nesta série, em corpos constituídos apenas por pernas. A progressão em número (3, 4, 5 e 6) acompanha uma progressão correspondente em escala, sugerindo crescente complexidade. São corpos da cor de pele humana, delicados e de equilíbrio instável, que cogitam sobre o pensamento que impulsiona e determina as ações externas. Como um ator atuando na realidade tangível, estes pensamentos têm fisicalidade. São pensamentos-ações que manifestam a existência do lógico e do não lógico, da liberdade como também de seus limites. Questionam o dualismo corpo-mente como também o total controle racional da experiência.

Esculturas: 5

Massa Cerâmica: grês marrom claro com pintas pretas

Fornecedor: PSH Brasil

Queima: 1000ºC, forno a gás

Técnica: modelagem manual

Data: 2016

Figura 26: Título da obra: *Pensamentos performáticos I* **(20,3 x 8,5 x 9)**

A ideia inicial na concepção desta obra foi utilizar a mola da série *Aspirações Transcendentes* e incorporá-la de forma mais orgânica à cerâmica. Com a força imaginária da mola, lancei as pernas para o alto. Depois de fazê-lo, descartei a mola por não ter mais sentido no conjunto. Dois pares de pernas siamesas, pensamentos performáticos com equilíbrio bastante instável.

Figura 27: Título da obra: *Pensamentos performáticos II* **(11,5 x 11 x 9,3)**

Insisti no uso da mola, mas descartei-a como na experiência anterior, depois do resultado obtido. Substituí a ideia de força propulsora e circularidade temporal que a mola sugere por uma bola de vidro. Este elemento acrescentou outros valores bem diferentes, fragilidade e interioridade, embora a ideia de movimento e circularidade temporal permaneçam. A bola de vidro se interpõe entre dois estados corporais, como no palco e no asfalto. De um lado, duas pernas buscam equilíbrio, do outro, uma perna solitária, anatomicamente estranha, dança.

Figura 28: Título da obra: *Pensamentos performáticos III* **(15 x 10 x 8,5)**

Esta obra sugere pensamentos/ações simultâneos, antagônicos e complementares. As três pernas estão ligadas e desconectadas entre si, sugerindo diferentes disposições: ousadia, recolhimento e acomodação. A bola de vidro foi inserida no eixo central como um olho que assiste o desenrolar de múltiplas paixões.

Figura 29: Título da obra: *Pensamentos performáticos IV* **(21,5 x 15 x 9)**

Como um ser único, as cinco pernas conseguem manter o equilíbrio delicado do corpo. Três delas aparentemente movem-se em uma única direção, as outras duas, acima do chão, em posição antagônica, dançam. Pensamentos povoando de sentido os membros. A bola de vidro, como um olho colocado em posição inferior, percebe apenas parcialmente a performance dos pensamentos.

Figura 30: Título da obra: *Pensamentos performáticos V* **(31,5 x 22 x 15,3)**

Nesta obra, a escala superior e um número maior de pernas acentuam as ideias anteriores. “A partir de um estudo cuidadoso da história do pensamento em nosso próprio tempo é possível ver que a liberdade de pensamento destruiu a si mesma quando o pensamento levou até as últimas consequências uma concepção autocontraditória de sua própria liberdade” (DE CARVALHO, 2017, p. 10).

SÉRIE 7

Ambivalência Identitária

As várias pernas da série anterior desdobram-se aqui também numa relação com múltiplos tentáculos. Estes tentáculos revelam algo de indefinido, de ambíguo. As duas cores de pele humana apontam para contraste e oposição. Quem protagoniza a vida do indivíduo? O eu, o outro, as circunstâncias ou algo além? De onde provêm os desejos descontrolados e caóticos que por vezes nos atingem? A esfera de vidro sugere o desejo de ver, discernir, considerar e julgar o que se passa. Mesmo que a esfera não esteja presente, há espaço para ela em cada uma das obras.

“O homem de massa moderno perdeu todos os seus traços pessoais. Seu padrão de comportamento é ditado pelo que é feito em geral, transferindo este a responsabilidade pelo seu comportamento para uma sociedade impessoal” (DOOYEWEERD, 2010, p. 243).

