

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

BEATRIZ VIANNA REIS

O TEMPO DAS COISAS TERRENAS:

cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea

RIO DE JANEIRO

2024

Beatriz Vianna Reis

O TEMPO DAS COISAS TERRENAS:
cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Imagem e Cultura), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Carla da Costa Dias

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

R375t Reis, Beatriz
 O tempo das coisas terrenas: cerâmica,
 ancestralidade e sobrevivência na arte contemporânea
 / Beatriz Reis. -- Rio de Janeiro, 2024.
 177 f.

 Orientadora: Carla Dias.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós
 Graduação em Artes Visuais, 2024.

 1. Cerâmica. 2. Arte contemporânea. 3. História da
 Arte. 4. Artes Visuais. I. Dias, Carla, orient. II.
 Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Beatriz Vianna Reis

O TEMPO DAS COISAS TERRENAS: cerâmica, ancestralidade e
sobrevivência na arte contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais (Imagem e Cultura), Escola de
Belas Artes, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial à obtenção do
título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em 7 de outubro de 2024.

Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente
CARLA DA COSTA DIAS
Data: 20/11/2024 09:32:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientadora | Prof. Dra. Carla da Costa Dias – PPGAV / UFRJ



Documento assinado digitalmente
MESSIAS TADEU CAPISTRANO DOS SANTOS
Data: 14/02/2025 13:27:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro interno | Prof. Dr. Messias Tadeu Capistrano – PPGAV / UFRJ



Documento assinado digitalmente
ROGERIA MOREIRA DE IPANEMA
Data: 12/02/2025 20:01:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro interno | Prof. Dra. Rogéria Moreira de Ipanema – PPGAV / UFRJ



Documento assinado digitalmente
RODRIGO NUNEZ
Data: 21/02/2025 18:41:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro externo | Prof. Dr. Rodrigo Nunez – IA / UFRGS



Documento assinado digitalmente
PRISCILA LEONEL DE MEDEIROS PEREIRA
Data: 21/11/2024 10:30:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Membro externo | Prof. Dra. Priscila Leonel de Medeiros Pereira – IA / UNESP

DEDICATÓRIA

À infinita linhagem de seres que, de geração em geração, atualizaram a prática da cerâmica, desde os tempos imemoriais até os dias de hoje.

Aos seres-ceramistas que ainda estão para nascer.

AGRADECIMENTOS

Essa tese foi escrita por infinitas mãos. Agradeço, agora, a algumas delas.

Ao meu companheiro, Daniel, que me deu a coragem que eu precisava para começar e terminar um doutorado. Obrigada por compartilhar comigo tantos sonhos e desejos. Obrigada pela vida leve e linda que construímos juntos.

À minha família. Ao meu pai, José Augusto Braga Reis, que acredita tanto em mim que me ensinou a acreditar também. À minha mãe, Cristina Vianna, que me permitiu crescer para ser eu mesma. Ao meu irmão, Gabriel Vianna, cujo amor me ensina tanto. Às minhas avós, bisavós, tataravós.

Aos meus cachorros, Ringo, Batuta e Gaia, que não poderiam se importar menos com o fato de eu ter escrito uma tese de doutorado. Obrigada por sempre me ensinarem sobre o que verdadeiramente importa.

Aos muitos amigos que me apoiaram com incontáveis palavras de incentivo, em especial à Tatiana Del Gadelha, Thereza Fernandes, Carolina Miranda, Fernanda Vianna, Bárbara Vianna e Lia Soares. Aos amigos do Instituto Koryo, por tudo o que o Taekwon-do me deu ao longo desses anos de prática – com a absoluta certeza de que eu não teria conseguido terminar de escrever essa tese sem a disciplina, a perseverança e o espírito indomável que aprendi com essa arte marcial.

Aos amigos e companheiros de trabalho da Casa Aquário, em especial Tchiago Delvalle e Fernanda Barbosa, que me deram um lugar para trabalhar e crescer. Às minhas alunas, que sustentam a minha prática e me tornam uma ceramista melhor. Aliás, que me tornam uma pessoa melhor.

À Maria Clara Guimarães, que me dá forças para continuar nessa aventura louca que é me tornar quem eu nasci para ser.

Agradeço à minha orientadora, Carla Dias. Aos professores que encontrei no caminho, em especial Rodrigo Núñez, que carinhosamente me convidou para participar dos encontros virtuais com Megumi Yuasa e Naoko Yuasa, Kátia Mansur, Renata Menezes e Tadeu Capistrano. Menciono o apoio à pesquisa da CAPES.

Por fim, agradeço a uma criança que ainda não sei quem é, mas por quem espero há tanto tempo. A força que a sua existência me dá é algo de outro mundo. Não vejo a hora de te conhecer e de te ver crescer.

Agradeço a esse planeta vivo e em constante transformação.

Que seja em benefício de muitos seres.

“... não mais enfiar a cabeça na areia das coisas celestiais,
mas levá-la livremente, uma cabeça terrena, que cria sentido na terra!”

(NIETZSCHE, 2011, p. 33)

RESUMO

REIS, Beatriz Vianna. **O tempo das coisas terrenas**: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

Desde os anos 1980, a cerâmica tem ganhado espaço em museus e galerias, sendo cada vez mais reconhecida como um material capaz de dialogar com questões caras à contemporaneidade, como memória e ancestralidade. Esta tese investiga a crescente presença do barro e da cerâmica na arte contemporânea, explorando seus papéis poéticos e simbólicos, e seus usos como resposta a uma emergente experiência de aceleração e achatamento do tempo a partir da modernidade. Utilizando como metodologia os painéis de imagens de Aby Warburg, a pesquisa analisa as temporalidades do fazer cerâmico e sua relação com a noção de "ancestral", a partir do conceito de *Nachleben* (sobrevivência) e de uma compressão não-linear do tempo. Nos painéis, obras de arte com marcante presença do barro ou da cerâmica foram colocadas lado a lado com as mais diversas imagens – de protoestrelas a deusas mitológicas, de urnas funerárias à icnofósseis de peixes do período Cretáceo. A construção dos painéis propiciou a identificação de disciplinas que investigam o tempo a partir de várias perspectivas: cada uma delas – Geologia, Arqueologia, História –, em diálogo com o fazer cerâmico, propõe uma maneira de se medir e de se experimentar o tempo. Se cada perspectiva temporal nos propõe uma forma de olhar e de lidar com o passado, bem como uma forma desse passado se atualizar no presente, então cada uma delas também nos apresenta uma maneira de compreender o “ancestral”. Dividida em tempos – Tempo Mineral, Tempo de Resgates, Tempo Experiência e Tempo Turbilhão –, a tese sustenta que “ancestralidade” é um conceito fundado em um tempo marcado pela não-linearidade, pelo devir e pela sobrevivência, com base em autores como Georges Didi-Huberman, Tim Ingold e Leda Maria Martins. Conclui-se, por fim, que a cerâmica, justamente por causa de suas origens ancestrais, se apresenta como um material fundamentalmente contemporâneo que guarda, em si mesma, infinitas camadas de um tempo turbilhão.

Palavras-chave: barro, memória, temporalidade, Aby Warburg.

ABSTRACT

REIS, Beatriz Vianna. **O tempo das coisas terrenas**: cerâmica, sobrevivência e ancestralidade na arte contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

Since the 1980s, ceramics have gained increasing prominence in museums and galleries, being recognized as a material capable of engaging with issues important to contemporary art, such as memory and ancestry. This thesis investigates the growing presence of clay and ceramics in contemporary art, exploring their poetic and symbolic roles, and their uses as a response to an emerging experience of acceleration and flattening of time from modernity onwards. Using Aby Warburg's image panels as a methodology, the research analyzes the temporalities of ceramic making and its relation to the notion of "ancestral," based on the concept of *Nachleben* (afterlife) and a non-linear compression of time. In the panels, artworks with a marked presence of clay or ceramics were placed side by side with the most diverse images - from protostars to mythological goddesses, from funerary urns to trace fossils of Cretaceous fish. The construction of the panels enabled the identification of disciplines that investigate time from various perspectives: each of them - Geology, Archaeology, History -, in dialogue with ceramic making, proposes a way of measuring and experiencing time. If each temporal perspective offers us a way of looking at and dealing with the past, as well as a way for this past to be updated in the present, then each of them also presents us with a way of understanding the "ancestral." Divided into times - Mineral Time, Time of Rescues, Experience Time and Whirlwind Time -, the thesis argues that "ancestrality" is a concept founded on a time marked by non-linearity, becoming, and survival, based on authors such as Georges Didi-Huberman, Tim Ingold, and Leda Maria Martins. In conclusion, ceramics, precisely because of its ancestral origins, emerges as a fundamentally contemporary material that carries within itself infinite layers of a whirlwind time.

Keywords: clay, memory, temporality, Aby Warburg.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Do lado esquerdo, um frame de "Mare Crater" (2016. Vídeo, preto e branco, 5'10"). Fonte: Beatriz Reis. Do lado direito, a Nebulosa do Anel. Fonte: The Hubble Heritage Team.	24
Figura 2 Vênus de Dolní Věstonice. Fonte: Petr Novák, Wikipedia.	25
Figura 3 Pannel 5 de "Bilderatlas Mnemosyne", Aby Warburg, 1939. Fonte: The Warburg Institute.....	29
Figura 4 Primeiro painel criado por mim, aproximando a obra de Celeida Tostes e a produção de povos indígenas da Amazônia. Fonte: Beatriz Reis.	33
Figura 5 Parte do painel construído coletivamente durante o I Simpósio AMÒ, UNESP, Bauru, 2023. Fonte: Beatriz Reis.....	34
Figura 6 Comparação entre um grão de areia, um grão de silte e um grão de argila. Fonte: The University of Waikato.....	43
Figura 7 Do lado esquerdo, arte conceitual dos primórdios do planeta Terra. Fonte: WikiCommons. No centro, "Impermanência", de Heloísa Galvão, 2023. Fonte: Heloísa Galvão. Do lado direito, Lava Pahoehoe, no Havaí. Fonte: WikiCommons.	46
Figura 8 Fotografias do processo de montagem e desmontagem de "Impermanência" (2023), de Heloísa Galvão. Na primeira imagem, a massa de porcelana ainda está líquida, antes da abertura da exposição. Na segunda, rachaduras aparecem por conta da secagem, durante o período expositivo. Na terceira e quarta imagens, Heloísa desmonta a instalação, retirando pedaços de massa de porcelana seca. Fonte: Cassiana Der Haroutiounian.	47
Figura 9 Do lado esquerdo, o Sol em luz branca. Fonte: Matúš Motlo. Do lado direito, lava Pahoehoe, no Havaí. Fonte: WikiCommons.....	49
Figura 10 Do lado esquerdo, "Reclamation Studies", de Mitch Iburg (sem data). Fonte: Mitch Iburg. Do lado direito, a Lua. Fonte: Lick Observatory, Encyclopædia Britannica.	51
Figura 11 Imagens da exposição "Testemunha do Fogo" (2023), de Makoto Fukuzawa. Do lado esquerdo, os tijolos de seu Anagama, dispostos de maneira a evocar a forma do forno. Do lado direito, as prateleiras cobertas por uma camada de cinzas. Fonte: Beatriz Reis. .	53
Figura 12 Detalhe da prateleira do forno Anagama, em exposição na individual "Testemunha do Fogo" (2023), de Makoto Fukuzawa.....	55

Figura 13 Do lado esquerdo, desenho das inconformidades encontradas por James Hutton em Siccar Point, Escócia, por James Hall (1788). Fonte: WikiCommons. Do lado esquerdo, uma fotografia de Siccar Point. Fonte: Dave Souza.....	59
Figura 14 "Fond du Lac Formation" (2018 – presente), de Mitch Iburg. Ao centro, fotografia do local de onde foi retirada a matéria-prima para a obra. Fonte: Mitch Iburg.	60
Figura 15 "Fond du Lac Formation" (2018 – presente), de Mitch Iburg. Dos lados esquerdo e direito, a utilização do material como engobe e esmalte cerâmico. Ao centro, fotografia do local de onde foi retirada a matéria-prima para a obra. Fonte: Mitch Iburg.	60
Figura 16 "Conglomerate" (2018 - presente), de Mitch Iburg. Fonte: Mitch Iburg.....	61
Figura 17 No canto superior esquerdo, fissura de Silfra, na Islândia - o encontro de duas placas tectônicas. Fonte: WikiCommons. No canto superior direito e no canto inferior esquerdo, peças de Makoto Fukuzawa exibindo rachaduras produzidas pela queima. Fonte: Beatriz Reis. No canto inferior direito, Depressão de Afar, na Etiópia – placa tectônica sendo lentamente dividida. Fonte: NASA/GSFC/METI/ERSDAC/JAROS, and U.S./Japan ASTER Science Team.	65
Figura 18 Mapa Digital de Atividade Tectônica da Terra. Fonte: NASA/Goddard Space Flight Center.	66
Figura 19 Vasos feitos com argilas selvagens, de Nina Salsotto Cassina. Na linha superior, “Valence” (2023), produzido com argila caulinítica coletada em Valência, Espanha. Na linha inferior, “St Amand” (2023), produzido com argila selvagem de St-Amand-en-Puisaye, França. Fonte: Nina Salsotto Cassina.	70
Figura 20 Registros da pesquisa com argilas selvagens de Nina Salsotto Cassina. Vasos de cerâmica produzidos com argilas selvagens (crus e queimados), amostras de solos e de argilas selvagens cruas e queimadas em diversas temperaturas. Fonte: Nina Salsotto Cassina.....	71
Figura 21 Frames do vídeo “Andy Goldsworthy”, de Outras Ideias para o Rio, mostrando o processo de montagem da instalação "Domo de Argila" (2012), de Andy Goldsworthy. Fonte: OiR.	74
Figura 22 "Domo de Argila" (2012), de Andy Goldsworthy, Fonte: João Atala.....	74
Figura 23 No canto superior esquerdo, gretas de ressecamento. Fonte: Alan Parkinson, WikiCommons. No canto inferior esquerdo, “Domo de Argila” (2012), de Andy Goldsworthy.	

Fonte: João Atala. Do lado direito, perfil de solo em uma estrada na Índia. Fonte: Sridhar Gutam, WikiCommons.....	76
Figura 24 Da esquerda para a direita, fotografia do sítio paleontológico à beira da estrada, entre Santana do Cariri e Crato, Ceará, Brasil. Icnofósseis de plantas, no Museu de Paleontologia de Santana do Cariri. Icnofósseis de peixes, no Museu de Paleontologia de Santana do Cariri. Fonte: Beatriz Reis.	78
Figura 25 "Fósseis de mim" (sem data), de Maria Cheung. Fonte: Maria Cheung.	86
Figura 26 Impressão por contato no fazer cerâmico. Fonte: Fiana Azevedo.	88
Figura 27 "Gesto arcaico" (1991), de Celeida Tostes. Fonte: Ariovaldo Santos - CPDoc JB. Amassadinhos de Celeida Tostes em exposição no Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: Beatriz Reis.	90
Figura 28 Do lado esquerdo, molde das "pegadas de Laetoli" - as mais antigas pegadas humanas conhecidas no mundo, em exibição no Salão das Origens Humanas do Museu Smithsonian de História Natural em Washington, D.C., EUA. Fonte: Tim Evanson. Do lado direito, amassadinhos de Celeida Tostes. Fonte: Galeria Superfície.	91
Figura 29 Fotografias da exposição "Museu Nacional Vive – Arqueologia do Resgate", 2018, CCBB, Rio de Janeiro. Fonte: Capim Filmes.	95
Figura 30 Série "Ferramentas" (1979) e série "Vênus" (1979), de Celeida Tostes. Fonte: Ana Pigosso.	96
Figura 31 Machado de mão datado do Paleolítico. Fonte: Museu Nacional do Irã.	99
Figura 32 De cima para baixo, da esquerda para a direita, os saberes patrimonializados pela UNESCO em ordem de aparição na Tabela 1.	103
Figura 33 "Terra modelada" (1999 - 2020), Anna Maria Maiolino. Fonte: Anna Maria Maiolino.	112
Figura 34 Fotografias da performance "Passagem" (1979). Fonte: Henri Stahl.	117
Figura 35 Instalação de Gabriel Chaile para a 59ª Bienal de Veneza, 2022. Fonte: Andrea Rossetti.....	122
Figura 36 "Rosario Liendro" (2022), Gabriel Chaile. Fonte: Andrea Rossetti.	123
Figura 37 Peças antropomórficas. Da esquerda para a direita: Urna Maracá (1000 EC), Amazônia, Brasil. Fonte: Museu Nacional. Haniwa (600 EC), período Kofun, Japão. Fonte: Middlebury College Museum of Art. Figuras femininas do período Halaf (6000 – 5100 AEC), Mesopotâmia. Fonte: Museu do Louvre.	124

Figura 38 Figura de um homem produzindo um vaso no torno, datado de 2544 - 2260 AEC. Giza, Egito. Fonte: Institute for the Study of Ancient Cultures, The University of Chicago.	126
Figura 39 "Aldeia" (2004 - 2017) e "Cosmos" (2018), na exposição "Tocar a Terra: cerâmica contemporânea nipo-brasileira", no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Fonte: Instituto Tomie Ohtake e Beatriz Reis.	129
Figura 40 Peça sendo produzida por mim no torno, a partir de seu centro. Fonte: Fiana Azevedo.	132
Figura 41 Tablete com escrita Proto-cuneiforme, provavelmente da cidade de Uruk. Datado do período Jemdet-Nasr, 3100 - 2900 AEC. Fonte: Metropolitan Museum of Art.	139
Figura 42 "Cold Mountain I" (2020), da série "Cold Mountains", Edmund de Waal. Fonte: Edmund de Waal.	142
Figura 43 Chawan de Ōtagaki Rengetsu (sem data). Fonte: Rengetsu.org.	144
Figura 44 " Nós somos aqueles que vocês não querem ver" (2023), M'barek Bouhchichi. Fonte: Levi Fanan e Marcos Carrieri.	148
Figura 45 "Catination" (1936), David Drake. Fonte: New York Times.	149
Figura 46 Marcas de unhas sendo utilizadas como selos em tablete com escrita cuneiforme. Fonte: British Museum. Detalhe das marcas de dedos deixadas durante a esmaltação da peça de David Drake. Fonte: New York Times.	150
Figura 47 Processo de produção de "Amazonian Field" (1992), Antony Gormley. Fonte: John Arden.	159
Figura 48 "Amazonian Fields" (1992), Antony Gormley, em exibição do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2012. Fonte: Vicente de Melo.	159
Figura 49 "Tecelãs" (2003), Rosana Paulino. Fonte: Rosana Paulino.	164

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Fazer patrimonializado, país de origem e ano de inclusão na lista de salvaguarda da UNESCO.	102
---	-----

SUMÁRIO

Introdução	21
I. O nascimento da cerâmica	25
II. O tempo enquanto questão	27
III. “Ciência sem nome”, Warburg enquanto metodologia?	30
IV. Estrutura da tese	34
1. Tempo Mineral	39
1.1. Fogo	41
1.1.1. “Impermanência”, de Heloísa Galvão	44
1.1.2. “ <i>Reclamation Studies</i> ”, de Mitch Iburg	50
1.1.3. “Testemunha do fogo”, de Makoto Fukuzawa	52
1.2. Tectônica	58
1.2.1. “ <i>Fond du Lac Formation</i> ” e “ <i>Conglomerate</i> ”, de Mitch Iburg	60
1.2.2. A cerâmica de Makoto Fukuzawa	64
1.3. Sedimento	68
1.3.1. As “argilas selvagens” de Nina Salsotto Cassina	69
1.3.2. “Domo de argila”, de Andy Goldsworthy	73
1.3.3. “ <i>Trace fossil</i> ”, de Mitch Iburg	77
2. Tempo de Resgates	83
2.1. Fóssil	85
2.1.1. “Fósseis de mim”, de Maria Cheung	86
2.1.2. “Gesto arcaico”, de Celeida Tostes	88
2.2. Artefato	94
2.2.1. Séries “Ferramentas” e “Vênus”, de Celeida Tostes	96
2.2.2. Cerâmica como Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade ..	100
3. Tempo Experiência	109
3.1. Corpo	111
3.1.1. “Terra modelada”, de Anna Maria Maiolino	112
3.1.2. “Passagem”, de Celeida Tostes	117
3.1.3. “ <i>Rosario Liendro</i> ” e as esculturas-forno, de Gabriel Chaile ..	121

3.2.	Centro	126
3.2.1.	A poética de Shoko Suzuki	127
4.	Tempo Turbilhão	137
4.1.	Escrita	139
4.1.1.	“Cold Mountains”, de Edmund de Waal e o <i>chawan</i> de Ōtagaki Rengetsu	140
4.1.2.	“Nós somos aqueles que vocês não querem ver”, de M’barek Bouhchichi e “ <i>Catination</i> ”, de David Drake	147
4.2.	Cosmogonias	153
4.2.1.	Cerâmica, fazer de deuses – ancestralidade e mito de origem	153
4.2.2.	“Amazonian Field”, de Antony Gormley – ancestralidade e animismo	158
4.2.3.	“Tecelãs”, de Rosana Paulino – ancestralidade e tempo espiralar	163
	Conclusão	167
	Referências	173

INTRODUÇÃO

“... se ninguém me perguntar [o que é o tempo], eu sei; mas, se quiser explicar a alguém que me pergunte, não sei.” (SANTO AGOSTINHO, 2017, p. 319)

Durante meu mestrado em Artes Visuais, em 2014, tive meu primeiro encontro significativo com a cerâmica. Enquanto conduzia minha pesquisa, dedicada à exploração de materiais que se metamorfoseiam sob o calor – como a cera, o gesso e o barro –, percebi uma afinidade intrínseca entre minha investigação e as forças cósmicas que moldam os planetas e as estrelas. Fascinada pelo universo desde pequena, todas as obras que desenvolvi durante aqueles dois anos gravitavam em torno desse tema. Foi nesse contexto que a cerâmica emergiu como um elemento vital para mim. Comprei um saco de barro em uma papelaria local e comecei a manipular aquela massa plástica. Moldava crateras em miniatura, pensando no impacto de grandes meteoritos e imaginando como esses eventos cósmicos moldaram e continuam a moldar nosso planeta. Para mim, o barro tornou-se uma matéria-prima representativa da Terra: maleável, generoso, capaz de acolher os meus gestos e os gestos do universo.