Esculturas: 4

Massas Cerâmicas: grês preta, grês marrom claro com pintas pretas,

acrescidas de fibra de vidro

Fornecedor: PSH Brasil

Queima: 1230ºC, forno a gás

Técnica: modelagem manual

Data: 2017

Figura 31: Título da obra: *Ambivalência identitária I* **(10,5 x 23,5 x 11)**

Nesta obra, uma perna única e retesada, ao mesmo tempo em que se opõe a quatro tentáculos, é sustentada por eles. Os tentáculos brotam da extremidade da perna como dedos independentes e revoltosos, espalhando-se pelo chão. Uma esfera de vidro ou cerâmica pode ser colocada entre os tentáculos. Utilizei fibra de vidro no interior da massa de todas as obras desta série para alcançar maior resistência da matéria.

Figura 32: Título da obra: *Ambivalência identitária II* **(14 x 31 x 16)**

Esta obra possui duas pernas esquerdas de cores distintas que se colocam em posição antagônica uma contra a outra. Delas brotam dois pares de longos tentáculos que se entrelaçam em um ataque mútuo e agressivo. A obra sugere, também pela cor, um conflito de posições que pode ocorrer no âmbito do indivíduo ou de um coletivo.

Figura 33: Título da obra: *Ambivalência identitária III* **(23 x 23,5 x 16)**

Nesta obra, um par de pernas com robustas coxas entrelaçam-se. Ocupam espaços distintos: enquanto uma se eleva, a outra repousa dobrada ao rés do chão. Cada uma das pernas prolonga-se num tentáculo em evoluções circulares. As pontas terminam paralelas, sugerindo concordância, não obstante a oposição manifesta nas cores e as posições das pernas.

Figura 34: Título da obra: *Ambivalência identitária IV* **(19 x 24,5 x 15,5)**

Oito pernas estão ligadas circularmente a um eixo vazado. A cor clara é de todas as pernas direitas e a cor escura das esquerdas. Sugerem uma dança primitiva, ao som de atabaques imaginários. No eixo central vazado, um copo de cristal emborcado sugere uma lente. O que constitui o humano?

SÉRIE 8

Habitáculos de Cristal

Esta série é constituída por utensílios de vidro em geral, copos, taças, vasos e outros, que buscam relações com a cerâmica e o algodão sintético. Estes materiais partilham de uma mutualidade simbiótica, vida em comum. As pernas são brancas, longilíneas, estilizadas, sem definições anatômicas, salvo os dedos dos pés. Como em uma coreografia, coletiva ou individual, cada obra sugere desenhos no espaço. Esta série tem paralelos com a metáfora do Palácio de Cristal do escritor russo Fiódor Dostoiévski.

“Então, edificado o Palácio, o inconcebível na lógica da vida cotidiana vem ao mundo, o utópico presentifica-se, resultando na indistinção entre imaginário alucinante e realidade palpável” (DA SILVA; FELIX, 2014, p. 336).

Esculturas: 5

Massas Cerâmicas: branca

Fornecedores: Argilas Resende e PSH Brasil

Queima: 1000ºC, forno a gás

Técnica: Modelagem manual, vidro, fibra sintética de algodão,

água com pigmento preto e vaselina

Data: 2017

Figura 35: Título da obra: *Habitáculo de Cristal I* **(10,5 x 25 x 10,5)**

Duas pernas direitas, unidade e diversidade, o self e o coletivo, mergulhadas em um copo de vidro, bailam como em nuvens borbulhantes. O algodão sintético branco retirado de um travesseiro sugere sonho, transcendência ou mesmo conforto.

Figura 36: Título da obra: *Habitáculo de Cristal II* **(27 x 18,5 x 7)**

Como na obra anterior, a densidade do vidro sugere lentes. Os copos estão colados um sobre o outro, o primeiro está emborcado e o segundo em posição de uso. A vaselina e a água pigmentada preta sugerem o visível e o não visível, o consciente e o senciente. Duas pernas esquerdas unidas como em um único corpo estão dentro e fora deste habitáculo.

Figura 37: Título da obra: *Habitáculo de Cristal III* **(18 x 10 x 10)**

O efeito envolvente desta geometria do conforto poderia convidar à reflexão: Seria possível saltar para fora do sistema? Resoluta, a estrutura se impõe como verdade absoluta, um jardim de delícias. O mal-estar, porém, não é de origem indiscernível: algo acontece dentro e diante dos olhos.

Figura 38: Título da obra: *Habitáculo de Cristal IV* **(24,5 x 32 x 32)**

As cinco pernas desta obra estão atreladas a duas esferas ocultas no interior da taça. Equidistantes, as pernas têm a parte posterior voltada para cima. Estariam colocando em questão o conforto centralizador deste habitáculo? Seria possível reagir à manifesta e borbulhante presença sedutora do incompreensível?