A relação que eu imaginava entre o barro e as forças cósmicas era puramente conceitual. Talvez eu até adivinhasse que tudo era feito de “poeira de estrelas”, mas eu não tinha qualquer conhecimento sobre a história geológica daquele material que mudava de forma em minhas mãos. Foi só quando comecei a frequentar um curso livre de cerâmica, em meados de 2015, que as perguntas começaram a aparecer: “mas de onde vem esse material?”; “ele é natural ou artificial?”; “por que precisamos queimar o barro?”; “então cerâmica é barro queimado?”; “posso usar o forno da minha casa?”; “posso reaproveitar o barro caso eu não goste da peça?”; “qual é a temperatura que chega esse forno?”; “o que é esmalte cerâmico?”; “por que não podemos esmaltar a base das peças?”. Perguntas que hoje, enquanto professora, respondo de novo e de novo para minhas alunas. Perguntas que só surgem da prática e da experiência.

Essas perguntas me fizeram mergulhar fundo no universo do fazer cerâmico, despertando uma curiosidade que ecoava os mistérios do cosmos, enquanto simultaneamente me aproximava da história do planeta Terra. À medida que prosseguia nessa jornada de descobertas, buscando respostas para cada uma das questões, me via diante de novos enigmas. As perguntas eram infinitas. Quase uma década se passou desde então, e ainda me vejo envolta por uma série de interrogações, impulsionada pela mesma

curiosidade e paixão pelo material que inicialmente me instigaram. Aliás, foi por causa dessa curiosidade que comecei a conversar com a pessoa que hoje chamo de companheiro. Geógrafo de formação e doutor em Geologia, foi ele quem primeiro me explicou o que era argila. Uma informação que mesmo os cursos de cerâmica livre faltavam em dar.

No fim do mestrado, em 2016, eu estava decidida a me tornar uma ceramista. Processo que, sabia eu, não seria curto. Era o começo de uma longa jornada de aprendizado. Aprender pela experiência um fazer artesanal, que é também um saber milenar, é algo muito profundo e muito rico. Tive a sorte de encontrar algumas mestras e alguns mestres que me deram, mais do que tudo, a sabedoria da lentidão. Essas pessoas me ensinaram, antes de qualquer coisa, que tornar-se ceramista era tarefa de uma vida inteira. Eu estou só começando.

Por fim, encontrei no barro um material que falava muito sobre as transformações pelo fogo e que dialogava em tudo com as forças que davam forma aos planetas. E por mais que eu ainda não soubesse muito sobre os processos do fazer cerâmico, eu sabia que o fogo era fundamental para que a mágica acontecesse. Sem calor, não há cerâmica. Então, agora consigo enxergar que por mais que a modelagem me encantasse (e muito!), o que primeiro me atraiu para esse fazer foi a queima. É o fogo que me aproxima do Big Bang.

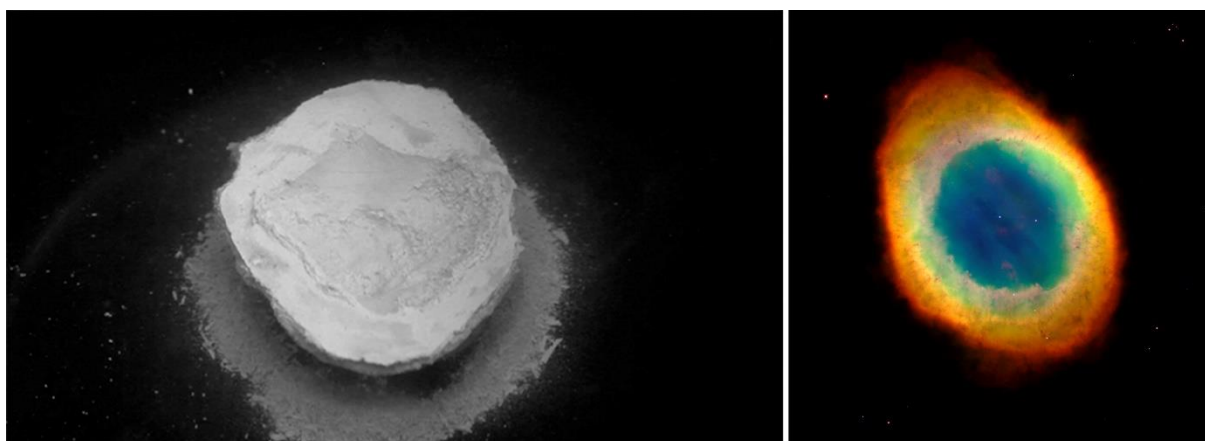


Figura 1 | Do lado esquerdo, um frame de "Mare Crater" (2016. Vídeo, preto e branco, 5'10"). Fonte: Beatriz Reis. Do lado direito, a Nebulosa do Anel. Fonte: The Hubble Heritage Team.

I. O nascimento da cerâmica

A origem da cerâmica não é uma, mas muitas. Os seres humanos conhecem o material que nasce do encontro do barro com o fogo há pelo menos vinte e cinco mil anos – fato que se sabe desde a descoberta, em 1925, de uma pequena estatueta de barro queimado, chamada por conta do local onde foi encontrada¹, de Vênus de Dolní Věstonice (RICE, 1999). A peça, de pouco mais de 10 centímetros de altura, representa um corpo feminino volumoso com quadris largos e seios que ocupam quase todo o centro da figura, enquanto os braços estão modelados desde o ombro até a altura dos cotovelos, como se pousados atrás das costas ou nas laterais do corpo. A Vênus de Dolní Věstonice se insere em um conjunto de outras estatuetas que representam corpos femininos, também chamadas de Vênus, encontradas em diversos locais da Europa e da Ásia, esculpidas em pedra ou modeladas em argila e que datam todas da mesma época, o Paleolítico (300.000 a.C. – 11.000 a.C.). No local onde foi achada, ela não estava sozinha: junto, estavam milhares de fragmentos de argila queimada bem como vestígios das fogueiras onde esses artefatos eram queimados. Pesquisadores acreditam que não existia a intenção de produção de objetos duráveis, mas a manufatura de estatuetas de argila para fins rituais que eram, por isso, queimadas (RICE, 1999).



Figura 2 | Vênus de Dolní Věstonice. Fonte: Petr Novák, Wikipedia.

¹ A pequena estatueta foi encontrada no sítio arqueológico de Dolní Věstonice, datado do paleolítico, situado na aldeia homônima, a sul de Brno, na Tchêquia.

Estudos recentes sugerem que é apenas no final do Pleistoceno (em torno de 12.000 A.E.C.) que a humanidade começa a desenvolver o que hoje é chamado, em um contexto arqueológico, de fazer cerâmico: a confecção de potes e outros objetos utilizados para “conter” ou armazenar líquidos, grãos, pastas etc., utilizados na vida cotidiana das pessoas (DOLBUNOVA et al., 2023). Segundo Dolbunova e colaboradores (2023), a cerâmica é uma inovação de povos caçadores-coletores que se espalhou por todo o globo, tendo emergido ao fim do Pleistoceno, no leste asiático, e se direcionado ao norte da Eurásia durante o início do Holoceno (11.650 A.E.C. - 8.326 A.E.C.).

O nascimento de um fazer cerâmico está possivelmente relacionado, como qualquer fenômeno cultural, por um lado, com “uma resposta às novas necessidades das pessoas e, por outro lado, com a continuidade de uma bagagem de conquistas culturais pré-existent” (TSETLIN, 2018, p. 195). O desenvolvimento da cerâmica só foi possível, portanto, por causa da vasta experiência com argila e outros materiais plásticos acumulada ao longo de milhares de anos, materiais estes que eram utilizados na construção de habitações e na criação de pequenas figuras para fins rituais (TSETLIN, 2018; PRADO, 2016; RICE, 1999; PROUS, 1992). A cerâmica, portanto, representa uma sofisticada mescla de conhecimentos e experiências adquiridas ao longo de muito tempo. Além disso, suas origens não estão localizadas em um local específico. A descoberta da cerâmica “foi um processo policêntrico que começou em diversas regiões da Terra até eventualmente tornar-se um fenômeno mundial com origens que não se pode localizar com precisão” (TSETLIN, 2018, p. 197).

De acordo com a arqueóloga Prudence Rice (1999), o barro queimado é o primeiro material artificial² que sobreviveu ao tempo, isto é, o primeiro material criado pela humanidade a partir da manipulação de um material natural, ou ainda, “a mais antiga utilização consciente de transformação química em materiais inorgânicos, ou seja, a formação de pedra artificial” (RICE, 1999, p. 3). Essa “pedra artificial” possui uma habilidade muito especial: a cerâmica permanece – sobrevive – mesmo que enterrada ou

² A palavra “artificial” é aqui utilizada em sentido denotativo. Ou seja, designa os materiais criados intencionalmente pela humanidade, em oposição aos materiais “naturais”, que seriam aqueles que podem ser coletados, manipulados e utilizados diretamente da natureza, sem nenhuma ou com pouca intervenção humana.

em pedaços. É porque as peças de cerâmica chegam ao presente bem preservadas que conhecemos muito da história de diversos povos e culturas do passado.

II. O tempo enquanto questão

No Brasil, é na década de 1980 que a cerâmica começa a se fazer mais presente em um contexto artístico, deixando de ser considerada um material “menor”, para se tornar a matéria-prima escolhida por diversas pessoas artistas³ como forma de expressar uma linguagem poética própria (IORIO, 2014). Apesar da crescente presença do barro e da cerâmica em galerias, museus e bienais de arte⁴, há, ainda, poucas pesquisas que se debrucem sobre a utilização da argila em razão de seu potencial poético e simbólico. Fato é que muitas artistas estão interessadas em pensar práticas ancestrais (mesmo que a palavra “ancestralidade” tenha significados diferentes para cada uma delas) a partir da cerâmica (FER, 2017; COSTA, SILVA, 2014; HENNIG, 2008). Nesse sentido, esse material tem sido compreendido como um meio de se pensar, também, o tempo e a memória –

³ Enquanto feminista, sempre me incomodei com o uso do genérico masculino para se referir a grupos “mistos” de pessoas (grupos compostos por pessoas que se identificam tanto com o gênero feminino quanto com o gênero masculino ou não binário). Por isso, optei por utilizar a linguagem gênero-neutra que, do ponto de vista sociolinguístico e gramatical, é uma vertente recente das demandas por maior igualdade de gênero. Sempre que uma palavra estiver no feminino, ela está se referindo à palavra “pessoa”. Explico: ao invés de escrever “... utilizado principalmente por escultores...”, escrevo “... utilizado principalmente por (pessoas) escultoras...” Mesmo que a palavra “pessoa” esteja omitida, o feminino está em concordância com ela.

⁴ Durante o processo de escrita desta tese, tive a oportunidade de visitar diversas exposições cuja presença do barro e da cerâmica eram absolutamente imprescindíveis. No Instituto Tomie Ohtake, pude ver a exposição “Psiu” (2022), de Anna Maria Maiolino, onde a instalação “Terra modelada” ocupava uma sala inteira. No mesmo espaço, visitei as exposições “Roda dos Bichos” (2024), de Maria Lira Marques, e “Diásporas asiáticas” (2024), uma coletiva que exibia obras em cerâmicas de diversos artistas diaspóricos japoneses. Em 2022, visitei “Testemunha do fogo” na Galeria Villa Mandaçaia (São Paulo), individual de Makoto Fukuzawa, onde o artista apresentava algumas peças criadas em *Anagama* e o próprio forno desmontado. No mesmo ano, pude ver uma obra de Megumi Yuasa na Galeria São Paulo Flutuante, como parte de uma coletiva – em 2023, o artista, nascido em 1938, passou a ser representado pela Gomide. Em 2024, a Galeria Superfície (São Paulo), produziu uma individual de Celeida Tostes, fazendo um panorama de sua obra. Aliás, as fotografias que registram a performance “Passagem” (1979), de Celeida, foram recém adquiridas pela Pinacoteca, reafirmando a presença do barro e da cerâmica em contextos artísticos. Na Pina Contemporânea, novo prédio da Pinacoteca, Salissa Rosa apresentou sua instalação “Topografias da memória” (2024) após uma temporada na feira *Art Basel* de Miami Beach (EUA). Ao longo desses anos, também observei a presença da cerâmica arqueológica em exposições de arte contemporânea, como em “Serra da Capivara: o legado de Niède Guidon” (2024), que ocupou o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia com obras de arte contemporânea e peças que datavam de 1000 E.C.

temas tão caros à arte contemporânea. Torna-se urgente, portanto, uma pesquisa aprofundada sobre as implicações temporais desse fazer dentro de um contexto artístico.

Fazer cerâmica é produzir coisas enraizadas no mundo, coisas cuja história começa muito antes do momento em que meus dedos tocam a massa. Foi na prática que compreendi que o fazer cerâmico está imbricado à história e à memória do planeta e da vida humana na Terra, se relacionando com diversos saberes e, conseqüentemente, com variadas formas de entender o tempo. O tempo é um conceito polissêmico, escrutinado por diversas disciplinas – para cada uma delas, o tempo se apresenta de uma forma, suscitando diferentes questões e podendo ser abordado a partir de variadas perspectivas (USP, s.d.). Então, quando falo do tempo das coisas terrenas, de que “tempo” estou falando? Ou melhor, que temporalidades as peças de cerâmica, em si mesmas, guardam, condensam, aglomeram ou acumulam? Como essas diferentes temporalidades se relacionam umas com as outras? E qual é a influência da materialidade da cerâmica nessas relações temporais? Estas são as questões que conduzem a minha pesquisa. Para respondê-las, é preciso que eu me aproxime de um autor que também colocou o tempo em questão: Aby Warburg.

Entre 1925 e 1929, Aby Warburg, historiador alemão, trabalhou em uma série de painéis onde investigava a sobrevivência do período clássico no Renascimento na Europa. *Bilderatlas Mnemosyne* não organiza a história de modo cronológico: o modelo historiográfico proposto por Warburg rejeita os pares “vida e morte”, “grandeza e decadência” etc. – há muito reivindicados como centrais para a disciplina. Em 1927, Walter Benjamin – que, aliás, não conhecia Warburg – começou a escrever o livro “Passagens” (1927 – 1940), uma de suas obras mais complexas, onde investiga a Paris da virada do século XX, que se transformava rapidamente pelas reformas propostas por Hausmann, através de escritos curtos. Os dois colocavam a imagem como “centro nevralgico da ‘vida histórica’, e compreendiam ‘que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106). Cada um a seu modo, Warburg e Benjamin não reduziam a imagem a um documento da história, mas também não a viam apenas como um “puro momento do absoluto”. Para os autores, a imagem deveria ser compreendida de forma sintomal, ou seja, a partir do presente que instaura e não do passado a que faz referência.



Figura 3 | Painel 5 de "*Bilderatlas Mnemosyne*", Aby Warburg, 1939. Fonte: The Warburg Institute.

O que Warburg propunha em *Bilderatlas Mnemosyne* era que, diante de uma imagem, o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar – ou seja, não podemos nos satisfazer em escrever uma história da arte pelo ângulo do “artista e seu tempo”, mas sim pelo ângulo da memória e das manipulações do tempo, estabelecendo, assim, uma arqueologia crítica dos modelos temporais e de seus valores de uso. Segundo Didi-Huberman (2015), olhar para uma história da arte que não se fundamenta em uma “eucronia” é aceitar que o anacronismo se torna uma necessidade, considerando-o uma primeira aproximação de um modelo temporal que pode expressar a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens. Ao se propor essa perspectiva, Warburg não está afirmando que a imagem é “absoluta” ou “eterna”, mas que sua temporalidade é complexa, policrônica, anacrônica. Assim, é preciso entender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, colidem, fundem-se, bifurcam ou

confundem-se uns com os outros. Quando analisamos uma imagem ou objeto histórico de modo sintomal, o que começa a se desenvolver é um certo paradoxo do anacronismo, uma vez que é a partir do momento de seu aparecimento – o presente do seu acontecimento – que surge uma “longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava de ‘sobrevivência’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107).

Na presente pesquisa, meu objetivo é tecer relações entre o fazer cerâmico dentro de um contexto de arte contemporânea e o conceito de “sobrevivência”, de Aby Warburg. O conceito warburguiano de “sobrevivência” me fascina, pois compreendo que nas peças de cerâmica existe uma complexidade temporal que não pode ser abreviada pelo ângulo da eucronia. Portanto, o ponto é compreender o fazer cerâmico a partir do “paradoxo do anacronismo”, conforme apontado por Didi-Huberman (2015), identificando na obra das artistas aqui pesquisadas os entrelaçamentos e sobreposições temporais, para além de um registro cronológico. Nesse sentido, investigo o crescente interesse pela cerâmica como uma forma de se aproximar de um tempo “originário” ou “ancestral” enquanto possível resposta a uma “aceleração” do tempo, muito característica da contemporaneidade. Minha hipótese é que cada um dos tempos que proponho – cada uma das formas de relacionar a prática da cerâmica com o passado, o presente, o futuro – é uma forma de se aproximar de um tempo “ancestral”. Ou seja, penso que a “ancestralidade” engloba uma multiplicidade de tempos e que pode ser investigada a partir de muitos ângulos, sendo, assim como o tempo, um conceito polissêmico.

III. “Ciência sem nome”, Warburg enquanto metodologia?

A escolha pelo material como recorte de pesquisa é, sem dúvida, um desafio, especialmente por conta da pluralidade de artistas que utilizam o barro e a cerâmica como linguagem. Ao longo de todo o doutorado, experimentei diversos afunilamentos, escolhendo certas artistas, certas obras, certas coleções, certos museus. Essa limitação, no entanto, parecia sempre me afastar do que realmente me interessava: o tempo das coisas terrenas. Portanto, era preciso que eu encontrasse uma forma de lidar com a multiplicidade de referências sem, com isso, me perder nessa infinidade de possibilidades narrativas. Assim, me reencontrei com as pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

O *Bilderatlas Mnemosyne* é um projeto visual monumental que visa mapear a sobrevivência da antiguidade clássica na cultura europeia do início do século XX, dentro do contexto da República de Weimar, um período marcado pelo fervor intelectual e pela instabilidade política na Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial. Segundo Didi-Huberman (2018, p. 91),

O atlas *Mnemosyne* foi, nas mãos de Aby Warburg, algo como um grande poema visual capaz de evocar, de invocar ou de reconvocar, por meio de imagens, sem que isso as empobrecesse, as grandes hipóteses que aparecem em vários momentos de sua obra (...) O atlas de imagens foi, portanto, a oficina de um pensamento sempre potencial - inesgotável, tão potente quanto inacabado - e que permanece hoje, a nossos olhos, como em suspense.