Figura 39: Título da obra: *Habitáculo de Cristal V* **(28 x 10 x 10)**

Nesta obra, um par de pernas estilizadas estão de costas uma para a outra. Coladas na base de um copo emborcado e ligadas por uma laçada que se projeta para dentro deste, retornam desenhando algo no ar. Na base de intersecção entre estes dois planos, externo e interno, um pequeno chumaço de algodão, em formato de flor, pintado com tinta spray multiuso, adorna esta lúdica trajetória.

SÉRIE 9

O Vaso-Olho

Pensando em olhos, procurei recipientes de vidro que sugerissem lentes. Reproduzi o modelo original das pernas em fôrmas de gesso procurando soluções mais rápidas para interagir com o vidro. As cores das argilas acrescentaram uma gama de significados considerados somente ao final do trabalho. A compreensão das relações entre o vidro e a cerâmica, o vaso e o olho, não foi imediata tanto nesta como na série anterior.

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. (...) Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Esculturas: 3

Massas Cerâmicas: linha color (vermelha, azul,

salmão, verde, amarelo, branca, preta)

Fornecedor: Cerâmica Nova Farias

Queima: 1000ºC, forno a gás

Técnica: moldagem em fôrma em gesso, vidro, fibra de algodão sintético

Data: 2017

Figura 40: Título da obra: *O Vaso-Olho I* **(31 x 23 x 18)**

Seis pernas, três rosas e três azuis, dançam sugerindo arrebatamento e prazer. As cores escolhidas ao acaso apontam questões de gênero, por isso manchei com as cores da dúvida a nuvem do conforto que as envolve. Esquecidas de si, as pernas não desconfiam do poder tutelar impessoal que as cerceia, o híbrido sujeito-objeto, o Vaso-Olho.

Figura 41: Título da obra: *O Vaso-Olho II* **(32 x 16 x 16)**

Como flores em um vaso bem arranjado, as pernas dançam com força e beleza. A cor rosa, escolhida ao acaso, sugere o feminino e sua supremacia. O algodão branco ocupa o espaço interno do Vaso-Olho e transborda como não podendo se conter.

Figura 42: Título da obra: *O Vaso-Olho III* **(32 x 16 x 16 cm)**

“Vamos libertar as palavras, que elas se construam livremente novamente! Vamos libertar as cores, que sejam muitas, uma explosão delas brincando de formas infinitas! Vamos libertar os passos, os braços e as danças! Vamos libertar os levitas, que deixem seus fardos pesados, suas roupas farisaicas, para que vivam a liberdade do caos e obedeçam a ordem divina, deixando suas almas cantarem livremente: alegrai-vos, outra vez vos digo, alegrai-vos.” (Simone Menezes, comunicação pessoal).

SÉRIE 10

Auto Definição

As obras desta série são um conjunto de pares de pernas, onde cada um desses pares tem um pé no chão e o outro que se projeta para o alto. No chão, os pés estão alinhados e geometricamente organizados. Ao voltarem-se para cima, as pernas exploram diferentes direções, buscando autoexpressão.

“De fato, a própria ideia de originalidade e a noção associada de que o inimigo da autenticidade pode ser a conformidade social impõem a nós a ideia de que a autenticidade terá de lutar contra algumas regras externamente impostas” (TAYLOR, 2011, p. 70).

Esculturas: 2

Massa Cerâmica: grês preta

Fornecedor: PSH Brasil

Queima: 1220 e 1230ºC, forno elétrico e a gás

Técnica: moldagem em fôrma de gesso, vidro

Data: 2017

Figura 43: Título da obra: *Auto Definição I* **(20,5x 12,5 x 12,5 cm)**

Cada um dos pares de pernas foi elaborado individualmente, a partir de moldes de gesso e depois unidos e colados. Este conjunto pode ser tanto um indivíduo como um coletivo. A esfera de vidro não está fixa podendo ser retirada. O inimigo da autenticidade não é externamente imposto, antes é autoconstitutivo.

Figura 44: Título da obra: *Auto Definição II* **(21,5x 14 x 9,5 cm)**

A ideia de auto definição requer *poiesis,* fazer. “A liberdade moderna e a autonomia nos centram em nós mesmos, e o ideal de autenticidade requer que descubramos e articulemos nossa própria identidade” (TAYLOR, 2011, p. 85).