Nos painéis, Warburg utilizava uma abordagem inovadora ao compilar uma vasta gama de imagens, incluindo obras de arte, fotografias e materiais impressos, organizando-as em grandes painéis negros para traçar a continuidade e a transformação dos temas visuais ao longo do tempo. Esse dispositivo, aberto e fecundo, era também uma resposta ao grave colapso mental que o havia internado na clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, entre 1921 e 1924 (DIDI-HUBERMAN, 2018).

Giorgio Agamben (1999) refere-se ao *Bilderatlas Mnemosyne* como uma "ciência sem nome", destacando sua natureza única e inclassificável dentro das disciplinas acadêmicas tradicionais. Agamben enfatiza que o atlas de Warburg transcende a história da arte convencional ao criar um método inovador de compreensão da memória cultural e da transmissão de imagens ao longo do tempo. Nesse sentido, Warburg seria o pioneiro de uma forma de conhecimento que desafia a categorização estrita, combinando arte, história e antropologia para revelar as conexões latentes e os motivos recorrentes que moldam a cultura humana. Ao chamá-la de "ciência sem nome", Agamben ressalta a natureza inovadora e transdisciplinar do legado intelectual de Warburg.

Porém, Aby Warburg não tinha como objetivo a composição de inventários exaustivos. Sua preocupação, coloca Didi-Huberman (2018), era em como apresentar um argumento através, não de palavras, mas de imagens eventualmente distantes no espaço e no tempo. Ao aproximar imagens díspares, Warburg evidenciava, acima de tudo, uma descontinuidade temporal, revelando as afinidades e fricções que nasciam desses encontros, dessa montagem. Para Warburg, o tempo, enquanto montagem, poderia ser

compreendido como algo descontínuo, marcado por espaços e intervalos de silêncio (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Por ser um dispositivo indefinidamente modificável, o projeto do *Bilderatlas* permitia a Warburg “sempre voltar ao jogo, multiplicar, refinar ou fazer bifurcar suas intuições relativas à grande sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69). Central neste projeto era o fato de Warburg constantemente rearranjar as imagens e os painéis, alterando a posição de obras de arte, fotografias e materiais impressos, destacando, assim, a natureza dinâmica das conexões visuais e históricas e modificando continuamente as relações e diálogos entre as imagens. Nesse sentido,

O inesgotável, no atlas *Mnemosyne*, designa nada mais do que a capacidade de constantemente montar, desmontar e remontar, um corpus de imagens heterogêneas a fim de criar configurações inéditas e captar nelas certas afinidades que passaram despercebidas ou certos conflitos intrínsecos que ali operam. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 290)

Nesse sentido, *Bilderatlas Mnemosyne* não era propriamente uma tentativa de criar uma metodologia, mas a expressão de uma forma de pensar, pois a montagem seria um processo “capaz de colocar em movimentos novos ‘espaços de pensamento’: um modo de renomear e reconfigurar o gaio saber nietzscheano” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 291).

A criação de meu próprio “atlas” se apresentou, então, como uma forma de lidar com a pluralidade de referências que a pesquisa abarcava e com a complexidade temporal que identificava na prática da cerâmica. Portanto, a escrita do texto só se tornou possível após um longo exercício de construção de painéis de imagens que relacionavam obras de arte contemporânea que tinham como materialidade o barro ou a cerâmica e outras imagens de todo tipo, que, em meu imaginário, criavam afinidades inéditas e tensões imprevistas entre si. Para a produção dos painéis, realizei uma vasta pesquisa de artistas contemporâneas, selecionando aquelas cujas práticas se relacionavam com um interesse pelo ancestral. Essas pranchas não se pretendem um inventário e nem as compreendo como um produto “final”: assim como o *Bilderatlas Mnemosyne*, os painéis construídos para esta pesquisa são “dispositivos indefinidamente modificáveis”.



Figura 4 | Primeiro painel criado por mim, aproximando a obra de Celeida Tostes e a produção de povos indígenas da Amazônia. Fonte: Beatriz Reis.

A possibilidade de reconfigurar os painéis, alterando a posição das imagens, subtraindo e adicionando elementos, revela que este exercício é sempre um processo, e que o que escrevo é apenas um dos muitos textos possíveis. É necessário reconhecer que essa “ciência sem nome” é profundamente influenciada pela subjetividade da pesquisadora. Ao longo da tese, pode ficar claro que os painéis foram “desaparecendo” à medida que o texto tomava forma. Agora, compreendo que eles foram essenciais para desenhar a estrutura da pesquisa, entender as relações entre a cerâmica e o tempo, e obter maior clareza sobre o que deveria ser abordado em cada capítulo. As afinidades eletivas que surgiram nos painéis sobrevivem nas palavras – no texto, elas assumem outras formas, talvez mais “traduzíveis” para uma linguagem acadêmica. Enfim, o tempo da sobrevivência é, de fato, o tempo dos fantasmas.



*Figura 5 | Parte do painel construído coletivamente durante o I Simpósio AMÒ, UNESP, Bauru, 2023.
Fonte: Beatriz Reis.*

IV. Estrutura da tese

Motivada pela investigação da relação entre a cerâmica e um tempo "originário", embarquei em uma exploração das diversas temporalidades com as quais este material se entrelaça. Para tanto, busquei subsídios em disciplinas que se debruçam sobre as origens: primeiro, o tempo da Geologia, que nos remete à formação do planeta Terra; em seguida, o tempo da Arqueologia, que trata da origem dos seres humanos; logo após, o tempo da arte e da experiência artística, uma origem vivenciada de forma íntima; e, por fim, o tempo da Mitologia, que abrange as histórias cosmogônicas, narrativas de origem que explicam a gênese de todas as coisas.

Os tempos que dão nome aos capítulos da tese emergem diretamente da minha prática: são tempos que me instigavam no ateliê e que identificava na poética de artistas

que trabalham com barro e cerâmica. Inspirando-me na ideia de produzir painéis, como no *Bilderatlas* de Warburg, inicialmente decidi criar um painel para cada capítulo da pesquisa. Contudo, ao longo do processo, percebi que seria mais eficaz criar um painel para cada subcapítulo, o que organizaria melhor o texto e tornaria o processo de escrita mais coeso. Aliás, os subcapítulos da tese surgiram das primeiras pranchas, ao identificar certos grupos de imagens que possuíam afinidades entre si.

O primeiro capítulo, “Tempo Mineral”, é dividida em três subcapítulos ou painéis: “Fogo”, “Tectônica” e “Sedimento”. Em “Tempo Mineral”, abordo a formação da Terra, destacando a importância do tempo geológico – tempo profundo – na história do fazer cerâmico. Nesta parte, esclareço a terminologia e os processos envolvidos na produção cerâmica, enfatizando o papel do calor e do fogo na transformação do barro. As obras aqui abordadas, das artistas Heloísa Galvão, Mitch Iburg, Makoto Fukuzawa, Nina Salsotto Cassina e Andy Goldsworthy, dizem respeito a um tempo de origem da própria matéria-prima das massas cerâmicas, a argila. Essas artistas buscam compreender e explorar essa ancestralidade mineral, entendendo a sobrevivência dos processos geológicos a partir de seus processos artísticos. Suas obras possuem temporalidades complexas, uma vez que são produzidas no presente a partir de matérias muito antigas, que chegam a ter milhões – e, por vezes, bilhões – de anos de idade. Aliás, o fato de os materiais serem antigos as instiga a produzir – é o epicentro de suas poéticas. Gaston Bachelard (2008, 2013) e Tim Ingold (2000, 2015, 2022) são os principais companheiros teóricos com quem dialogo neste momento – através dessa aproximação, se torna possível a construção de um pensamento sobre o tempo ativo dos materiais.

Em “Tempo de Resgates”, o tempo de origem se relaciona com o despertar da humanidade e com práticas muito antigas, que chegam ao presente e são patrimonializados para garantirem sua continuidade. Neste segundo capítulo, escrevo sobre uma temporalidade que emerge com as coisas que são desenterradas. Coisas que são resgatadas da terra, debaixo de inúmeras camadas de solo. Essas coisas podem ter origem humana, como as primeiras ferramentas e os primeiros potes, mas podem também ser vestígios de outras formas de vida, como os fósseis. No subcapítulo “Fósseis”, me debruço sobre as “impressões por contato” compreendidas de forma ampla, a partir da produção teórica de Georges Didi-Huberman (2008), através de obras que estão em diálogo

com a Paleontologia e a Arqueologia, das artistas Maria Cheung e Celeida Tostes. Em “Artefatos”, examino a presença da cerâmica nas listas de salvaguarda da UNESCO enquanto Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade, e abordo algumas das implicações das manobras de patrimonialização de saberes ancestrais a partir de Marilena Alivizatou (2012), James Clifford (2016) e Walter Mignolo (2018), defendendo que a manutenção desses fazeres deve, necessariamente, incluir a mudança como fator de sobrevivência.

O terceiro capítulo, “Tempo Experiência”, é dividido em dois subcapítulos ou painéis, “Corpo” e “Centro”, que discutem, cada um a seu modo, a prática cerâmica enquanto experiência de presença a partir de obras de Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes, Shoko Suzuki e Gabriel Chaile. Neste momento, o tempo de origem é sentido na intimidade, mesmo que os gestos que dão forma à massa sejam compreendidos como sobrevivências de práticas ancestrais – dessa forma, os próprios gestos possuem uma complexidade temporal. A investigação dos gestos primordiais se dá a partir de Richard Sennett (2020) e Tim Ingold (2000, 2015, 2022), enquanto o tempo da experiência e da presença é pensado a partir de Jorge Larrosa Bondía (2002). Examino também a relação entre o corpo da artista e a matéria, destacando a dimensão performativa da cerâmica a partir dos “saberes corporificados” de Leda Maria Martins (2021). Nesta parte, começo a apontar para a emergência de um tempo espiralar, construído a partir da experiência de interdependência entre corpo e ambiente circundante.

Por fim, em “Tempo Turbilhão”, me debruço sobre um tempo que escapa do registro cronológico, um tempo em que passado, presente e futuro se confundem e se embaçam: o tempo das histórias de origem, de cosmogonias. No subcapítulo “Escrita”, falo sobre a história da escrita, que começa na civilização Suméria, onde o barro foi usado para criar registros duradouros que materializaram a linguagem, conferindo-lhe certa “imortalidade” (GNANADESIKAN, 2009). Em seguida, dialogo com as obras de Edmund de Waal, Ōtagaki Rengetsu, M’barek Bouhchichi e David Drake: trabalhos que exploram essa capacidade de sobrevivência das palavras escritas e cujas poéticas propõem uma reflexão sobre memória e impermanência. No último subcapítulo, “Cosmogonias”, investigo como a cerâmica contemporânea se entrelaça com narrativas míticas e cosmogônicas, apresentando um breve panorama dos mitos em que o barro e a cerâmica são utilizados como materiais para a criação dos seres humanos. Em seguida, a partir de Antony Gormley e Rosana Paulino,

proponho que o resgate do animismo na arte contemporânea se configura como uma resposta à aceleração do tempo presente, a partir de Sztutman (2021) e Canton (2009). Afirmo que a retomada do animismo se relaciona com um crescente interesse pelo ancestral, expresso através do uso de materiais que resgatam a densidade da experiência e resistem à fugacidade do tempo contemporâneo. Por fim, me debruço sobre o conceito de ancestralidade a partir da visão de Leda Maria Martins (2021). Para a autora, a ancestralidade transcende a linearidade temporal, conectando vivos, mortos, natureza e divindades, não se resumindo a um momento específico, mas a uma forma singular de se relacionar com o tempo, onde passado, presente e futuro se confundem e se influenciam mutuamente, dando sentido à vida e ao mundo. Dessa forma, compreender a cerâmica como fazer ancestral não seria relacionar a prática com um passado cristalizado, mas, como afirma Leda Maria Martins (2021) e Georges Didi-Huberman (2013, 2015, 2018), se aproximar de um tempo turbilhão, que desafia a cronologia – tempo marcado por eternos retornos, repetição do semelhante, anacronismos, metamorfoses e sobrevivência. Um tempo espiralar.

1

TEMPO MINERAL

1.1 | FOGO

“... o universo é o espelho em que podemos contemplar só o que tivermos aprendido a conhecer em nós.” (CALVINO, 1994, p. 107)

Estima-se que o universo tenha uma idade aproximada de 13,8 bilhões de anos. Para ilustrar a vastidão do tempo cósmico em termos compreensíveis, é possível imaginar todo o período desde o Big Bang até o presente condensado em um único ano. Se considerarmos que o Big Bang ocorreu no primeiro segundo, do primeiro minuto, da primeira hora do dia primeiro de janeiro, então a formação da Terra aconteceria, aproximadamente, no dia 4 de setembro. Essa estimativa é baseada no consenso científico de que nosso planeta se formou há cerca de 4,5 bilhões de anos. A história da argila, essa matéria-prima que tanto me fascina, está intrincada a esse horizonte temporal, desde o surgimento do universo até a formação da Terra.

Em ateliê, “cerâmica”, “massa cerâmica”, “argila” e “barro” são palavras que se confundem e muitas vezes são compreendidas como sinônimos. É preciso contexto para que se entenda exatamente o que está sendo dito. No entanto, cada um desses termos diz respeito a uma coisa e, por isso, é preciso defini-los com precisão. Chamamos de cerâmica o material que sai dos fornos, o produto obtido da modelagem de massa cerâmica e queimado em temperatura superior a 573°C. Em uma definição mais exigente, da Associação Brasileira de Cerâmica (AB CERAM), cerâmica “compreende todos os materiais inorgânicos, não metálicos, obtidos geralmente após tratamento térmico em temperaturas elevadas”⁵. Se colocada de outra forma, essa definição seria como a seguinte: a cerâmica é um material artificial – ou seja, não natural – obtido através da queima de alta temperatura de uma massa rica em argilominerais, material não orgânico e não metálico. Essa temperatura deve ser alta o suficiente para alterar as propriedades físico-químicas da massa, o que acontece depois dos 573°C. “A partir dessa temperatura a transformação da matéria é irreversível, pois ocorre uma perda de água molecular” e o material perde toda a sua plasticidade (DIAS, 2006, p. 70). É nessa temperatura que ocorre a transformação mais importante, a inversão da sílica, uma vez que toda massa cerâmica possui uma quantidade

⁵ Informações técnicas: definições e classificações. Disponível em: <https://abceram.org.br/definicao-e-classificacao/> Acesso em: 17 de março de 2024.

considerável de quartzo que, aos 573°C, alteram sua estrutura cristalina e aumentam de volume (DIAS, 2006; FIENNES, 1987).

Massa cerâmica, portanto, é a nomenclatura mais adequada para se referir à matéria-prima utilizada para a feitura de peças de cerâmica: ela é uma mistura de diversos ingredientes, em sua maioria de origem mineral e não metálica, que ao se adicionar a quantidade certa de água transforma-se em uma massa plástica, capaz de ser modelada e “segurar” a forma. Ela pode ser encontrada na natureza ou produzida, fruto da indústria da mineração. Essa massa possui certas propriedades físico-químicas que fazem com que ela, depois de queimada, transforme-se em cerâmica, um material resistente, não plástico, capaz de conter e armazenar alimentos, entre outras coisas. Muitas pessoas chamam massa cerâmica de “argila” ou “barro”. A argila, no entanto, é apenas o principal ingrediente da massa cerâmica.

A argila tem algo de muito especial. Aliás, “argila” não é um mineral específico. Seria mais apropriado nos referirmos a esse material por “argilomineral”, uma vez que argila, na verdade, é uma classificação de tamanho de grão em uma escala granulométrica. As argilas são, na verdade, minerais muito variados, apresentando distintas cores e propriedades. Enquanto isso, barro é um termo popular, utilizado de forma ampla, que pode se referir à massa cerâmica ou então à lama, de modo geral. Particularmente, é meu termo preferido, pois é generoso e abraça muitos usos. A produção cerâmica sempre teve forte relação com o local onde cada peça era feita, uma vez que a diversidade de cores, texturas e outras características se deve a variedade de matérias-primas disponíveis na natureza, ou seja, a multiplicidade de minerais e argilominerais presentes naquele solo (DE WALL, 2017; RICE, 1999; TSETLIN, 2018). Segundo Tsetlin (2018, p. 196),

Podemos considerar provado que as tradições de usar diferentes tipos de argila e materiais argilosos, bem como as tradições de intencionalmente adicionar diferentes temperos artificiais à massa cerâmica, remontam aos diferentes coletivos humanos que existiam em diferentes condições climáticas e econômicas.⁶

Os argilominerais são os principais componentes dos solos (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006). Para compreender o que são argilominerais, é preciso

⁶ No original: “At present we may consider it proven that the traditions of using different kinds of clay and clay-like materials, as well as the traditions of purposefully adding different artificial tempers to the pottery paste, go back to different human collectives which used to exist in different natural, climatic and economic conditions.”

fragmentar o termo e investigar cada uma de suas partes. Mineral é o termo utilizado para aqueles materiais que ocorrem de forma natural, são inorgânicos, estão em estado sólido, possuem estrutura molecular definida e aspecto cristalino – em outras palavras, possuem uma estrutura molecular organizada tridimensionalmente. Já as argilas são formadas por meio do intemperismo de vários tipos de minerais e são, segundo o Serviço Geológico do Brasil (SGB), os produtos finais e estáveis do intemperismo das rochas.⁷ Dentro de uma classificação granulométrica, argila, “independentemente da composição química ou mineralógica, compreende partículas com diâmetro inferior a 0,004mm ou 0,002mm”, a depender do autor (SUGUIO, 2003, p. 95). Portanto, argila é um sedimento, assim como cascalho ou areia, porém muito fino, que se origina da decomposição das rochas, que sofrem com chuva, vento e neve e aos poucos se desfazem em pedaços cada vez menores até que algumas finalmente chegam ao tamanho de um grão de argila.

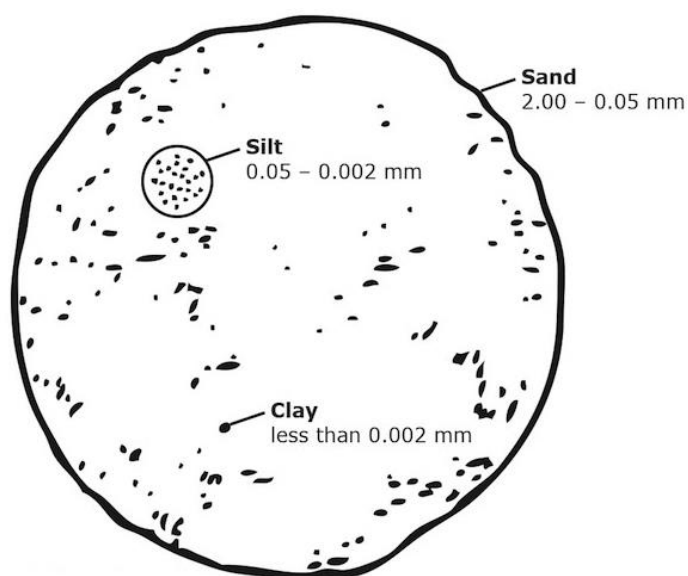


Figura 6 | Comparação entre um grão de areia, um grão de silte e um grão de argila. Fonte: The University of Waikato

A seguir, vou me aprofundar nessa matéria-prima tão generosa e explorar as relações entre argila e a diversidade de elementos geológicos e a história do planeta. Aqui, volto a minha atenção aos fatores atmosféricos que fazem do intemperismo a grande força de transformação de paisagens na Terra e às forças cósmicas que foram as responsáveis pela

⁷ Minerais Argilosos. Disponível em: <https://www.sgb.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Minerais-Argilosos-1255.html> Acesso em: 17 de março de 2024.

criação de um planeta tão diverso. Volto a minha atenção ao calor que transforma a matéria, seja ele o calor que está no sol e no núcleo da Terra, seja ele o calor do fogo que queima as peças de cerâmica. Em minha abordagem, através da qual investigo a multiplicidade temporal que está encapsulada nas peças de cerâmica - ou que nela sobrevive -, o conceito de “tempo mineral” pode ser em parte entendido como o tempo geológico, que compreende os últimos 4,6 bilhões de anos, desde a formação de nosso sistema solar até a formação do Sol e do planeta Terra (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006). E esse tempo é regido pelo fogo.

1.1.1. “Impermanência”, de Heloísa Galvão

A teoria amplamente aceita pela comunidade científica para a formação do sistema solar é a teoria da nebulosa solar. Ela postula que, antes do Sol e dos planetas existirem, o que havia era uma nebulosa difusa, grosseiramente esférica, repleta de gases e outros materiais que giravam lentamente. Por causa da força da gravidade, essa nebulosa começou a se contrair, e quanto mais se contraía, mais rápido girava. Também por causa da gravidade, a matéria começou a se deslocar para o centro, o que deu origem a um proto-sol, que se tornaria o Sol atual. Quanto mais a matéria se comprimia, mais quente a proto-estrela ficava, até que a temperatura ficou tão quente (atingindo milhões de graus Celsius) que um processo de fusão nuclear teve início. A fusão nuclear gera tanta energia que o Sol é capaz de iluminar e aquecer a Terra. Embora a maior parte de toda a matéria tenha ficado concentrada no Sol, parte dela se tornou um disco de gás e poeira chamado de nebulosa solar. Conforme esse disco foi esfriando, os gases foram se condensando e colidindo com matéria. Esses encontros foram acontecendo com cada vez mais frequência, dando origem a planetesimais (corpos celestes de até 1 km de diâmetro). Quanto maior os planetesimais, maior também a sua força de gravidade. A colisão de planetesimais deu origem aos nove planetas do Sistema Solar (contando com Plutão, que agora é um planeta anão). Todos os planetas nasceram no mesmo momento, apenas 100 milhões de anos após a formação do Sol e da nebulosa solar. Estima-se, portanto, que a Terra tenha 4,56 bilhões de anos, enquanto o Sol, 4,57 bilhões.

Foram os encontros cataclísmicos e a gravidade que determinaram os materiais constituintes do planeta. No Sistema Solar, onde existem nove planetas e pelo menos 60

satélites, não há sequer dois corpos que sejam iguais (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006). É profundamente inspirador contemplar os materiais que compõem o planeta Terra. Acho fascinante pensar em suas características singulares e na maneira como eventos aparentemente aleatórios deram origem a um planeta tão diverso em elementos físicos. Desde os primórdios, esses elementos têm sido os pilares que sustentam o desenvolvimento e a evolução da biodiversidade. Se os argilominerais são os minerais mais abundantes da superfície terrestre, o fato está intrinsicamente ligado à história do planeta e às forças cósmicas que o moldaram. Essa conexão profunda entre os materiais e os processos cósmicos ressoa de maneira vívida em cada peça de cerâmica.

Quando planetesimais se chocavam com a Terra, a energia gerada era tamanha que detritos eram ejetados para o espaço e o calor era capaz de fundir a maior parte do que havia restado. Além disso, outra fonte de calor vinha de elementos radioativos, que se desintegravam espontaneamente e tinham suas partículas subatômicas absorvidas pela matéria do entorno e sua energia transformada em calor. Até aqui, o planeta era quase completamente fundido e existia uma camada de centenas de quilômetros de material derretido, o chamado “oceano de lava”. Conforme os materiais mais pesados afundaram e os materiais mais leves emergiram à superfície e se resfriaram e solidificaram, a Terra passou a possuir camadas, que continuariam a se diferenciar até constituírem o que hoje é conhecido como núcleo, manto e crosta. A composição química do interior e da crosta terrestre são diferentes. Na crosta, o elemento mais abundante é o silício, que em conjunto com o oxigênio dá origem à sílica, um dos principais minerais formadores de rocha e, também, um argilomineral. Compreender a existência de um fazer humano a partir desses processos é enxergar em cada peça de cerâmica um vestígio desse tempo. As artistas com quem dialogo nesse capítulo parecem compreender e se interessar por essa relação entre o fazer cerâmico e o tempo geológico, a história do planeta, as forças cósmicas e, principalmente, o fogo enquanto potência.

Enquanto o calor do Sol dá energia e sustenta as formas de vida na Terra, regulando a atmosfera, a hidrosfera e a biosfera, é seu calor interno que energiza a litosfera e todas as camadas do planeta. Enquanto o Sol é responsável pela manutenção do clima, produzindo chuvas, ventos e neve, fatores atmosféricos que intemperizam as rochas e alteram a paisagem, o calor interno da Terra altera a forma dessa espessa camada de rocha que compreende a crosta e a parte superior do manto até uma profundidade média de 100

quilômetros e forma as placas tectônicas. Esse calor interno, que está presente desde o começo do planeta, mas que se renova continuamente por causa da fusão nuclear de partículas radioativas, se faz ver de muitas formas, como no movimento das placas tectônicas, que resultam em terremotos, e na atividade vulcânica.

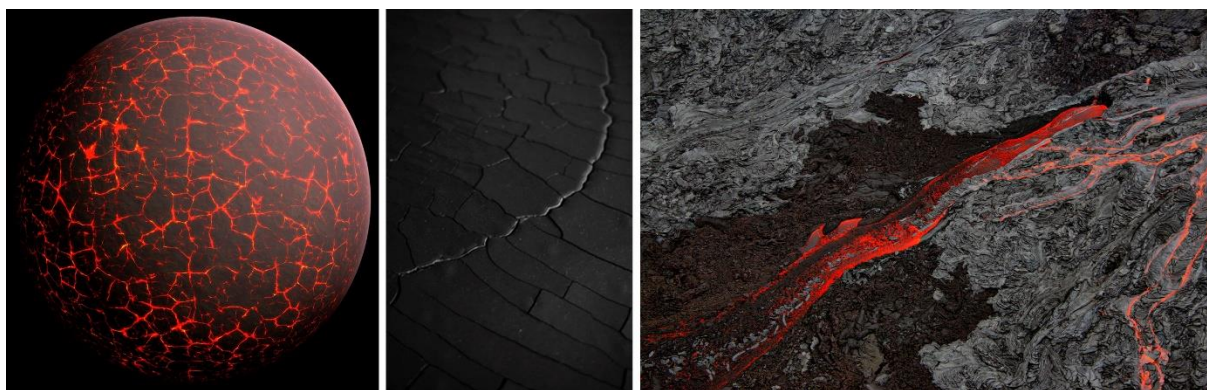


Figura 7 | Do lado esquerdo, arte conceitual dos primórdios do planeta Terra. Fonte: WikiCommons. No centro, "Impermanência", de Heloísa Galvão, 2023. Fonte: Heloísa Galvão. Do lado direito, Lava Pahoehoe, no Havaí. Fonte: WikiCommons.

Heloísa Galvão, artista e ceramista, iniciou seus diálogos com a matéria durante seus estudos em Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo, em 1998. Durante seu mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, investigou a construção de uma poética da leveza a partir da terra, desenvolvendo um trabalho com a porcelana translúcida. Em 2010, passa um ano no laboratório de cerâmica da *Harvard University*. Em sua série "líquida", iniciada em 2011 após seu retorno ao Brasil, Heloísa explora a porcelana líquida como um novo suporte para a fotografia, continuando a explorar temas como vazio, leveza e peso, movimento e repouso. Desde então, essa é a matéria-prima que utiliza em todas as suas obras.

Em "Impermanência" (2023), instalação criada em parceria com a artista Paola Muller e direção de arte de Michell Lott para a DW! de São Paulo, a artista cria, no chão da galeria, uma superfície que se assemelha a lava. Quando fui visitar a exposição, ouvi sobre o processo de realização da obra: primeiro, Galvão cria um "bastidor" no piso do espaço expositivo, que delimita a área que será, então, completamente preenchida por porcelana líquida pigmentada de preto. Em um primeiro momento, a porcelana se espalha uniformemente. A superfície é brilhante e de aspecto molhado. Uma poça negra de um material claramente viscoso, evocando imagens de alcatrão e petróleo. Como sugere o

título da obra, o trabalho não permanece o mesmo. Ao longo dos dias de exposição, a matéria, antes líquida, começa a secar. Aos poucos, é possível observar que a retração por conta da evaporação da água produz rachaduras. Quanto mais tempo se passa, mais rachaduras se abrem, até que a massa de porcelana preta esteja completamente seca. Os veios abertos acontecem de forma imprevisível: a cada nova montagem, uma nova superfície, que não vai se repetir. O elemento surpreendente desta obra não é necessariamente a semelhança entre o que foi produzido e a imagem que deu origem ao trabalho, mas o fato de que Heloísa Galvão fala do fogo, do calor, da força interna do planeta Terra e de sua imprevisibilidade a partir de um material que nem sequer foi queimado. Aliás, a partir de uma matéria-prima cujas principais características são delicadeza e fragilidade.



Figura 8 | Fotografias do processo de montagem e desmontagem de "Impermanência" (2023), de Heloísa Galvão. Na primeira imagem, a massa de porcelana ainda está líquida, antes da abertura da exposição. Na segunda, rachaduras aparecem por conta da secagem, durante o período expositivo. Na terceira e quarta imagens, Heloísa desmonta a instalação, retirando pedaços de massa de porcelana seca. Fonte: Cassiana Der Haroutiounian.

Tradicionalmente, a porcelana é branca⁸. Uma de suas principais características, aliás, é a brancura que denota a pureza das matérias-primas que constituem essa massa. Criada na China, possivelmente no século XII, a massa de porcelana é composta por apenas dois ingredientes: o caulim, um argilomineral que garante à massa a sua tonalidade clara e sua plasticidade, e o *petuntsé*, o nome histórico e tradicional para uma série de

⁸ A porcelana é um tipo de massa cerâmica caracterizada por sua queima a altas temperaturas, geralmente em torno de 1300°C, o que lhe confere alta resistência e baixíssima porosidade. Devido à sua baixa porosidade, apresenta grande impermeabilidade e durabilidade, sendo amplamente utilizada tanto em objetos utilitários, como pratos e xícaras, quanto em peças artísticas e decorativas.

rochas feldspáticas⁹ encontradas em diversas regiões da China, que confere às peças de porcelana a sua translucidez (DE WAAL, 2017).

Ao pigmentar de preto a massa de porcelana líquida, Galvão desafia as expectativas convencionais associadas ao material. A metamorfose é tão profunda que o resultado é algo completamente inédito. Um material misterioso, que se comporta de forma imprevisível e que dialoga com as forças mais desconhecidas do planeta. Fui visitar a instalação acompanhada por Megumi Yuasa¹⁰ que, olhando maravilhado para a poça negra, perguntou à Heloísa: “mas que material é esse?”. Mesmo décadas de experiência como artista e ceramista não o impediram de se surpreender com o uso nada óbvio do material. Ao utilizar a porcelana preta, se fazendo valer de seu comportamento conhecido (perda de água e consequente retração, que dá origem às rachaduras) e do caráter misterioso desse “novo” material, Heloísa consegue subverter a delicadeza da porcelana e acessar uma força muito própria do interior da terra. Força essa que faz com que o magma suba e rompa a superfície de rocha sólida.

A porcelana chinesa tem sido reverenciada tanto na China quanto na Europa desde os tempos de Marco Polo, possuindo uma história milenar de técnicas rigorosas passadas de geração em geração. A composição da massa de porcelana é fruto de uma sabedoria ancestral. Seu preparo se dá por um elaborado e meticuloso processo de purificação, no qual montes de terra são expostos aos elementos naturais por vários dias. Para De Waal (2017, p. 21),

É preciso compreender que, quando faz um desses montes de terra, um homem está pensando nos filhos; o tempo de maturação é tão longo que ele não pode ter esperanças de obter qualquer lucro para si ou de usá-lo ele próprio, mas o filho que o suceder colherá os frutos.

⁹ Rochas feldspáticas são rochas compostas predominantemente por feldspato. Feldspato é um grupo de minerais tectossilicatos amplamente distribuídos na crosta terrestre, constituindo aproximadamente 60% de sua composição. Os feldspatos são compostos de alumínio e silicatos de potássio, sódio, cálcio ou bário. Eles são fundamentais na indústria cerâmica e na produção de vidros, pois atuam como um agente de fusão, reduzindo a temperatura de sinterização dos materiais e contribuindo para a formação de uma fase vítrea que proporciona resistência e impermeabilidade aos produtos cerâmicos.

¹⁰ Megumi Yuasa é um escultor e ceramista brasileiro de origem japonesa, que iniciou sua carreira artística em 1964. Ele é conhecido por integrar filosofia e política em sua prática cerâmica, desafiando as convenções da cerâmica tradicional japonesa ao incorporar materiais como metais e tintas. Além de ser um artista reconhecido, Yuasa tem uma extensa trajetória como professor, ministrando cursos e oficinas desde 1979. Sua obra já foi exibida em importantes mostras nacionais e internacionais, incluindo a Bienal Internacional de São Paulo (1975 e 1977) e a itinerante *Encuentro de Ceramistas Contemporáneos de América Latina* (1987).

Além dessa história de tradição e técnica, sua singularidade geológica oferece uma janela para outro tipo de passado: o passado do planeta Terra. O caulim, por exemplo, é proveniente do intemperismo do feldspato a partir da água. Nesse processo, o feldspato é submetido à hidrólise, sendo fragmentado em diversos componentes químicos pela ação da água. A determinação da idade de cada depósito de caulim requer uma investigação geológica detalhada da região, uma vez que o tempo necessário para a dissolução completa do feldspato é influenciado por uma variedade de fatores, incluindo o clima (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006).

“Impermanência” parece justapor todos esses tempos: o tempo dos montes de terra, que passam de geração em geração até tornarem-se puros e adequados à massa de porcelana; o tempo do intemperismo do feldspato, que em milhares de anos se transformará em caulim; o tempo da porcelana líquida que seca no chão de uma galeria.

As rachaduras, que se abrem mais e mais a cada dia, ainda revelam o que há por baixo. Quando o fogo faz seu trabalho, é possível saber a temperatura do interior de um forno cerâmico pela cor que irradia das peças. Do vermelho ao laranja, do laranja ao amarelo, do amarelo ao branco. Quando a peça está branca, sabe-se que a temperatura já ultrapassou os 1200°C. Conforme a lava esfria, ela vai perdendo sua cor brilhante e iridescente. Ela torna-se cinza escura, preta. O preto é, portanto, a lava que esfriou, um material que perdeu sua plasticidade, para se tornar pedra. Enquanto a porcelana preta faz referência a essa matéria que está em vias de endurecer, as rachaduras abrem espaço para enxergar o que ainda há de quente e vivo sob ela. Elas relevam a vida de um planeta forte.

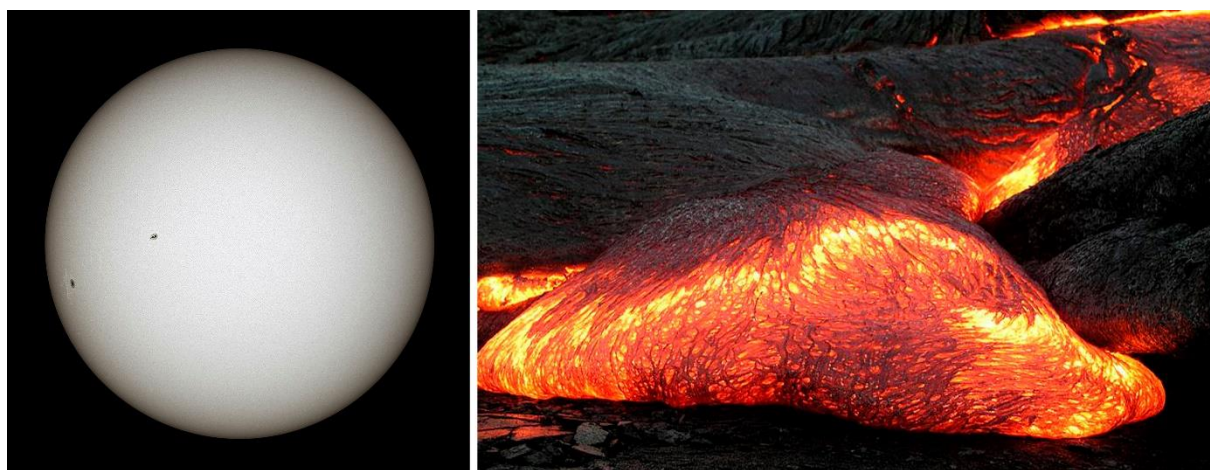


Figura 9 | Do lado esquerdo, o Sol em luz branca. Fonte: Matúš Motlo. Do lado direito, lava Pahoehoe, no Havaí. Fonte: WikiCommons.

1.1.2. “*Reclamation Studies*”, de Mitch Iburg

Assim como a instalação de Galvão, a série “*Reclamation Studies*” (sem data), de Mitch Iburg, nutre uma relação imagética com o cosmos. Iburg, artista estadunidense, concebe sua prática de estúdio como sendo influenciada pela história geológica da Terra e se interessa, especificamente, pela habilidade de “lembrar, reescrever e inevitavelmente esquecer a história através da qual foi formada” (IBURG, 2023). Em seu trabalho, utiliza, além de argila selvagem¹¹, pedras, fósseis e detritos “como formas de se aproximar dos eventos geológicos que moldaram as paisagens ao seu redor” (IBURG, 2023). Dessa forma, busca explorar as tensões entre artes visuais, tradição cerâmica e as características intrínsecas e específicas de materiais naturais coletados. Em “*Reclamation Studies*”, o artista cria placas em formato redondo cobertas por um material cujas texturas e cores evocam a imagem de planetas ou satélites. No entanto, a obra ganha ainda mais potência quando se descobre que essas superfícies foram criadas a partir de rejeitos da indústria mineradora, em especial, um rejeito chamado “taconita” advindo do norte do estado de Minnesota, nos Estados Unidos da América. A taconita é um mineral rico em óxido de ferro e sua mineração serve justamente à indústria do ferro. Quando não há ferro o suficiente no mineral, a taconita é devolvida à natureza como rejeito industrial. Mitch Iburg explora, em muitos de seus trabalhos, esses produtos industriais como uma forma de apontar para um problema ambiental da mineração de larga escala e para fazer uso criativo desses rejeitos, incorporando-os em sua prática de cerâmica artística. Nesse caso, ele mistura a taconita com engobe de porcelana e diversos esmaltes cerâmicos. São as interações imprevistas entre esses materiais que produzem as cores nessas placas redondas que mais parecem luas em miniatura.

¹¹ Argilas selvagens são massas cerâmicas naturais extraídas diretamente do ambiente sem passar por processos industriais de purificação ou modificação. Elas são coletadas manualmente de depósitos naturais, como leitos de rios, encostas ou áreas sedimentares, e podem apresentar uma grande variedade de composições minerais, cores e texturas. Por serem menos refinadas, essas argilas geralmente contêm impurezas naturais, como grãos de areia e óxidos metálicos, que podem conferir características únicas às peças cerâmicas, tanto em termos de cor quanto de textura. Na prática cerâmica, o uso de argilas selvagens permite uma conexão mais direta com o ambiente e uma valorização dos materiais em seu estado mais bruto.



Figura 10 | Do lado esquerdo, "Reclamation Studies", de Mitch Iburg (sem data). Fonte: Mitch Iburg. Do lado direito, a Lua. Fonte: Lick Observatory, Encyclopædia Britannica.

O gesto de trazer o mundo para dentro do ateliê, incorporando o uso de materiais não convencionais e produzindo resultados inesperados a partir da queima é estar em contato com o tempo geológico a partir da imaginação e da experiência. Antes de abordar o papel central desempenhado pelo fogo nesse contexto, direciono minha atenção para as “paisagens em miniatura” criadas pelo artista.

Segundo Bachelard (2008), o ato de miniaturizar o mundo é também o ato de o possuir. Em “*Reclamation Studies*”, Iburg reduz, simbólica e poeticamente, a escala de toda essa indústria mineradora, se permitindo uma compreensão material que, de outra forma, seria inacessível. Se, nas miniaturas os valores “se condensam e se enriquecem”, “é preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno” (BACHELARD, 2008, p. 159). Nesse movimento de miniaturização, os materiais, que possuem histórias profundamente enraizadas em processos geológicos muito antigos, são compreendidos de maneira singular, afinal, o campo do minúsculo é “porta estreita por excelência”, que “abre um mundo” (BACHELARD, 2008, p. 164). Diz Bachelard que “a miniatura é a morada da grandeza” (2008, p. 164), então, ao criar esses “mundos” em escala reduzida, Mitch está, simultaneamente, compreendendo e trabalhando naquilo que é enorme, como montanhas, planetas, estrelas. Ítalo Calvino (1994) também imagina uma relação entre as escalas humana e cósmica. Ou, dito de outra forma, entre as escalas da Terra e da terra.