SÉRIE 11

Obras Isoladas

As quatro primeiras obras foram idealizadas e realizadas rapidamente para uma exposição. Foi uma experiência intensa de resgatar a forma espontânea de manusear a argila. Todas têm uma abertura na parte superior, típico do utilitário, porém nenhuma delas é funcional. As duas últimas pertencem às visões do humano do *Paraíso Paradoxal*, mas estão isoladas em sua temática. Nesta seleção, todas as obras são diferentes quanto ao tipo da argila, cor, escala e queima.

Esculturas: 6

Massas Cerâmicas: especificadas nas descrições a seguir

Queima: 1000 e 1200ºC, forno a gás e elétrico

Técnica: modelagem manual e modelagem em fôrma de gesso,

galhos de vime, penas, vidro, água pigmentada

Data: 2017/2018

Figura 45: Título da obra: *Violando* **(35 x 24 x 23)**

Utilizei como molde um balão de gás. Cobri com uma placa de argila vermelha e incorporei um rasgo, resultado de um erro. Duas pernas da cor rosa, com pés em ponta, impedem o acesso ao rasgo. *Violando* lembra a caixa acústica de um instrumento de cordas e um elemento que se destaca no painel central do *Jardim das Delícias*, de Bosch. Cerâmica Nova Farias: vermelha e salmão, galhos de vime.

Figura 46: Título da obra: *Vaso I* **(27 x 24 x 13)**

Um balão de gás foi utilizado como molde para este vaso. Fixadas nas laterais, dois pares de pernas moldadas em fôrma de gesso serpenteiam como em um único cordão. Um dos pés impede o uso regular, ocluindo o acesso ao orifício circular na parte superior do vaso. PSH Brasil: massa branca para escultura com chamote.

Figura 47: Título da obra: *Vaso II* **(60 x 13 x 10)**

Esta é a única obra sem elemento antropomórfico. A matéria dobra e retorce. Um dos lados está aberto e cindido bruscamente enquanto o outro se eleva como chama. PSH Brasil: massa terracota para escultura com chamote. Queimada em forno elétrico a 1200 graus, como as obras anteriores. Galhos de vime.

Figura 48: Título da obra: *Bule* **(14 x 15 x 11,5)**

A alça deste pequeno bule é uma perna com um pé em ponta. Da tampa emerge a ponta de um pé. Cerâmica Nova Farias: granito. Massas Pascoal: preta.

Forno elétrico, 1200 graus

Figura 49: Título da obra: *Em cima dos saltos* **(24 x 10 x 7)**

O empoderamento feminino, valendo-se da morte do outro: meu corpo minhas regras. Massas Pascoal: tabaco. Cerâmica Nova Farias: camurça. Forno elétrico: 1230 graus. Penas de pássaros preta.

Figura 50: Título da obra: *Pés de Pato* **(25 x 22 x 10,5)**

PSH Brasil: preta. Argilas Resende: creme. Forno elétrico e forno a gás. 1300 e 1000 graus respectivamente. Vidro e água pigmentada preta. Penas de pássaros branca e preta.

SÉRIE 12

Entre o Cristal e o Cristalino

“Fecha os olhos e esquece. Escuta a água no vidro, tão calma. Não anuncia nada. Entretanto escorre nas mãos, tão calma! Vai inundando tudo... Renascerão as cidades submersas? Os homens submersos – voltarão?” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2012, p. 69-70)

Na tentativa de capturar as características fugidias da nossa condição, temos que aceitar que nós humanos podemos enfrentar a aniquilação e ainda assim manter a nossa dignidade como seres autoconscientes: podemos encarar a morte e o sofrimento e ainda ter esperança.

“Até os jovens se cansam e ficam exaustos, e os moços tropeçam e caem; mas aqueles que esperam no Senhor renovam as suas forças. Voam bem alto como águias; correm e não ficam exaustos, andam e não se cansam.” (Isaías 40:30,31)

Esculturas: 4

Massas Cerâmicas: linha color (branca, creme, marrom, azul), massa branca

Fornecedores: Cerâmica Nova Farias, PSH Brasil

Queima: 1000 e 1200ºC, forno a gás

Técnica: modelagem e moldagem em fôrma de gesso,

vidro, penas, vaselina, água pigmentada preta

Data: 2017/2018

Figura 51: Título da obra: *Entre o Cristal e o Cristalino I* **(24 x 10 x 7 cm)**

Esta obra, que pertencia à série *O Vaso Olho*, diferenciou-se pela inclusão das plumas. Dez pernas dançam uma coreografia bem ordenada. As cinco pernas de cores mais claras abrem-se como pétalas. As outras cinco mais morenas, colocadas sobre as primeiras, serpenteiam e convergem, unindo-se com os pés em ponta num plano superior. As plumas brancas, não ordenadas, coladas na boca do vaso, sugerem a explosão da liberdade e da esperança.

Figura 52: Título da obra: *Entre o Cristal e o Cristalino II* **(32,5 x 30 x 25)**

Esta e a próxima obra pertenciam à série *Habitáculos de Cristal*. Ficaram inconclusas durante muito tempo, diferenciando-se mais tarde pela inclusão das plumas. Da boca estreita de um vaso de cristal redondo, irrompem duas pernas de cerâmica. Seu bailado busca extensão, beleza e equilíbrio. O vaso de cristal, quase que totalmente preenchido por água pigmentada preta (nanquim), apresenta também uma estreita fase de vaselina líquida. *Entre o Cristal e o Cristalino*, as plumas negras dão o tom da superação.

Figura 53: Título da obra: *Entre o Cristal e o Cristalino III* **(28 x 19 x 6,5)**

Um par de pernas brancas e longilíneas, a partir da base de sustentação que as une, elevam-se em direção ao eixo central quase tocando a ponta dos dedos uma da outra. Uma peça de vidro circular, contendo água pigmentada preta, está na base, entre as pernas. Nas laterais do vidro, dois tufos de plumas pretas e brancas integram o cenário.

Figura 54: Título da obra: *Entre o Cristal e o Cristalino IV* **(41 x 23 x 19)**

Nesta obra, temos duas esferas, uma sobre a outra, vidro e cerâmica, cristal e cristalino. Como um fruto aberto, a esfera azul tem em seu interior duas sementes, isto é, dois pés de cerâmica envoltos em algodão preto e branco. As plumas estão colocadas lado a lado, na parte inferior da esfera de cerâmica, retidas na esfera de vidro.

SÉRIE 13

O Olho da Fé

A esfera de cerâmica é central nestas obras, sugerindo o sistema perceptivo biopsíquico e espiritual, o olho. As esferas são opacas, não translúcidas, limitadas e vulneráveis em sua opacidade. As plumas de pássaros foram introduzidas aqui pela primeira vez, conforme considerações feitas na introdução da série *Entre o Cristal e o Cristalino*. As plumas sugerem, nestas obras, uma forma diferente de deslocamento corporal, como a restrição perceptiva humana exige uma forma diferente de pensar, a fé, fundamental para os deslocamentos da experiência prática.

“A fé e o pensamento são inter-relacionados. A questão é: que fé direciona ou guia o pensamento das pessoas? (...) crer é algo que permanece por trás de tudo o que fazemos. O testemunho da fé torna claro o conteúdo religioso do coração - aquilo no qual o coração encontra sua certeza, estabilidade e firmeza. (...) tal comprometimento radical do coração torna-se o centro da experiência humana (...) o crer direciona ou regula não só a experiência, as atividades práticas e o pensamento, mas também a ciência. Sob o comando da fé todas as ações humanas são abertas e enriquecidas” (SCHUURMAN, E. *apud* DULCI, 2017).

Esculturas: 4

Massas Cerâmicas: linha color (verde, vermelho, amarelo,

azul, preto), porcelana

Fornecedores: Cerâmica Nova Farias, Eduardo Falssarela

Queima: 1000 e 1230ºC, forno a gás e elétrico

Técnica: moldagem em fôrma de gesso, penas de pássaros, galhos de vime

Data: 2018

Figura 55: Título da obra: *O Olho da Fé I* **(14 x 32 x 21)**

Esta obra em tons de marrom tem a esfera como elemento central e mediador entre asas e pernas. As penas naturais estão colocadas numa lateral, acima da linha medial. Na outra lateral, duas pernas como em um único cordão, com dois pés em ponta proveem o equilíbrio delicado da obra.

Figura 56: Título da obra: *O Olho da Fé II* **(17 x 24 x 24)**

Três pares de pernas feitos a partir de um molde de gesso sustentam a esfera de porcelana branca. As pernas em vermelho, amarelo e verde têm um pé plantado no chão e o outro voltado para alto. Na base da esfera, galhos secos e finos sugerem a queda da plumagem, uma alusão à esterilidade e sequidão.