“A ideia de que tudo no universo se interliga e corresponde não o abandona jamais: uma variação de luminosidade na nebulosa de Câncer ou a condensação de um amontoado globular na de Andrômeda não podem deixar de ter uma influência qualquer sobre o funcionamento dos toca-discos ou sobre o frescor das folhas de agrião em seu prato de salada.” (CALVINO, 1994, p. 105)

Entre a obra de Iburg e a Lua há mais do que uma coincidência formal ou imagética: há repetição processual. “*Reclamation Studies*” parece ter a forma de um satélite ou de um planeta porque é feito dos mesmos materiais que alguns corpos celestes. Materiais que, por causa de processos de esquentamento, resfriamento, intemperismo e desagregação, se transformam e se reconfiguram constantemente, dando origem às superfícies cósmicas. O processo cerâmico, ao submeter essas matérias-primas a temperaturas tão extremas quanto as lavas vulcânicas (considerando que um forno pode atingir até 1300°C), parece encapsular em si as forças cósmicas. Em cada obra de cerâmica reside um vestígio desses processos geológicos, um testemunho do fogo. É por causa do fogo que “tanto olhando ao microscópio como ao telescópio, o poeta vê sempre a mesma coisa” (Bachelard, 2008, p. 178). Alguns artistas se dedicam a absorver essa temporalidade, transmutando-a em suas poéticas e manifestando essa sobrevivência em suas criações.

No fazer cerâmico, o tempo do fogo é fundamental. Sem a queima, os objetos modelados em barro teriam vidas muito curtas: se entrassem em contato com água, voltariam a ser lama. Antes da queima, o barro mantém suas características físico-químicas, podendo voltar a possuir a plasticidade da massa. Para Bachelard (2013), o cozimento das massas complexifica o estudo dos valores imaginários, uma vez que adiciona o fogo a uma matéria que já reunia os sonhos elementares da terra e da água. Além disso, a queima é um devir material, da massa à crosta. A queima é um momento especial e o fogo é responsável por uma transformação irreversível, individualizando fortemente a matéria. Pode o tempo do fogo ser medido em horas, minutos e segundos?

1.1.3. “Testemunha do Fogo”, de Makoto Fukuzawa

Em 2022, visitei a exposição “Testemunha do Fogo”, primeira individual do artista brasileiro Makoto Fukuzawa, na galeria da Villa Mandaçaia, em São Paulo. Makoto é de origem japonesa e suas vivências de infância tiveram enorme impacto em sua trajetória

enquanto artista. Ele e o avô eram os responsáveis por cuidar do forno que aquecia as águas do ofurô, no sítio em que viviam. Daí veio seu fascínio pelo fogo. Já adulto, Makoto passou alguns anos no Japão, onde deu início aos seus estudos em cerâmica, aprendendo técnicas de queima à lenha tradicionais. De volta ao Brasil, suas pesquisas continuaram por esse caminho, e, em sua primeira exposição individual, Makoto apresenta uma instalação composta pela desconstrução do forno em que conduziu suas experimentações pelos últimos cinco anos.



Figura 11 | Imagens da exposição "Testemunha do Fogo" (2023), de Makoto Fukuzawa. Do lado esquerdo, os tijolos de seu Anagama, dispostos de maneira a evocar a forma do forno. Do lado direito, as prateleiras cobertas por uma camada de cinzas. Fonte: Beatriz Reis.

O forno em questão é um *Anagama*, um tipo tradicional de forno japonês utilizado na cerâmica, caracterizado por sua estrutura alongada e inclinação, que permite a circulação natural do calor e da fumaça durante a queima. O termo "*Anagama*" significa "forno de caverna" em japonês, e seu design é baseado em fornos antigos que foram escavados em encostas. O forno é alimentado por madeira, e a queima pode durar vários dias, atingindo temperaturas superiores a 1300°C. Durante o processo, as cinzas da madeira se depositam sobre as peças cerâmicas, criando uma camada natural de esmalte, o que resulta em acabamentos únicos, com variações de cor e textura que dependem do fluxo de calor, da quantidade de oxigênio, e do tipo de madeira utilizada.

O surgimento dos fornos elétricos, no início do século XX, fez com que a presença do fogo se tornasse opcional para a produção de cerâmica: nas queimas elétricas,

resistências aquecem o interior do forno, fazendo com que as peças alcancem as temperaturas necessárias para se transformarem em cerâmica, mas não alteram a atmosfera de queima (não “consomem” o oxigênio ali presente). As queimas elétricas são eficientes, mas muito mais previsíveis do que as queimas com fogo.

Em todo caso, a queima é um momento em que o controle é necessário, mas o imprevisto é provável e, muitas vezes, desejado. É durante a queima que muitas das “falhas” do processo de produção cerâmica se revelam ou são potencializadas pelo calor, exigindo um controle meticuloso da temperatura para garantir a sobrevivência das peças diante do choque térmico. Domar o fogo torna-se uma habilidade essencial, exigindo coragem para lidar com um elemento tão poderoso e indômito. Mesmo quando o fogo não está presente, é imprescindível compreender os materiais e suas reações térmicas, uma vez que pequenas variações de temperatura podem resultar em mudanças significativas na cor e na textura dos esmaltes e massas cerâmicas, podendo levar à deformação ou ruptura das peças.

Com o tempo, a ceramista começa a saber que lugares do forno são mais quentes e quais são mais frios. Que tipo de peça deve ser queimada aqui, quais vão ficar mais bonitas acolá. Na China, De Waal (2017) conta que os ceramistas estavam tão familiarizados com as massas de porcelana que utilizavam que eram capazes de realizar ajustes finos na proporção de caulim e *petuntsé* para que todas as peças apresentassem as mesmas características apesar de terem sido queimadas em temperaturas ligeiramente distintas, por causa do local onde foram dispostas dentro do forno. Assim, o controle preciso desta etapa é fundamental para assegurar o nascimento de uma peça de cerâmica.

Em “Testemunha do fogo”, o artista posicionou os tijolos refratários sobre o chão da galeria, dando a ver a forma que a “porta” do forno possuía antes de ser desmontado. Em uma das paredes, Makoto dispôs algumas das prateleiras utilizadas para a disposição das peças dentro do forno. Nelas, era possível observar uma grossa camada de cinzas derretidas – um acúmulo vítreo que criava uma superfície quase cósmica sobre o material refratário. Enquanto as peças passam, em geral, por uma única queima de alta temperatura, as prateleiras de um forno são queimadas inúmeras vezes, acumulando, a cada queima, mais uma película de cinzas derretidas. A cada queima, essas cinzas derretem e se resfriam. Durante cada queima, essa superfície dinâmica se transforma,

evidenciando, de forma poética, o poder do fogo sobre os materiais naturais. As camadas de cinzas são camadas de tempo.

Depositadas ao longo de múltiplas queimas, essas camadas são como páginas de um livro geológico, registrando não apenas o passado, mas também as transformações contínuas no presente. Cada camada representa um momento único, um testemunho da interação entre o fogo e os materiais ao longo do tempo. Essas camadas são testemunhas silenciosas do ciclo incessante de aquecimento e resfriamento, um eco dos ritmos cósmicos que permeiam a existência terrena de todas as coisas. Assim, em "Testemunha do fogo", Makoto revela não apenas a materialidade dos tijolos e prateleiras, mas também as narrativas entrelaçadas que se acumulam em suas superfícies, convidando o espectador a contemplar a profundidade temporal inscrita nas peças de cerâmica.



Figura 12 | Detalhe da prateleira do forno Anagama, em exposição na individual "Testemunha do Fogo" (2023), de Makoto Fukuzawa.

Até o momento, defendi a concepção do tempo geológico como uma temporalidade intrinsecamente "antiga", uma vez que, ao trabalhar com cerâmica, estou engajada com um material que já atravessou uma vastidão temporal, exigindo dezenas de milhares, milhões ou até bilhões de anos para se formar na natureza. Continuo segura da veracidade dessa afirmação. No entanto, a Terra jamais se encontra em um estado de completude absoluta (INGOLD, 2015; 2022). O tempo geológico não se limita ao passado distante, mas abraça

processos contínuos e dinâmicos que moldam constantemente o planeta Terra. Desde o lento e incessante processo de formação de montanhas até os fenômenos abruptos e violentos como terremotos e erupções vulcânicas, o tempo geológico é marcado por uma diversidade de processos ativos e inativos que operam em escalas temporais variadas. É nesse contexto de um empilhamento desordenado de tempos que o fogo emerge como uma força significativa, desempenhando um papel fundamental nos processos geológicos que moldam e transformam a paisagem terrestre.

Ao decidir iniciar minha tese explorando o tema do fogo, refletindo sobre obras que evocam o processo de queima e artistas que buscam compreender sua natureza e sua influência temporal, pensei que começaria pela etapa final do processo do fazer cerâmico. De fato, a queima representa o ápice de um ciclo que se inicia com a coleta e o beneficiamento do material natural, seguido pela modelagem e construção dos objetos, culminando nas etapas de acabamento, decoração e esmaltação. Tradicionalmente, após a queima, a ceramista dá por encerrado seu trabalho, separando-se da peça criada. No entanto, percebi que esse momento de transformação pela queima não apenas marca o fim do elemento “vivo”, mas também representa o nascimento de um material completamente novo - o mais antigo material artificial conhecido. Portanto, embora a queima seja frequentemente vista como o desfecho de um processo meticuloso e detalhado, é essencial abordá-la em primeiro lugar, uma vez que é responsável pela longa duração das peças de cerâmica.

O que há de comum entre as artistas abordadas até aqui é o desejo intrínseco de compreender não apenas os materiais com os quais trabalham, mas também a força enigmática do calor e do fogo. Essa força, que está em constante diálogo com as forças cósmicas e geológicas que moldam os sistemas solares, estrelas e planetas, bem como a superfície rochosa da Terra, permeia suas práticas artísticas. Durante esse processo, as artistas incorporam fragmentos de um Tempo Mineral aos objetos que moldam com as próprias mãos, multiplicando as fantasias entre o pequeno e o grande. Diz Bachelard (2008, p. 176) que

quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos.

Megumi Yuasa, em entrevista concedida a mim em 2022, repete uma frase que já o tinha ouvido falar inúmeras vezes: “os planetas são peças de cerâmica flutuando no espaço”. Seria este um devaneio compartilhado, no qual ceramistas vislumbram nos corpos celestes, nas grandes montanhas e nas pedras polidas na beira dos rios reflexos de seus processos diários no ateliê?

1.2 | TECTÔNICA

“Tudo o que se forma lentamente, no reino imaginário, conserva um suave calor.” (Bachelard, 2013, p. 206)

No primeiro capítulo, me debrucei sobre a boca de um enorme forno de cerâmica para pensar em forças cósmicas que moldaram o universo e as forças geológicas que modelam a Terra. Para que essas forças possam agir, é preciso muita energia que, em geral, é acompanhada de muito calor. Argumentei, portanto, que o fogo é um elemento essencial tanto para a transformação do universo e da superfície do planeta Terra quanto para o fazer cerâmico, uma vez que sem ele não há cerâmica. Pensando nisso, dialoguei com artistas cujas poéticas conversam com essa energia primordial e cujos trabalhos fazem referência ao fogo a partir de diversas perspectivas. Em suas obras, o fogo parece inaugurar uma temporalidade nova. A queima é o marco de um fim – do material barro – e de um início – do material cerâmica. Por fim, afirmei que as peças de cerâmica devem guardar qualquer coisa desse calor interno, dessa energia que as transformou. Agora, é preciso passar do manto à crosta, compreendendo os movimentos das placas tectônicas e as forças que dão origem às montanhas. As peças de cerâmica que serão analisadas nesse capítulo parecem se aproximar dessas forças. Há, aqui, uma relação material com a história geológica do planeta e com um tempo que só pode ser chamado de “profundo”.

O conceito de “tempo profundo” foi cunhado no século XVIII, pelo naturalista escocês James Hutton que acreditava que o planeta Terra deveria ser mais antigo do que os cientistas da época supunham. Até o século XVIII, naturalistas europeus não dispunham de ferramentas para medir a idade das coisas e frequentemente se baseavam na Bíblia para falar da origem da Terra. Segundo o livro sagrado, a Terra tinha apenas 6000 anos de idade – e o planeta estaria em plena decadência desde a perfeição do Éden. Hutton, no entanto, propunha, a partir da observação de formações rochosas, que a Terra tinha ciclos constantes de decadência e renovação. Ele pensava que as rochas e os solos expostos sofriam com o intemperismo e eram erodidos, formando sedimentos que eram, pouco a pouco, enterrados e transformados novamente em rocha através do calor e da pressão. Essa rocha, formada a partir dos sedimentos, eventualmente seria novamente soerguida, transformando-se em montanha. Assim, o ciclo reiniciaria. Foi ele quem, aliás, primeiro descreveu o que hoje conhecemos como o “ciclo das rochas”, que fala da destruição e

renovação de toda a superfície rochosa do planeta em um ciclo contínuo e ininterrupto. O tempo profundo diria respeito, portanto, à escala de tempo geológico. Ele é usado para designar eventos que aconteceram há bilhões de anos, inclusive o próprio nascimento do planeta Terra.

No intuito de compartilhar sua teoria com seus colegas naturalistas, Hutton levou seus companheiros até Siccar Point, um promontório rochoso na costa leste da Escócia, onde é possível observar, lado a lado, dois tipos de rocha que tiveram origem em diferentes tempos e por forças distintas. A prova irrefutável de que a Terra era muito mais antiga do que se pensava até então estava, segundo Hutton, na “inconformidade” entre as camadas de grauvaca – um tipo de rocha sedimentar de cor cinza a esverdeada - que aparecem na vertical e as camadas de arenito – rocha sedimentar que em Siccar Point apresenta coloração avermelhada – que aparecem, mais em cima, na horizontal. A grauvaca, Hutton explicou, estava originalmente depositada em camadas horizontais. Com o tempo, o calor e a pressão do interior da Terra transformaram o sedimento em rocha. Em seguida, essas camadas se deformaram, se dobraram e acabaram por ficar na vertical. A descoberta de Hutton teve profundo impacto no meio científico da época e o conceito de “tempo profundo” aparece no primeiro volume de “Princípios da Geologia” de Charles Lyell, publicado em 1830. O livro de Charles Darwin, “A origem das espécies”, de 1859, também foi influenciado pelo conceito de Hutton e sua rejeição das perspectivas religiosas. (MORRISON, 2016) Em uma de suas frases mais emblemáticas, Hutton conclui que, quando se trata da origem da Terra, não é possível encontrar vestígio de um começo, nem perspectivas de um fim.

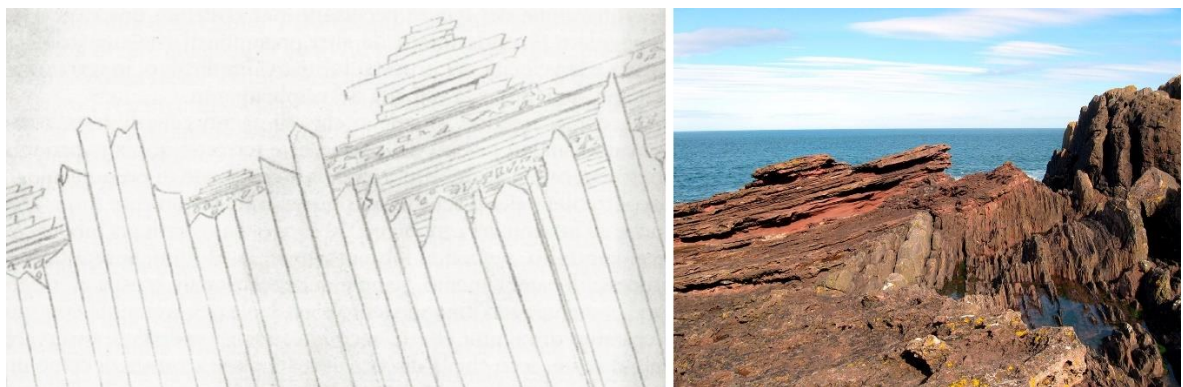


Figura 13 | Do lado esquerdo, desenho das inconformidades encontradas por James Hutton em Siccar Point, Escócia, por James Hall (1788). Fonte: WikiCommons. Do lado direito, uma fotografia de Siccar Point. Fonte: Dave Souza.

1.2.1. “Fond du Lac Formation” e “Conglomerate”, de Mitch Iburg



Figura 14 | “Fond du Lac Formation” (2018 – presente), de Mitch Iburg. Ao centro, fotografia do local de onde foi retirada a matéria-prima para a obra. Fonte: Mitch Iburg.

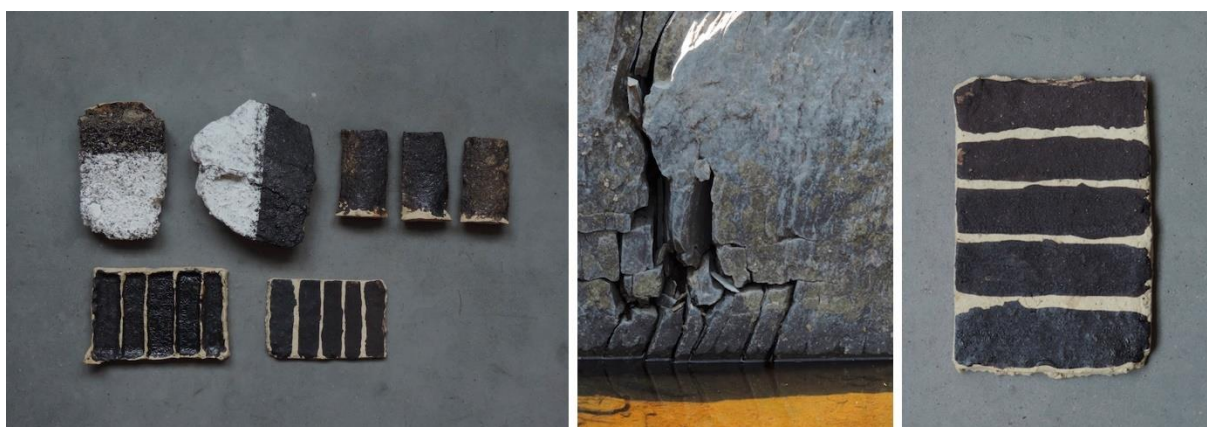


Figura 15 | “Fond du Lac Formation” (2018 – presente), de Mitch Iburg. Dos lados esquerdo e direito, a utilização do material como engobe e esmalte cerâmico. Ao centro, fotografia do local de onde foi retirada a matéria-prima para a obra. Fonte: Mitch Iburg.

Na série “Fond du Lac Formation” (2018 - presente), que Mitch Iburg define como uma pesquisa material do arenito de *Fond du Lac*, o artista leva ao forno de cerâmica – com pouca ou nenhuma interferência sobre o material – pedaços da formação rochosa localizada em Wisconsin, Estados Unidos da América (EUA). Outra estratégia utilizada pelo artista para se aproximar dos materiais locais é a sua utilização como engobe¹² ou esmalte

¹² Engobe é uma mistura líquida de argila e água, frequentemente combinada com pigmentos, utilizada na cerâmica para revestir a superfície de uma peça antes da queima. Sua função principal é alterar a cor ou a textura do objeto cerâmico. Diferente dos esmaltes, que criam uma camada vítrea na superfície, o engobe não possui ingredientes fundentes em sua composição, mantendo a aparência opaca.

cerâmico¹³: Iburg mói a pedra, transformando-a em sedimento fino e aplica uma camada desse pó misturado à água em pequenas placas de massa cerâmica. Durante a queima, esse material derrete e se transforma, produzindo novas cores e texturas.

Na série “*Conglomerate*” (2018 - presente), o artista adota procedimento semelhante, realizando uma pesquisa material dos resíduos industriais da última, e agora fechada, fábrica de tijolos de Minnessota (EUA), *Acme-Ochs Brick & Tile Company*. Iburg produz uma série de peças escultóricas com diversos materiais coletados – argilas, areias, rochas, restos de tijolos e mais – que então são queimadas em forno cerâmico.



Figura 16 | “*Conglomerate*” (2018 - presente), de Mitch Iburg. Fonte: Mitch Iburg.

Ao submeter os materiais encontrados às temperaturas de um forno cerâmico o artista está se aproximando tanto das tradições cerâmicas quanto da história geológica do planeta. Se aproxima do fazer cerâmico porque, em suas origens, foi esse contato empírico com os materiais e essa curiosidade de saber o que o fogo lhes causava que deu origem à cerâmica. E se relaciona com a história da Terra porque repete, de forma poética, processos geológicos, como as transformações químicas advindas do aumento de temperatura, que acontece, por exemplo, quando uma rocha entra em contato com o magma do interior da Terra.