Figura 57: Título da obra: *O Olho da Fé III* **(22 x 28 x 21)**

Esta obra em tons de verde e branco tem a esfera como centro integrador entre pernas e asas sugerindo êxtase. As pernas estão em pares como em um único cordão, equidistantes, encaixadas e coladas na esfera. As plumas ocupam todo o perímetro em duas faixas, brancas e verdes.

Figura 58: Título da obra: *O Olho da Fé IV* **(17 x 24 x 24)**

Aqui, duas esferas sobrepostas, cinza e azul, tem como elemento integrador plumas e pernas. Os três pares de pernas estão ligados à esfera superior e com seus pares em movimento estreito e dançante dão equilíbrio ao conjunto. As plumas brancas estão em todo perímetro, encaixadas na base da esfera superior ao lado das pernas.

SÉRIE 14

A Flor da Relva

As duas obras desta série faziam parte de um conjunto de quatro flores, das quais duas se perderam. As pernas em cerâmica exploram as cores da pele humana, assim como a plumagem, a coloração das flores. Os caules em ferro têm cores e alturas diferentes, como para arranjar um canteiro florido. Cronologicamente, este conjunto estaria antes da série *Aspirações Transcendentes.* Como estas obras ficaram inconclusas e só mais tarde utilizei as plumas onde era algodão, decidi realoca-las em outra posição no grupo, consistente com a inclusão do novo material.

“Toda a humanidade é como a relva, e toda a sua glória, como a flor da relva; a relva murcha e cai a sua flor, mas a palavra do Senhor permanece para sempre.”

(1 Pedro 1:24,25)

Esculturas: 2

Massas Cerâmicas: grês preta, porcelana

Fornecedor: PSH Brasil

Queima: 1230ºC, forno a gás

Técnica: modelagem, ferro fundido, penas tintas de pássaros, vidro

Data: 2015/2018

Figura 59: Título da obra: *A Flor da Relva I* **(39 x 16 x 16***)*

Idealizei um caule flexível para esta flor negra, mas optei por uma base de ferro pintada e envernizada com tinta vermelha, neste primeiro momento. O grupo de pernas em um único conjunto se encaixa na parte superior da haste num sistema macho-fêmea. As plumas pretas e vermelhas são asas e pétalas, fragilidade partilhada.

Figura 60: Título da obra: *A Flor da Relva II* **(42 x 19,5 x 19,5)**

Este caule de ferro pintado e envernizado com tinta automotiva amarela tem pétalas brancas (pernas), dobradas e encaixadas no mesmo sistema da obra anterior. No centro, no olho da flor, entre a plumagem laranja e amarela, uma esfera de vidro transparente está colocada. Duas outras flores, uma azul e outra verde se perderam.

SÉRIE 15

Paraíso Paradoxal

A taça de cristal presente nestas obras é uma prototípica arquitetura do prazer, definidora dos contornos e ambições da modernidade. Estufa do relaxamento, lugar do consumo, expressão de sofisticação e seu característico excesso de possibilidades. A fascinação pelo cristal nestas obras ocupa quase todo o sentido do humano, denunciando a vacuidade de nossa época.

“A felicidade é o valor central, o grande ideal celebrado sem tréguas pela civilização consumista” (LIPOVETSKY, 2007, p. 348).

Esculturas: 3

Massa Cerâmica: branca

Fornecedores: Argilas Resende, PSH Brasil

Queima: 1000ºC, forno a gás

Técnica: modelagem e moldagem em fôrma de gesso,

vidro, algodão tinto e penas de pássaros

Data: 2017/2018

Figura 61: Título da obra: *Paraíso Paradoxal I* **(31,5 x 12,5 x 12,5)**

Estas paredes finas e frágeis, zona de prosperidade e segurança, são um protótipo das sociedades hipermodernas, as quais prometem aos indivíduos de estufa condições extraordinárias de vida, limitando os anseios humanos às satisfações materiais.

Figura 62: Título da obra: *Paraíso Paradoxal II* **(41,5 x 10,5 x 10,5)**

Em uma taça de cristal, o algodão amarelo e branco transborda. Desta taça, emerge uma esfera de vidro, dentro da qual o algodão e as penas amarelas e brancas propõem um deslocamento para outras altitudes. Três pernas com pés em ponta, longas e brancas, irrompem na superfície da esfera a procura de novos ares. Um aro de vidro entre os pés sugere uma auréola de “santidade”.