Mitch Iburg diz trabalhar com materiais encontrados, mas acredito que seu trabalho seja marcado menos pela coleta e mais pelo envolvimento com o material. Em “*Fond du Lac Formation*” e “*Conglomerate*”, o artista manipula os materiais que coleta de forma

¹³ Esmaltes cerâmicos, ou vidrados, são revestimentos vítreos aplicados à superfície de peças de cerâmica para conferir-lhes um acabamento brilhante, opaco ou texturizado, além de cores variadas. Em geral, esses esmaltes são compostos por uma mistura de minerais e óxidos metálicos, que, quando aplicados sobre a peça e submetidos à queima em alta temperatura, fundem-se formando uma camada lisa e impermeável.

curiosa e engajada. Mais do que olhar para suas propriedades, que parece adivinhar que não são realmente imutáveis, Mitch olha para suas histórias.

Segundo Tim Ingold (2015, 2022), a antropologia e a arqueologia se ocupam, cada vez mais, com os temas da materialidade e da cultura material, mas pouco falam dos materiais. Se materialidade e material são coisas distintas, é preciso que se entenda o que os diferencia. Para as pessoas antropólogas da cultura material, a materialidade é o componente físico do ambiente ou a fisicalidade do mundo quando esse caráter material está envolvido em projetos humanos. Ou seja, a definição de materialidade pressupõe uma distinção – um distanciamento – entre a “materialidade bruta” do mundo físico e a atividade dos seres humanos “social e historicamente situados”, que se apropriam desse aspecto material e o converte em artefatos cujo design é pré-concebido. A partir dessa perspectiva, isso significa que a história de vida de um pote de cerâmica não tem muito a ver com o material de o que pote foi feito, mas com o fato de ter sido feito por mãos humanas, uma vez que a “materialidade do pote é apenas dada pelas maneiras como, durante toda a história, foi envolvido de várias formas em projetos de vida humana” (INGOLD, 2022, p. 49) Enfim, quando as antropólogas propõem reflexões abstratas acerca das coisas produzidas, os materiais desaparecem.

Os materiais, por outro lado, podem ser descritos, de forma bastante simples, como as coisas de que as coisas são feitas. O ferro, a pedra, a madeira, a cerâmica. Porém, essa definição não nos aproxima das especificidades da matéria. Para James Elkins (*apud* INGOLD, 2022), antes da introdução das tintas sintéticas, o conhecimento dos materiais por parte das pintoras era fundamentalmente alquímico. Para uma alquimista, o material não se define pelo que é, mas pelo que faz – sua composição química é menos importante do que o que fazem quando misturados com outros materiais ou quando são expostos a determinadas situações (como mudança de temperatura ou pressão). A definição de material a partir da alquimia nos leva, portanto, a pensar os materiais em termos de seus atributos fixos.

No entanto, os materiais não possuem essas propriedades imutáveis. Uma pedra, por exemplo, pode ser mais dura ou menos dura, mais escura ou mais clara, mais lisa ou mais áspera. Mesmo características como “solidez e durabilidade” podem se aplicar a certos tipos de pedra e não a outros. Se classificarmos os materiais de acordo com suas propriedades, teremos tantas categorias de pedras quanto pedras no mundo. O material é,

portanto, infinito e inefável, não podendo ser fixado em termos de categorias ou conceitos estabelecidos. “Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali” (INGOLD, 2022, p. 52). É nesse lugar de observação e experimentação, de encantamento e engajamento, que localizo as práticas artísticas de Mitch Iburg.

Ao escrever sobre material, Ingold (2015, 2022) propõe que os materiais não podem ser compreendidos como coisas que possuem atributos fixos, não apenas no sentido de que uma pedra, por exemplo, pode ter muitas características, mas também no sentido de que os materiais estão inseridos em trajetórias de devir. Com isso, o autor quer dizer que nenhum material está “pronto” na natureza, uma vez que ele está a todo momento se transformando. Portanto, a única diferença entre uma estalagmite que se forma em uma caverna e uma escultura de pedra que toma forma através de mãos humanas, é que em um desses casos, havia mãos humanas - mas essas mãos humanas não fizeram com que o material deixasse de ser o que é, não o retiraram de sua trajetória de devir. Depois que a escultura estiver pronta, ela vai continuar se transformando, seja pelo clima, que vai, pouco a pouco, intemperizando o material, quanto por qualquer outro fator. Desde o início, a artista é uma participante entre os materiais ativos no mundo, atuando e intervindo nos processos já existentes no mundo vivo ao seu redor. Nesse sentido, o trabalho de Iburg não está tão distante assim dos fazeres naturais, dos processos geológicos, por exemplo, que modelam a superfície terrestre.

Na obra de Mitch Iburg, assim como em outras aqui analisadas, é possível enxergar essa profunda relação com os materiais e com o mundo material, do qual o artista é participante. Para ele, os materiais não estão esperando por sua intervenção para serem, enfim, submetidos a formas mentais e transformados em “cultura material”. Eles são coisas que estão a todo tempo se transformando, “*becoming*”, como coloca Ingold (2022), – e as artistas (as fabricantes, as pessoas) agem dentro dessa historicidade, dessa temporalidade. E transformam-se também.

Por fim, se o fogo ainda aparece como uma força transformadora, modificando os materiais que Mitch coloca no forno, outra força aparece como protagonista nesse trabalho: as forças internas das correntes magmáticas que são responsáveis por mover as placas tectônicas e produzir todo o tipo de transformação na superfície terrestre. E se é verdade que o “motor” dessa força é o calor interno da Terra, que faz com que o magma do

manto se movimente como água em ebulição em uma panela, o que está em jogo é o que essa força produz em termos de superfície. De maneira poética, podemos pensar nas montanhas, nos continentes, nos vales, como uma expressão externa dessas forças internas. Podemos pensar na superfície como uma força invisível que é tornada visível.

Do invisível ao visível: assim é abrir a porta de um forno cerâmico. Enquanto a queima inaugura um novo tempo, dando fim ao elemento natural e fazendo nascer o elemento artificial, é na abertura da porta que o instante circunstanciado e mágico da transformação irreversível aparece. A peça que sai do forno materializa a força invisível deste. A imagem da porta, aliás, desperta muitos devaneios. É, como coloca Bachelard (2008), uma imagem-*princeps* do entreaberto e da possibilidade. No instante em que uma porta está meio aberta, meio fechada, há um acúmulo de desejos. O que se esconde ali dentro, o que quase se revela, a tentação de abrir, encontrando o que há de mais íntimo no ser... Tirar uma peça ainda cálida do forno é um dos momentos mais aguardados de todo o fazer cerâmico. Talvez pelo seu caráter culminante, para mim é desafiador compreendê-lo como o gesto derradeiro. O que sobrevive na peça de cerâmica para que ela continue a ocupar um lugar na irremediável trajetória do tempo?

A porta do forno compartilha com os limites das placas tectônicas essa imagem do entreaberto. Afinal, é nos limites das placas tectônicas que costumam estar localizados os vulcões, esses lugares especiais em que o interno se torna externo. É também nos limites das placas tectônicas que se criam as grandes cordilheiras.

1.2.2. A cerâmica de Makoto Fukuzawa

No patamar inferior da galeria que abrigava a instalação "Testemunha do fogo", Makoto Fukuzawa dispôs, em uma mesa, algumas das criações produzidas no forno agora desmantelado no andar superior. Aos olhos dos leigos, talvez aquelas peças de dimensões modestas, enegrecidas, ocasionalmente disformes e com marcas gestuais não despertassem grande fascínio. Contudo, para uma ceramista imbuída do conhecimento das particularidades de uma queima a lenha, esses objetos revelavam um encanto enorme. Cada fissura, cada curva, cada marca trazia consigo a história de uma metamorfose, o testemunho de um diálogo íntimo entre a matéria e o fogo.

Assim como as prateleiras do forno acumulam as cinzas da queima, a superfície das peças de Makoto também é transformada pela presença do fogo. Durante o processo de queima, as peças encolhem ao perder água química¹⁴, surgem rachaduras antes invisíveis, fissuras se alargam e algumas delas cedem ao próprio peso, assumindo novas formas e contornos. Embora as ceramistas procurem mitigar essas eventualidades para produzir objetos "perfeitos", Makoto abraça essas transformações imprevistas como parte integral de sua prática artística. Não são meros acidentes; são mutações buscadas e desejadas. Essa escolha de trabalhar com uma técnica que registra tais marcas não é arbitrária; é uma declaração artística consciente e intencional.

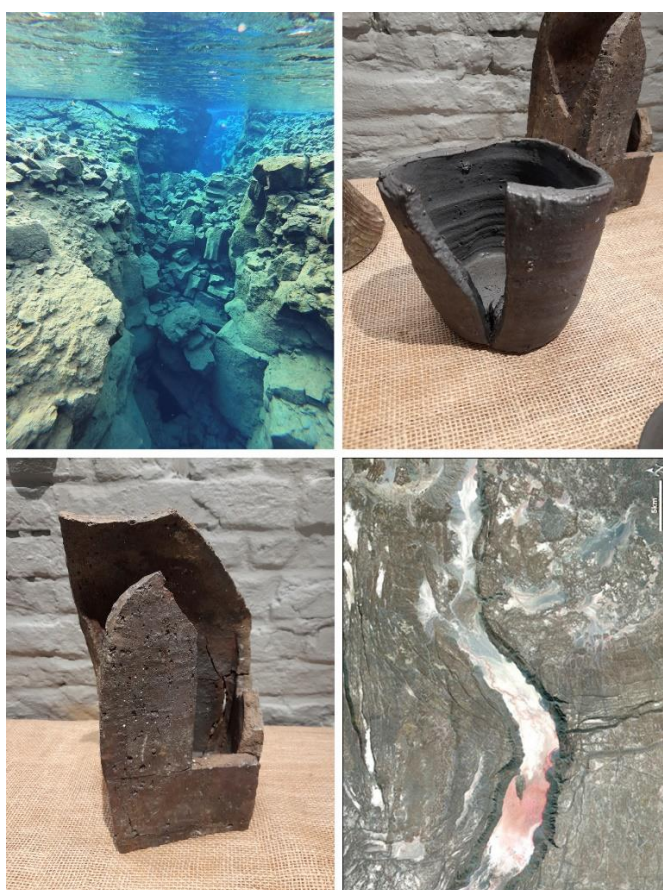


Figura 17 | No canto superior esquerdo, fissura de Silfra, na Islândia - o encontro de duas placas tectônicas. Fonte: WikiCommons. No canto superior direito e no canto inferior esquerdo, peças de Makoto Fukuzawa exibindo rachaduras produzidas pela queima. Fonte: Beatriz Reis. No canto inferior direito, Depressão de Afar, na Etiópia – placa tectônica sendo lentamente dividida. Fonte: NASA/GSFC/METI/ERSDAC/JAROS, and U.S./Japan ASTER Science Team.

¹⁴ A água química refere-se à água presente nas estruturas moleculares da massa cerâmica. Ou seja, é o H₂O que está quimicamente ligado ao argilominerais. Durante a queima, entre aproximadamente 450°C e 600°C, ocorre a decomposição dos argilominerais, resultando na liberação dessa água química em forma de vapor. Esse processo é conhecido como desidratação ou dehidroxilação, e marca a transformação irreversível da argila em um novo material cerâmico.

De volta à palavra que nomeia esse subcapítulo, a teoria da tectônica das placas descreve o movimento das placas tectônicas e explica as forças que atuam sobre elas. A litosfera, que é a camada mais externa da Terra, é dividida em 12 fragmentos que estão deslizando sobre a astenosfera, a camada mais superior do manto terrestre. Esses fragmentos, as placas tectônicas, estão a todo o momento em constante processo de construção e destruição. Enquanto elas são criadas onde se separam, são recicladas onde se convergem. Os continentes, que fazem parte dessas placas tectônicas, se movem junto (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006).

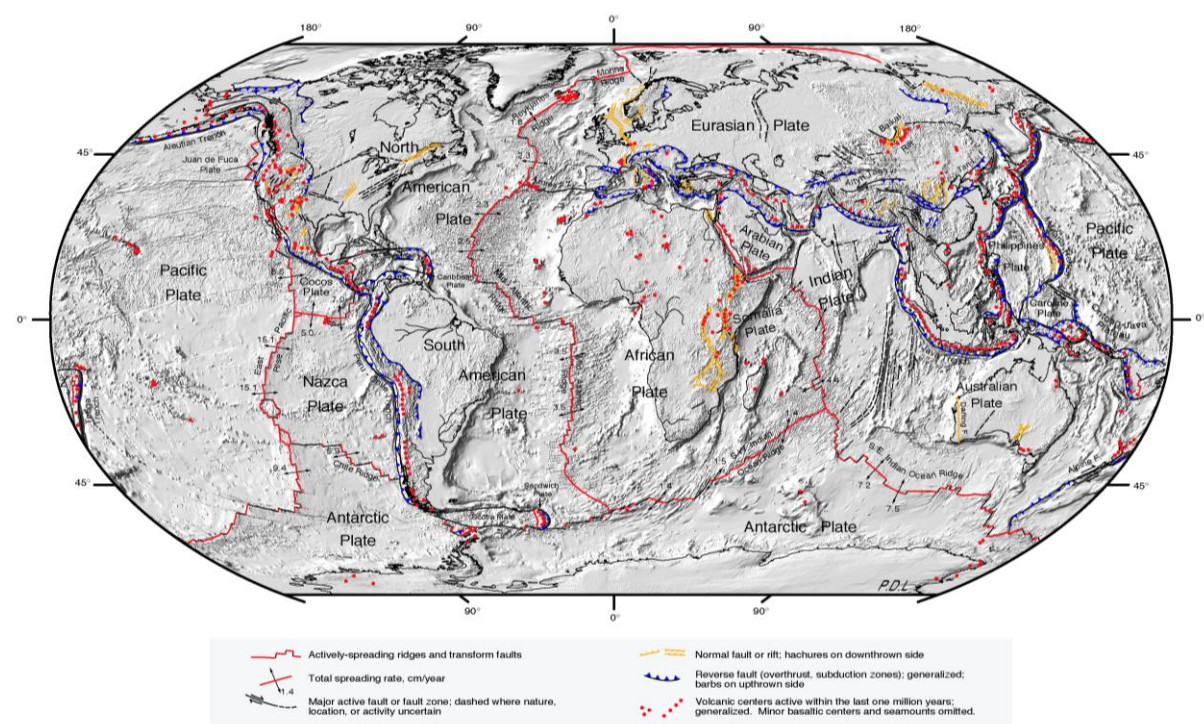


Figura 18 | Mapa Digital de Atividade Tectônica da Terra. Fonte: NASA/Goddard Space Flight Center.

Quando Makoto, de maneira intencional, permite que suas peças de cerâmica se movam e se metamorfoseiem, criando fendas e rachaduras em seus corpos, o artista está ecoando, de maneira poética e em escala reduzida, as mesmas forças que movem as placas tectônicas, esculpindo fendas na superfície terrestre.

As fendas nas placas tectônicas são o resultado de processos geodinâmicos complexos que ocorrem na crosta terrestre devido às forças tectônicas atuantes. Essas fendas surgem principalmente em locais onde há movimentos divergentes entre as placas tectônicas, caracterizados pelo afastamento ou separação das placas adjacentes. Esse

fenômeno é conhecido como rifteamento e ocorre devido à tensão gerada pelas forças de tração na litosfera. À medida que as placas se afastam, ocorre um afinamento da crosta terrestre, levando à formação de fendas ao longo das zonas de divergência. Essas fendas podem variar em tamanho e extensão, desde pequenas rachaduras até grandes sistemas de falhas que se estendem por centenas de quilômetros. Elas desempenham um papel fundamental na transformação da crosta terrestre, influenciando a formação de bacias oceânicas, cadeias de montanhas, e contribuindo para a deriva continental e a configuração dos limites das placas tectônicas. Em suma, o surgimento de fendas nas placas tectônicas é um processo dinâmico e contínuo que reflete a complexidade da atividade geológica planetária (PRESS, SIEVER, GROTZINGER, JORDAN, 2006).

Certamente, existe uma ressonância imagética entre as fendas presentes nas peças de Makoto e as fendas na litosfera. No entanto, meu interesse vai além disso: busco compreender o que sobrevive dos movimentos das placas tectônicas nas obras de Makoto. A concepção de que a Terra não é um objeto "pronto", mas sim um planeta em eterna transformação, perpetuamente engajado em uma dança lenta e constante, onde a crosta se move ao ritmo do tempo geológico e da energia do calor interno, sugere uma analogia sugestiva com as peças que se transformam no interior de um forno cerâmico.

Nesse sentido, as fendas transcendem a simples imperfeição cerâmica: nesse caso, são as testemunhas do processo criativo em si. Elas representam o espaço entre, uma ruptura na continuidade do material que é ao mesmo tempo resultado e reflexo das forças "geológicas" que agem sobre ele. Antes da queima, essas fendas são potenciais, pequenos indícios de transformações por vir. Contudo, é o fogo que, ao modelar essas fissuras, as eterniza em sua forma final. Como uma ceramista experiente sabe, as rachaduras têm uma tendência a se expandir durante o processo de secagem, seguindo padrões imprevisíveis. A fenda bagunça o tempo, brinca com a temporalidade e escapa do cronológico. Abrir o forno após a queima é um ato de revelação, onde os resultados muitas vezes surpreendem: pratos perfeitos tornam-se partidos ao meio, revelando a impermanência de todas as coisas. Essas fendas, portanto, não apenas desafiam a linearidade do tempo, mas também evocam uma narrativa geológica, onde cada rachadura conta uma história de tensão e ruptura ao longo do tempo geológico.

1.3 | SEDIMENTO

“Memória, camadas sedimentares do cérebro.” (MARJORIE PRIME)¹⁵

Como visto anteriormente, a cerâmica é um fazer ancestral que nutre relações profundas com a história do planeta Terra. A argila, principal matéria-prima das massas cerâmicas, é o “produto final e estável do processo de intemperismo das rochas” (BRANCO, 2014). Isso significa que a existência das argilas é condicionada por processos físicos e químicos, incluindo ação da chuva, vento e neve, que gradualmente transformam montanhas formadas por atividades tectônicas e vulcânicas em sedimentos finos ao longo de milhões de anos (PRESS, SIEVER, GROTZINGER E JORDAN, 2006). Ao longo da história, diversas culturas desenvolveram um fazer cerâmico a partir da manipulação de argilas locais, ou seja, de massas cerâmicas naturais encontradas nas regiões onde viviam. Essas massas eram frequentemente usadas em sua forma quase natural, exibindo características distintas conforme a região de origem. Essas particularidades fazem com que as peças cerâmicas resultantes sirvam como um reflexo da história geológica do local de onde a argila foi extraída, uma vez que a composição mineral dos solos e rochas pode variar de uma região para outra.

No último subcapítulo, abordei as forças que atuam na litosfera, influenciando sua morfologia, e sugeri que os artistas interessados nas narrativas dos processos geológicos estão inseridos nesses fluxos de temporalidade e trajetórias de devir - suas obras são testemunhas dessas influências. Agora, caminhamos ainda mais em direção à superfície. Do manto (fogo) à crosta (tectônica), da crosta ao solo.

Podemos definir “solo” como

a coleção de corpos naturais dinâmicos, que contém matéria viva, e resulta da ação do clima e de organismos sobre um material de origem, cuja transformação em solo se realiza durante certo tempo e é influenciada pelo tipo de relevo. (LEPSCH, 2010, p. 19)

É possível compreender os solos como parte de uma sequência de eventos geológicos, que tem início na transformação – ou intemperismo – das rochas da litosfera, quando a ação direta do calor do sol, das chuvas, do gelo, dos ventos, provoca a

¹⁵ No original, “memory, sedimentar layers of the brain”.

modificação de suas composições químicas. Uma vez que “a existência de diferentes tipos de solos é controlada por cinco fatores principais: (a) clima; (b) organismos; (c) material de origem; (d) relevo e (e) idade da superfície do terreno” (LEPSCH, 2010, p. 62), dois tipos de solo originados a partir de dois materiais de origem diferentes serão, por consequência, diferentes.

A formação de diferentes tipos de argila depende da composição do material de origem e do clima (PRESS, SIEVER, GROTZINGER E JORDAN, 2006). É possível dizer, portanto, que as argilas existem porque a Terra é diversa, ou apresenta geodiversidade, que significa a diversidade de elementos geológicos (rochas, minerais, fósseis), geomorfológicas (formas de relevo, topografia, processos físicos), pedológicos (tipos de solo) e hidrológicos (GRAY, 2013).

A cerâmica se relaciona com a origem da Terra porque as argilas, principal matéria-prima das massas cerâmicas, são produtos de um longo ciclo de transformações que têm início na formação do próprio planeta. E a cerâmica se relaciona com os solos porque um dos principais ingredientes dos solos são justamente os argilominerais.

1.3.1. As “argilas selvagens” de Nina Salsotto Cassina

Nina Salsotto Cassina, é uma artista visual e ceramista italiana cuja prática tem por foco conhecer e mapear o ambiente através da materialidade. Cassina produz vasos esféricos modelados no torno utilizando “argilas selvagens” da região onde mora, nas proximidades da cidade de Milão, Itália. Segundo a artista, seus vasos são memórias autobiográficas, assinaturas do lugar onde aquela argila foi coletada, suporte para a narração espacial e geológica. (PEDERBELLI, 2022) A estratégia de repetir a forma de seus vasos, sempre esféricos, a ajuda a melhor ver, através da repetição, a singularidade de cada lugar e material. Ela faz vasos “do” e “para” cada lugar onde coleta suas argilas.

“Argila selvagem” ou “*wild clay*” é como é chamada a massa cerâmica coletada diretamente da natureza, não comercializada e que não passam por nenhum processo industrial. É, portanto, uma massa artesanal que pode ou não ser refinada, processo através do qual silte, areia, pedriscos e matéria orgânica são retirados (LEVY, SHIBATA, SHIBATA, 2022). Atualmente, é comum que muitos ceramistas recorram a materiais industrializados na confecção de suas obras, resultando na perda das características

distintivas e na padronização da produção cerâmica em escala global. Isso significa que ceramistas de diferentes regiões do mundo podem empregar a mesma massa industrializada, resultando em peças com aparência bastante similar. No entanto, há aqueles que, por uma variedade de motivos, demonstram um forte interesse pelas chamadas "argilas selvagens".

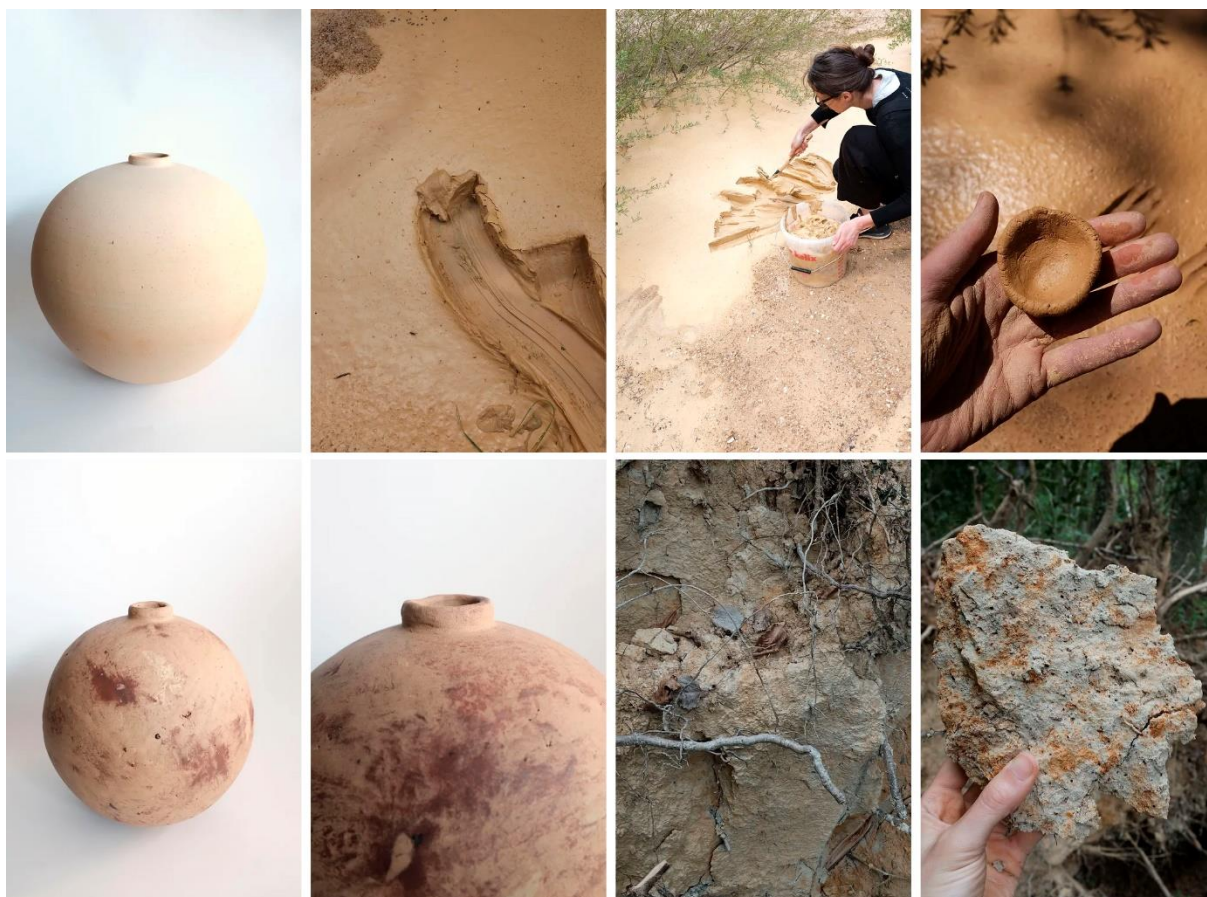


Figura 19 | Vasos feitos com argilas selvagens, de Nina Salsotto Cassina. Na linha superior, "Valence" (2023), produzido com argila caulínica coletada em Valência, Espanha. Na linha inferior, "St Amand" (2023), produzido com argila selvagem de St-Amand-en-Puisaye, França. Fonte: Nina Salsotto Cassina.

Essas ceramistas que se dedicam ao uso de "argilas selvagens" muitas vezes o fazem em busca de uma conexão mais profunda com a terra e com os processos naturais. Ao coletar argilas diretamente da natureza, eles se envolvem em um processo íntimo e pessoal, onde cada amostra de argila carrega consigo a história geológica e as características únicas do local de origem. Além disso, trabalhar com "argilas selvagens" permite maior experimentação e exploração criativa, uma vez que cada lote de argila pode variar em composição e comportamento durante o processo de modelagem e queima.

Essa abordagem artesanal e voltada para a terra também resgata práticas tradicionais e valoriza a diversidade cultural, incentivando uma apreciação mais profunda da riqueza e complexidade dos recursos naturais. Ao optar por utilizar "argilas selvagens", as ceramistas não apenas criam peças únicas e autênticas, mas também contribuem para a preservação da diversidade e da identidade cultural na produção de cerâmica.



Figura 20 | Registros da pesquisa com argilas selvagens de Nina Salsotto Cassina. Vasos de cerâmica produzidos com argilas selvagens (crus e queimados), amostras de solos e de argilas selvagens cruas e queimadas em diversas temperaturas. Fonte: Nina Salsotto Cassina.

Nina Salsotto Cassina cria vasos utilizando argilas selvagens, que guardam, em seus corpos cerâmicos, a composição química dos solos de origem. Através dessa abordagem, a artista se conecta a uma narrativa ancestral de processos geológicos, reconhecendo que as características dos materiais não são simples atributos, mas sim histórias em si mesmas (INGOLD, 2015). Assim, essas características podem ser compreendidas dentro de um registro temporal: em vez de serem consideradas propriedades objetivas e estáticas, elas são processuais, evoluindo, se modificando e se transformando ao longo do tempo. Dessa forma, os materiais inserem-se em um fluxo temporal, sendo eles próprios uma "matéria-

duração" - termo utilizado por Gaston Bachelard (2013) para descrever um tempo ativo, resultante do encontro entre a atividade criativa do artista e a própria resistência dos materiais. Materiais, coloca Ingold (2022, p. 52), não existem como entidades imutáveis. Eles não são

“pedacinhos de natureza” à espera de marca de uma força externa, como a cultura ou a história, para serem dados como terminados. Como substâncias-em-devir, eles perduram, assumindo para sempre as destinações formais que, em uma época ou outra foram assinaladas a eles, e sofrendo uma contínua modulação ao assim fazer. Sejam quais forem as formas objetivas em que são efetivamente inseridos, os materiais são sempre e a partir seus modos de devir, algo mais – sempre, como diz Barad, “já uma historicidade em movimento”.

Se tudo o que existe, dentro desse fluxo temporal, tem uma trajetória de devir, então nós também somos matérias-duração. E se nossos corpos são matéria-duração e estão “primordialmente e irrevogavelmente costurados no tecido do mundo” (INGOLD, 2022, p. 38), nossa percepção do mundo é a percepção do mundo sobre si mesmo. O entrelaçamento das trajetórias de devir de nossos corpos, das montanhas, das pedras, das argilas, compreende a textura do mundo (INGOLD, 2022). Os vasos de Nina colocam em relação as trajetórias de devir de diversos materiais, inclusive sua própria. Ao fazê-lo, produz uma coisa que é, simultaneamente, sua percepção e a percepção do mundo sobre si mesmo. Nesse sentido, Cassina afirma se interessar por “identificar terra e artesanato como partes de um ecossistema complexo que inclui pessoas, territórios, recursos naturais, processos transformativos e objetos, colocando tudo em relação através disso”¹⁶ (PEDERBELLI, 2022).

Apesar de sua predileção por produzir vasos esféricos, Nina Cassina não impõe suas concepções mentais ao mundo material. Pelo contrário, ela estabelece uma relação íntima com esse mundo, recebendo a massa cerâmica como uma substância plástica maleável, capaz de ser moldada, sem tentar dominar os elementos anti-plásticos inerentes ao solo que possam resistir à modelagem. Ela compreende que é possível transformar o barro, massa maleável, em vaso, enxergando nisso sua potencialidade e qualidade. Assim, os vasos não são meras projeções de um modelo mental imposto pela artista, mas sim

¹⁶ No original, “mi interessa identificare terra e artigianato come parti di un ecosistema complesso che include persone, territori, risorse naturali, processi trasformativi e oggetti, ponendoli tutti in relazione fra loro.”

expressões das características intrínsecas do material. E tudo o que não é barro, mas que estava no solo, também faz parte da peça, conferindo a cada uma um “gesto criativo” e um “gesto geológico” (PEDERBELLI, 2022). Desde o início, Nina se insere em um universo de materiais ativos e dinâmicos, com os quais ela trabalha em colaboração, unindo-os ou separando-os durante o processo de fabricação, em uma antecipação do que pode emergir (INGOLD, 2022). Novamente, seus gestos poéticos são equivalentes aos processos geológicos que deram origem aos materiais que manipula.

A pesquisa material de Nina Salsotto Cassina está intimamente ligada à camada mais superficial e movediça do mundo: os sedimentos. E qual temporalidade esses sedimentos evocam dentro da prática da cerâmica? Enquanto o fogo evoca uma conexão com as forças cósmicas, manifestadas nos fornos cerâmicos, e a tectônica remete a uma relação de construção a partir de um fluxo interno de forças, os sedimentos representam um material que passivamente suportou os efeitos do tempo, transformando-se ao longo de milhões de anos. Os sedimentos são, igualmente, a matéria-prima dos ceramistas, visto que a argila, como mencionado anteriormente, é o nome dado aos grãos de menor tamanho na escala granulométrica. Apesar de invisíveis a olho nu, esses grãos carregam consigo toda a história de sua transformação.

1.3.2. "Domo de Argila", de Andy Goldsworthy

"Domo de Argila", instalação criada por Andy Goldsworthy em 2012 para o evento de arte pública OIR – Outras Ideias para o Rio, no Rio de Janeiro, não se trata de uma peça cerâmica, mas sim de uma obra que destaca e valoriza a presença do sedimento. Andy Goldsworthy, nascido em 1956, é um artista britânico conhecido por suas obras de *Land Art*, que envolvem o uso de materiais naturais encontrados no ambiente para criar instalações temporárias e esculturas ao ar livre. Desde o início de sua carreira, ele desenvolveu uma profunda relação com a natureza, utilizando elementos como pedras, galhos, folhas, gelo e neve na criação de suas obras. Uma das características distintivas do trabalho de Goldsworthy é seu interesse pela impermanência e transitoriedade. Muitas de suas criações são efêmeras, projetadas para se decompor naturalmente ao longo do tempo: uma reflexão sobre a natureza cíclica da vida e a ininterrupta transformação do

mundo ao seu redor. Ele documenta suas obras através da fotografia, permitindo que elas vivam além de sua existência física.

Na obra "Domo de Argila", Andy Goldsworthy explora a interconexão entre o Rio de Janeiro e a natureza - que não está apenas ao redor da cidade, mas dentro dela, em suas calçadas, paredes e monumentos. Inspirado por uma "geologia" poética revelada nas paredes de tijolos em processo de deterioração de um galpão no centro da cidade, Goldsworthy escolheu trabalhar com o barro, reproduzindo, no interior do prédio, a mesma "decadência" observada nas paredes externas (OIR, 2012). Ao entrar na construção, o espectador adentrava o próprio tijolo. Utilizando o mesmo barro empregado na fabricação dos tijolos, o artista construiu uma estrutura em forma de domo abertamente inspirada nas habitações de povos indígenas brasileiros. As paredes são de adobe, técnica que consiste em misturar barro, areia, água e palha. O resultado é um espaço completamente revestido por uma camada de barro alaranjado, que, aos poucos, transforma-se com as rachaduras que começam a se abrir conforme a parede seca. Por mais que a obra possua algumas semelhanças com a instalação de Heloísa Galvão, "Impermanência", citada no início da tese, Goldsworthy subverte a relação tradicional entre solo e superfície, transformando a superfície plana em um espaço tridimensional habitável. Assim, ele ressoa as palavras de Paul Valéry (1960), ao destacar que o mais profundo é a pele.



Figura 21 | Frames do vídeo "Andy Goldsworthy", de Outras Ideias para o Rio, mostrando o processo de montagem da instalação "Domo de Argila" (2012), de Andy Goldsworthy. Fonte: OiR.



Figura 22 | "Domo de Argila" (2012), de Andy Goldsworthy, Fonte: João Atala.

O trabalho de Goldsworthy evoca a imagem de um solo marcado por gretas de ressecamento, sugerindo uma superfície ativa e dinâmica. Nesse sentido, há tanto um desejo quanto um interesse pelo descontrole, que aparece na imprevisibilidade das formas das rachaduras, uma vez que a superfície se movimenta sobre uma estrutura de madeira subjacente. Nos subcapítulos anteriores, falei sobre um fluxo de forças muitas vezes invisível, que acontece de forma subterrânea. O resultado desses processos pode ser visto na superfície, que é, de certa forma, “moldada” pelo que acontece dentro. Aqui, se dá o oposto: o tempo dos sedimentos é um tempo visível e superficial que se aprofunda a partir do mais externo.

Na Geologia, o termo "sedimento" se refere a partículas de material mineral ou orgânico que são transportadas e depositadas pela água, vento, gelo ou gravidade em diferentes ambientes, como rios, lagos, oceanos, geleiras e encostas de montanhas. Essas partículas podem variar em tamanho, desde muito finas, como argila e silte, até fragmentos maiores, como cascalho e seixos. Com o tempo, os sedimentos podem se acumular em camadas sucessivas e, à medida que são depositados, a pressão das camadas superiores sobre as inferiores aumenta, comprimindo os sedimentos mais profundos. Esse processo, chamado de compactação, contribui para a gênese de rochas sedimentares. Os sedimentos desempenham um papel importante na formação de paisagens, além de registrar informações sobre a história geológica da Terra e seus antigos ecossistemas. Os sedimentos são as partículas soltas do mundo. Sua profundidade está na superfície, nesse movimento de matéria que acontece em contato com a atmosfera.

Os solos, no entanto, se aprofundam com o tempo. Suas camadas, ou “horizontes”, são caracterizadas por propriedades físicas, químicas e biológicas únicas, resultantes da interação complexa entre diversos processos. O perfil típico do solo apresenta várias camadas, iniciando-se com o horizonte O na superfície, composto principalmente por material orgânico em decomposição. Em seguida, o horizonte A, ou camada superficial, é rica em nutrientes e matéria orgânica. Abaixo, está o horizonte B, ou subsuperficial, que geralmente contém minerais transportados de camadas superiores ao longo do tempo. Por fim, o horizonte C, ou rocha-mãe, consiste em material não perturbado, a partir do qual o solo se desenvolveu. Esses horizontes variam em espessura, cor, textura e composição química, refletindo as condições locais de sua formação. Essa sequência de camadas conta uma história – elas nos contam quais são as mais antigas, quais são as mais novas e

o que se passou para que elas se arranjassem daquela forma. As camadas são, portanto, tempo.

Compreendo que o solo se estrutura em camadas verticais, as quais representam um registro do tempo necessário para sua formação. No entanto, ao realizar um corte no solo e expor seu perfil, estamos, de certo modo, atualizando o passado no presente. Em outras palavras, ao examinar o solo, estamos proporcionando um encontro entre o presente e os diversos momentos que moldaram sua história. O que acontece quando esse tempo cronológico organizado em camadas é perturbado por um corte, que revela e atualiza essa temporalidade vertical? Como é possível compreender a relação entre o presente, o passado e o futuro ao examinar um perfil de solo e observar seus horizontes?

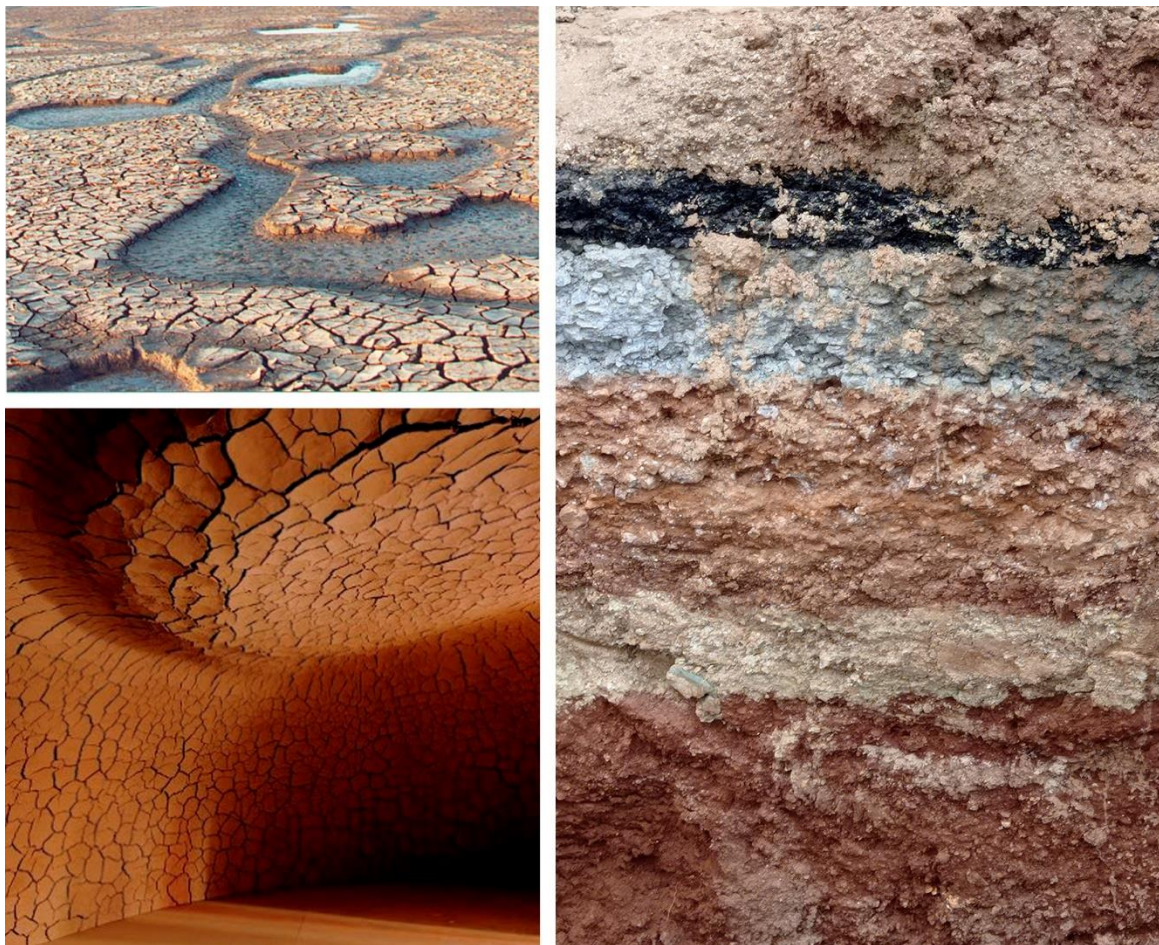


Figura 23 | No canto superior esquerdo, gretas de ressecamento. Fonte: Alan Parkinson, WikiCommons. No canto inferior esquerdo, “Domo de Argila” (2012), de Andy Goldsworthy. Fonte: João Atala. Do lado direito, perfil de solo em uma estrada na Índia. Fonte: Sridhar Gutam, WikiCommons.