Fig. 63: Título da obra: *Paraíso Paradoxal III* **(49 x 16 x 16)**

Este conjunto de pernas em cerâmica branca, um coletivo de múltiplas formas, está colado na base de uma taça de cristal preta emborcada. Entre estes dois elementos, a cerâmica e o vidro, há um tênue e fino chumaço de algodão em tons de preto e branco. A presença relativizada do cristal destaca a necessidade de considerar a natureza transcendente, dialógica e temporal do ser humano.

5. CONCLUSÃO

> *A pesquisa oferece sempre certo foco no mundo; ela "dramatiza" o mundo de maneira particular, trazendo seu próprio foco para o palco do conhecimento. Enquanto a visão binocular é mais presente na pesquisa [científica], a investigação artística pode abri-la para uma visão prismática.*
>
> Coessens, 2014, p.3

Este trabalho artístico buscou refletir sobre questões que se relacionam à condição humana, inclinando-se a resistir à ideologia dominante, à economia do conhecimento, desenvolvendo outras perspectivas. As práticas, em geral, investigativas e experimentais, num franco diálogo entre sujeito e ação, foram permeadas, muitas vezes, por tensões irreconciliáveis. O artista não é apenas um observador do mundo exterior, mas também do seu próprio interior, de seus pensamentos e imaginação. Conforme Kathleen Coessens (2014, p.5), "o pesquisador artista tem que ser mais do que um *flaneur*, ele tem que ser um explorador, determinado a investigar, em profundidade, tanto o terreno desconhecido, quanto as práticas próprias."

De acordo com o texto em epígrafe, a abordagem da pesquisa científica é binocular, orientada pela teoria, e a abordagem da pesquisa artística é prismática, orientada pela experiência. Ambas as perspectivas visam um questionamento do mundo, resultando em uma melhor compreensão dos seres humanos e de seu meio circunstante, conhecimento que deve ser compartilhado.

Neste meu empreendimento de resgatar percursos vivenciais e experimentais para compor este trabalho, além da produção artística propriamente, um outro resultado foi explorar diferentes caminhos que pudessem favorecer novas relações e novos *insights* criativos. De acordo com Coessens (2014, p. 8):

> As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as – muitas vezes implícitas – relações com outras artes e em um contexto mais amplo, forma uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio "conhecimento artístico".

Assim, tendo em vista as necessidades de romper com o que se apresentava como condições-limite, busquei inserir progressivamente novos materiais, criando novas relações com a cerâmica. Gradualmente, acrescentei à massa cerâmica o metal, o vidro, penas de pássaro, líquidos, galhos de vime e fibras de algodão, tornando o trabalho mais fecundo e ampliando as possibilidades.

Além disso, implementei um *modus faciendi* que permaneceu durante todo o processo. A partir de determinadas escolhas e condições preliminares como um desenho, uma técnica de modelagem, um material específico, executei um primeiro conjunto de relações, uma obra. Em seguida, para a realização da próxima, novos encadeamentos e variações foram implementados sobre a primeira experiência e assim sucessivamente, até o esgotamento das possibilidades. Por esgotamento me refiro à disposição pessoal de continuar e aprofundar determinado caminho exploratório ou não. Os resultados variaram em média de 2 a 6 obras por série, que foram se desdobrando ao longo do tempo, constituindo um conjunto de múltiplas cenas do mundo humano, tendo como pano de fundo um desejo por plenitude existencial.

É importante lembrar que frequentemente são as dúvidas e questionamentos fundamentais que precedem a prática artística. Questões, geralmente de ordem existencial, nem sempre bem formuladas ou explicitadas, são o motor propulsor desta prática. Contudo, se, por exemplo, estas questões versarem sobre a capacidade de conhecer e forem radicalmente problematizadas, poderá acontecer um movimento contrário, levando a imobilidade e esterilidade criativa. Quando isto se deu, tempo e paciência foram necessários na superação desta aporia.

A ação experimental, vivencial e aberta da prática artística, não exclui o foco, a intenção e o planejamento. Contudo, este trabalho permitiu também enunciar outros aspectos próprios dessa *práxis*, a presença do inesperado e do improviso. O acidental admite soluções diferentes das planejadas, alcançando sentidos mais amplos aos primeiros nexos pré-teóricos, mas envolve também um certo risco. Isto é, podendo manifestar-se como surpresas prazerosas ou deflagrando rupturas extremamente dolorosas.

Uma outra faceta da visão prismática da pesquisa artística é a situação em que o pesquisador é ao mesmo tempo sujeito e objeto, rompendo a “objetividade” da

pesquisa que é típica nos outros campos do conhecimento. Conforme Lévi-Strauss (1962, *apud* Coessens, 2014, p. 8): “O artista utiliza diversos tipos de conhecimento, uma bricolagem epistêmica de experiências e conhecimentos a respeito do corpo, materiais, inspirações pessoais, além do contexto cultural em que ele se insere.”

Neste enfrentamento dialógico entre matéria e sujeito, destacou-se a exuberância da substância viva, a mente humana: o imaginário, a intuição, a memória e o pensamento racional interagindo no ato de selecionar e fazer escolhas. Foram experiências profundas e substanciais na relação entre subjetividade e prática artística, apontando para o mistério dos processos cognitivos em face às fragilidades e contingências inerentes ao projeto humano.

O último desafio consistiu em coletar e organizar a diversidade das obras em uma totalidade coerente e compreensível. Elaborar o presente texto foi parte essencial desta tese de doutorado, pois “o processo de escrita pode ser uma das faces, um dos espelhos de reflexão e de reflexividade, lançando alguma luz sobre as camadas epistêmica e estética da arte” (Coessens, 2014, p. 17). Foi o que busquei realizar aqui.

Em conclusão, as pernas e pés neste trabalho artístico traduzem basicamente pensamentos-ações, manifestando tanto a liberdade humana quanto seus limites. Questionam o dualismo corpo-mente, como também relativizam a autonomia racional. Com o barro na mão, penso o mundo, suas relações e interrelações; moldar o barro foi um trabalho semelhante ao de recriar o humano a partir da visão de estar dentro.

REFERÊNCIAS

BELTING, H. **Hieronymus Bosch.** Garden of Earthly Delights. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2012.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **Visão do Paraíso.** Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASSIRER, E. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COESSENS, K. **A arte da pesquisa em artes:** Traçando práxis e reflexão. Art Research Journal, v. 1/2, p. 1-20, 2014.

COVOLAN, E. N. A. **Esculturas Boschianas:** Explorando possibilidades escultóricas a partir da obra de Hieronymus Bosch. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

DAMÁSIO, A. R. **E o cérebro criou o homem.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DA SILVA, D. L.; FELIX, Y. **"O palácio de cristal" e a razão ressentida:** Dostoiévski e a crítica do mimo. Anais do CIDIL (Colóquio Internacional de Direito e Literatura), v. 2, n. 1, p. 332-352, 2014.

DE CARVALHO, G. **O secularismo e a introversão da mente moderna:** Uma reflexão sobre a natureza da racionalidade. Fé Cristã e Ciência, v. 1, n. 1, p. 7-19, 2017.

DOOYEWEERD, H. **No crepúsculo do pensamento ocidental:** estudos sobre a pretensa autonomia do pensamento. São Paulo: Hagnos, 2010.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DULCI, P. L. **Católicos, apostólicos e reformados:** As dimensões cósmicas da relação entre ciência e fé cristã. Website "Cristãos na Ciência" (08.02.2017). Disponível em: <http://www.cristaosnaciencia.org.br/recursos/as-dimensoes-cosmicas-da-relacao-entre-ciencia-e-fe-crista/>. Acesso em: 24 Nov. 2018.

GABO, N. **Escultura: a talha e a construção no espaço** (1937) *in* Teorias da arte moderna. Herschel B. Chipp, com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GIBSON, W. **Hieronymus Bosch.** New York: Thames and Hudson, 1973.

GUÉNON, R. **Traditional Forms and Cosmic Cycles.** Hillsdale, NY: Sophia Perennis, 2004.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal.** Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOSZYNSKA, A. **Sculpture Now.** London: Thames & Hudson Ltd, 2013.

QUINN, A. **Ceramic Design Course.** Principles, Practice, and Techniques: A Complete Guide for Ceramicists. London: Barron's, 2007.

RHODES, D. **Arcilla y vidriados para el ceramista**. Barcelona: Ediciones CEAC, 1989.

SCRUTON, R. **A alma do mundo.** Rio de Janeiro: Record, 2018.

TAYLOR, C. **A ética da autenticidade.** São Paulo: É Realizações, 2011.

TAYLOR, C. **As fontes do self:** a construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TAYLOR, L. **The Ceramic Bible.** The Complete Guide to Materials and Techniques. San Francisco: Chronicle Books, 2011.

ZWEIG, S. **Brasil, um país do futuro.** Porto Alegre: L&PM, 2006.