1.3.3. “Trace Fossil”, de Mitch Iburg

Em 2019, visitei o Geoparque do Araripe¹⁷, na cidade de Crato, interior do Ceará. O Geoparque do Araripe é uma área de grande importância geológica e paleontológica conhecida por abrigar uma das maiores concentrações de fósseis do período Cretáceo¹⁸ no mundo, especialmente nas Formações¹⁹ Crato, Ipubi e Romualdo. Os fósseis encontrados por lá são notáveis pela sua diversidade e preservação excepcional.

A “Pedra Cariri” é um calcário laminado muito abundante da região e muito rico em fósseis. Os calcários são rochas sedimentares compostas principalmente de carbonato de cálcio, na forma do mineral calcita, geralmente formados por meio da deposição de sedimentos orgânicos e inorgânicos em ambientes marinhos. Uma das características distintivas dos calcários é a sua propensão a preservar fósseis. Isso ocorre porque muitos organismos marinhos, como conchas, corais, equinodermos e moluscos, têm esqueletos ou conchas compostos de carbonato de cálcio. Quando esses organismos morrem, seus restos podem se acumular no fundo do mar e, ao longo do tempo, serem incorporados aos sedimentos que formarão o calcário.

No caminho até Santana do Cariri, paramos o carro na beira da estrada para observar um corte que havia sido feito no calcário - uma espécie de pequena pedreira, para quem quisesse ver de perto aquela rocha maravilhosa. Eu e meus companheiros de viagem sabíamos que ali era o melhor lugar para encontrarmos fósseis: no chão, centenas de

¹⁷ Segundo a UNESCO, “os Geoparques Mundiais da UNESCO (UNESCO Global Geoparks) são áreas geográficas unificadas, onde sítios e paisagens de relevância geológica internacional são administrados com base em um conceito holístico de proteção, educação e desenvolvimento sustentável. Sua abordagem ascendente que combina a conservação com desenvolvimento sustentável e que, ao mesmo tempo, envolve as comunidades locais, está se tornando cada vez mais popular”. Disponível em: <https://www.unesco.org/pt/node/104598> Acesso em: 20 de agosto de 2024.

¹⁸ O Período Cretáceo é o terceiro e último período da Era Mesozoica, e estende-se de aproximadamente 145 milhões de anos atrás até 66 milhões de anos atrás. Ele é dividido em dois subperíodos: o Cretáceo Inferior (ou Baixo Cretáceo), que abrange de cerca de 145 a 100 milhões de anos atrás, e o Cretáceo Superior (ou Alto Cretáceo), que vai de aproximadamente 100 a 66 milhões de anos atrás. O Cretáceo é conhecido por ser a época em que os dinossauros dominaram o planeta e, ao final deste período, ocorreu a extinção em massa que resultou no desaparecimento de muitos grupos de seres vivos, incluindo os dinossauros.

¹⁹ Formações geológicas são unidades básicas de mapeamento de rochas sedimentares que possuem características físicas, químicas ou paleontológicas distintas e podem ser mapeadas em uma escala regional. As formações geológicas são frequentemente nomeadas a partir de locais geográficos onde suas características são bem expostas ou onde foram originalmente identificadas.

pedaços bem redondos de rocha se espalhavam por todo lado. Eram concreções. As concreções são “bolinhas de rocha”, em geral

produto da cimentação diferencial de minerais como cálcio, sílica, ferro, pirita, etc. ao redor de um núcleo, por efeito de variações no meio circundante, que podem ser consequência de mudanças no pH, por exemplo. Caso o núcleo ao redor do qual acontece a deposição seja um resto orgânico, poderá ocorrer a preservação e, por conseguinte, a fossilização. (RICARDI-BRANCO, 2018)

Para descobrir se determinada concreção guardava ou não um fóssil, era necessário parti-la ao meio – o que não era tarefa fácil. Descobrir, nos dois sentidos da palavra, aquele vestígio de vida no meio da rocha era algo mágico. Muitas vezes, o que pode se encontrar não é o fóssil do animal em si, mas estruturas de bioturbação, que são estruturas sedimentares formadas a partir da deformação ou mistura de material sedimentar por seres vivos, como minhocas que vão deformar as camadas já sedimentadas no fundo de um lago com lodo. Essas deformações podem vir a ser fossilizadas e o que se encontra, muito tempo depois, não são as minhocas em si, mas um registro de sua passagem. Registro que é, em si mesmo, tempo, pois é um registro de percurso.



Figura 24 | Da esquerda para a direita, fotografia do sítio paleontológico à beira da estrada, entre Santana do Cariri e Crato, Ceará, Brasil. Icnofósseis de plantas, no Museu de Paleontologia de Santana do Cariri. Icnofósseis de peixes, no Museu de Paleontologia de Santana do Cariri. Fonte: Beatriz Reis.

Segundo Bachelard (2013), Lamarck tinha uma ideia curiosa sobre a origem do reino mineral. Para o naturalista, todo o reino mineral, da argila ao ouro, advinha de formas vivas, tanto do reino vegetal quanto do reino animal. Ele afirmava que, assim que as coisas vivas morriam, elas começavam a se transformar e, depois de muito tempo, se tornavam algum elemento do reino mineral. Todo o reino mineral era um resíduo da vida vegetal ou animal,

pois a vida era a única força ou potência com capacidade de organizar o mundo das matérias “brutas”. Enquanto a água e o ar logo se dissipavam, o calor das coisas vivas – o fogo – permanecia. Um calor residual de vida animal e vegetal imemorial sobrevivia em todo o reino mineral. Se as ideias de Lamarck não chegam a encontrar validação na realidade, esse calor residual de uma vida imemorial é uma imagem que permeia a imaginação de muitas artistas ceramistas.

Certos óxidos metálicos presentes em massas cerâmica e esmaltes podem produzir manchas nas placas refratárias sobre as quais as peças estão apoiadas dentro do forno. Essa ocorrência é uma característica natural do comportamento dos materiais durante o processo de queima e não constitui necessariamente um problema. Em meu próprio ateliê, utilizava um esmalte azul que, quando queimado, deixava um “halo” azulado ao redor das áreas de contato com a prateleira do forno.

“*Trace fossil*” (sem data), de Mitch Iburg, é uma pesquisa material dos sedimentos marinhos e fósseis do período Ordoviciano, datados de cerca de 450 milhões de anos atrás, encontrados em Minnesota, EUA. Segundo o artista (IBURG, 2023), a série é uma metáfora da fossilização, ao criar um registro secundários desses organismos extintos. Os fósseis coletados são queimados sobre placas de porcelana, onde os traços de sódio, cálcio e cobre presentes volatilizam durante a queima, gerando colorações imprevisíveis na superfície cerâmica. Após a queima, os fósseis sofrem uma mudança química e se desintegram, deixando para trás esse novo registro fóssil na forma de manchas coloridas.

O título da obra, “*Trace fossil*”, faz referência aos icnofósseis, termo utilizado em paleontologia para descrever uma marca ou vestígio deixado por organismos vivos em substratos geológicos, como rochas ou sedimentos. Essas marcas podem incluir impressões, pegadas, tocas, túneis e outros tipos de traços deixados por atividades biológicas. Icnofósseis são importantes porque fornecem informações sobre o comportamento e a ecologia dos organismos que os produziram, mesmo quando os próprios organismos não são preservados como fósseis.

Na próxima parte, Tempo de resgates, me aprofundo nos fósseis em relação com a prática da cerâmica. Porém, essa obra de Iburg aparece aqui pois me ajuda a falar do solo e dos sedimentos a partir de um viés da vida. As superfícies criadas pelo artista contam uma história de movimento e atividade, como os icnofósseis, na natureza. E essas histórias

só podem ser contadas por causa de uma ausência essencial que parece guardar, ainda, o calor dos organismos vivos – animais e vegetais – de que Lamarck falava.

Segundo Bachelard (2013, p. 193),

nenhum dos três reinos escapa dos ritmos de toda a vida. O animal é a vida cotidiana. O vegetal, a vida anual. O mineral, a vida secular, a vida que se conta por milênios. Assim que se sonha na vida milenar do metal, o devaneio cósmico entra em ação. Impõe-se assim uma espécie de espaço-tempo do devaneio metálico que faz com que se una à ideia da mina remotamente profunda a ideia de um passado desmesurado. O metal [e o mineral], para o alquimista, é uma substância-século.

Quando o artista atua sobre essa substância-século que é a argila... Amassando, modelando, queimando esse material generoso... Ele se insere em um fluxo de forças e em um fluxo de tempo que, de fora, parece intocável ou impenetrável. Pois, em geral, os reinos animal e vegetal apenas sofrem as consequências de forças grandiosas que atuam sob e sobre a superfície da Terra. Porém, compreender o planeta como algo que não está terminado, mas em constante fazer-se (INGOLD, 2015, 2022), muda por completo a relação que se constrói com o tempo profundo.

O tempo mineral transcende a cronologia. Ele é mais do que antigo, porque, por mais que se estenda por bilhões de anos para trás, se atualiza a todo instante. Ainda estamos sobrevivendo no tempo profundo, nos processos geológicos que deram origem à argila que cobre vastas extensões do planeta. Somos também esse tempo. Não apenas no sentido de que a influência humana potencialmente inaugurou uma nova era geológica, o Antropoceno²⁰, mas também porque somos materiais em devir, atuando sobre outros materiais em devir, sofrendo e sendo moldados por eles. Só enxergamos a dureza das pedras porque para ver sua plasticidade precisaríamos viver muitos milhares de anos. Mas, no registro do tempo mineral, as rochas são maleáveis, as montanhas estão em constante processo de soerguimento e intemperismo, os vales se aprofundam, os rios mudam de curso e os continentes se movem.

²⁰ O Antropoceno é um termo proposto para designar uma nova era geológica marcada pelo impacto significativo das atividades humanas no planeta Terra, especialmente a partir da Revolução Industrial. Nesse contexto, o ser humano se torna uma força geológica dominante, capaz de alterar ecossistemas, modificar o clima e provocar extinções em massa. Embora o conceito ainda seja debatido e não tenha sido oficialmente adotado pela Comissão Internacional de Estratigrafia, o Antropoceno reflete a crescente consciência das profundas mudanças ambientais, climáticas e biológicas impulsionadas pela ação humana no Holoceno tardio, levando a discussões sobre responsabilidade ambiental e sustentabilidade.

As artistas abordadas nesta parte buscam compreender e explorar essa ancestralidade mineral, entendendo a sobrevivência dos processos geológicos a partir de seus processos artísticos. Nesse sentido, se colocam diante do tempo ativo dos materiais. Suas obras possuem temporalidades complexas, uma vez que são produzidas no presente a partir de matérias muito antigas, que chegam a ter milhões – e, por vezes, bilhões – de anos de idade. Aliás, o fato de os materiais serem antigos as instiga a produzir – é o epicentro de suas poéticas. Essa atualização do passado no presente, ou seja, a utilização consciente e intencional de materiais que carregam histórias e cujas histórias ganham “novos capítulos”, os aproxima de um anacronismo que é, dentro da história da arte, uma necessidade, pois se coloca como uma “primeira aproximação, um modelo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

Na obra dessas artistas, me parece que o presente se revela insuficiente. Para compreender seus trabalhos, é preciso compreender o próprio passado através dos materiais, que contam de um tempo muito estendido, o tempo mineral. As obras são realizadas no presente, mas guardam chaves de leitura que só se apresentam a partir de um conhecimento profundo do passado. O passado se torna, assim, imprescindível, uma vez que é a partir dele que identificamos as “sobrevivências”, não exatamente nas coisas, mas nas coisas de que as coisas são feitas, nos materiais. Portanto, fica claro que não é possível

nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

2

TEMPO DE RESGATES

2.1 | FÓSSIL

“No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo.”

(RILKE in DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 176)

Quando iniciei meu percurso, uma das coisas que mais me encantou na prática da cerâmica foi a descoberta, bastante corriqueira, de que qualquer marca que eu deixasse no corpo cerâmico, fosse ela intencional ou não, ficaria nele gravado por milhares de anos, enquanto ele existisse. Aliás, a noção de que os objetos que produzia em meu ateliê - coisas nem sempre tão bonitas, tão funcionais ou tão importantes - permaneceriam no mundo por muito mais tempo do que eu, me comovia muito. Por mais que determinada peça quebrasse, seus cacos sobreviveriam, potencialmente sobrevivendo a mim mesma e a todas as pessoas que eu conheço. A cerâmica nasce para uma longa permanência no mundo. Então, pensava que as digitais que eu imprimia nas peças que produzia eram um vestígio da minha presença e do meu corpo. Essa constatação me levou não só para um futuro hipotético. Ela me levou para o passado.

Nessa segunda parte, tempo de resgates, escrevo sobre uma temporalidade que emerge com as coisas que são desenterradas. Coisas que são resgatadas da terra, debaixo de camadas e camadas de solo. Essas coisas podem ter origem humana, como as primeiras ferramentas e os primeiros potes, mas podem também ser vestígios de outras formas de vida, como os fósseis. Fósseis são traços de organismos de idade geológica passada que foram preservados na crosta terrestre, incluindo restos de animais, plantas, pegadas, impressões, ovos, excrementos e outros registros de atividade biológica. Os fósseis são importantes para entender a história da vida na Terra, fornecendo informações sobre a evolução das espécies, a paleoecologia e os ambientes antigos (PRESS, SIEVER, GROTZINGER E JORDAN, 2006).

Por mais que algumas das obras abordadas ao longo do presente subcapítulo façam referência direta aos fósseis, o que deve ser sublinhado não é o conceito de fóssil em si, mas uma relação de contato entre tempo biológico, animal ou vegetal, e tempo mineral, cujo resultado é a produção de um registro duradouro. Nesse sentido, tomarei emprestado

essa palavra para falar de um procedimento de impressão por contato que amplia o significado de fósil.

2.1.1. “Fósseis de mim”, de Maria Cheung

Maria Cheung, artista chinesa naturalizada brasileira, teve seu primeiro contato com a cerâmica em 1978, durante seus estudos em educação artística na graduação. Seu trabalho é marcado pelo resgate cultural evidente em suas instalações de arte conceitual. Ao longo de sua carreira artística, acumulou diversos prêmios em salões de arte e realizou numerosas exposições tanto no Brasil quanto no exterior. Cheung vive e trabalha em Foz do Iguaçu, Brasil, onde mantém, desde 1995, um ateliê de cerâmica. Atualmente, se divide entre participações em exposições, atuação como jurada em salões de arte e produção artística.



Figura 25 | "Fósseis de mim" (sem data), de Maria Cheung. Fonte: Maria Cheung.

A obra “Fósseis de mim” (sem data) é uma série de objetos em cerâmica que se propõem a ser o que o nome diz: registros “fósseis” da artista. A instalação compreende uma variedade de itens que, de alguma forma, fazem parte de Cheung, incluindo um par de sapatos, um antebraço, seus óculos, pés emergindo de um bloco de cerâmica, uma bolsa, a impressão de um sutiã sobre uma placa de barro queimado, entre outros. Essa diversidade de objetos forma uma unidade coesa através do material.

Fósseis são vestígios preservados de vida passada. Sua existência pressupõe uma morte: seja do corpo que deixou um vestígio (icnofóssil), seja do corpo que foi litificado (fóssil). A produção de “fósseis” contemporâneos, de coisas que ainda existem e vivem, vai, portanto, na contramão do que é essencialmente um fóssil. Aí está a estranheza da obra de Cheung. Os objetos produzidos parecem habitar tanto o passado quanto o futuro. Eles se tornam “antigos” na medida em que, se já se transformaram em fósseis, não podem mais pertencer a alguém que está viva – talvez pertençam a uma Maria Cheung que já desapareceu, que existe agora apenas como vestígio mineral. Porém, também habitam o futuro, uma vez que a artista cria, no presente, os fósseis de si mesma para daqui a milhares de anos. Creio que Cheung também compreendeu e se encantou com o fato de que nós, ceramistas, temos responsabilidade pelas coisas que colocamos no mundo. Seus fósseis são *do e para* o futuro.

Didi-Huberman (2008) define “impressão por contato” como o procedimento de criar uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. O autor refere-se ao processo pelo qual uma imagem é formada não apenas pela ação direta de uma matriz sobre um suporte, mas também pela interação entre ambos. Didi-Huberman argumenta que a imagem resultante não é apenas uma reprodução mecânica da matriz, mas carrega consigo as marcas do contato físico e da mediação entre a matriz e o suporte. Essa abordagem ressalta um aspecto material da imagem e a complexidade das relações envolvidas em seu processo de criação, destacando a importância do contato e do encontro na produção de imagens.

A impressão por contato pressupõe, portanto, ao menos três coisas: a primeira é a necessidade de um substrato ou suporte; a segunda é a produção de uma marca que vai permanecer gravada; a terceira e última é o próprio gesto que produz a marca. Esse gesto é, ao contrário da marca, efêmero. Enquanto a marca permanece - sobrevive - no substrato, o gesto já não existe mais. A não ser por um detalhe: a marca é o próprio registro do gesto.

A impressão por contato não está intrinsecamente ligada à produção de um objeto, mas à experiência de uma relação e é por isso que ela não é absolutamente previsível. Há sempre um grau qualquer de imprevisibilidade. Quando observo, por exemplo, a impressão do sutiã de Maria Cheung, a ausência do objeto impresso não é compreendida como uma falta, mas como uma potência de forma. A matriz – no caso, o sutiã – sobrevive, mas a sobrevivência pressupõe diferença: entre a matriz e a impressão existe sempre uma dissemelhança própria da experiência de relação. A semelhança invertida entre o objeto ou corpo que produz a marca e a própria marca revela uma conexão entre matriz e impressão, forma e contra forma, estabelecendo uma relação necessariamente temporal. Portanto, falar de impressão e semelhança por contato é falar de temporalidades engendradas, que se relacionam, se cruzam, se influenciam.

2.1.2. “Gesto arcaico”, de Celeida Tostes

Se na impressão que envolve suporte e matriz existe um inconsciente técnico responsável pelo mistério e imprevisibilidade da impressão (DIDI-HUBERMAN, 2008), o contato direto entre mão e matéria também não é completamente consciente. Na prática da cerâmica artesanal, a peça guarda as marcas do corpo que a produziu e nessa relação de “impressão” há também um certo nível de inconsciência. Esses vestígios podem ser mais ou menos aparentes, das impressões digitais que ficam gravadas em figuras modeladas às linhas em espiral que percorrem de cima à baixo a peça modelada no torno, sugerindo suavemente o caminho dos dedos pela parede do objeto.



Figura 26 | Impressão por contato no fazer cerâmico. Fonte: Fiama Azevedo.

Em “Gesto arcaico”, Celeida Tostes leva isso ao extremo, reforçando a compreensão de que toda peça se cerâmica esconde e revela, na mesma medida, a presença de um corpo humano. Celeida é uma referência quando o assunto é arte contemporânea em cerâmica no Brasil. A artista estudou na Escola Nacional de Belas Artes, onde se formou em Gravura. Na época, foi aluna de Oswaldo Goeldi e participou, em 1955, da exposição “Gravuristas Brasileiros”, coletiva que viajou por diversos países. Em 1958, foi contemplada com uma bolsa de estudos na Universidade *Southern*, na Califórnia, e na Universidade *New Mexico Highlands*, no Novo México. Durante seu período nos Estados Unidos, foi aprendiz de Navajo Maria Martinez (1887 – 1981), conhecida como a Oleira de San Ildefonso. Com ela, aprendeu como trabalhar a terra e “segundo a própria Celeida, a convivência foi decisiva para a escolha do barro como matéria-prima de seu trabalho” (COSTA, SILVA, 2014, p. 222). De volta ao Brasil, a artista participou de diversas exposições e trabalhou como professora da Rede Estadual de Ensino do Rio de Janeiro. Em 1975, inaugurou a Oficina das Artes do Fogo e Transformação de Materiais no Parque Lage, e em 1989, tornou-se professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde criou a Oficina Integrada de Cerâmica. Desenvolveu com seus alunos um trabalho experimental e sensorial que tinha por base vasta pesquisa e manipulação do universo cerâmico.

Nos cursos oferecidos pela artista eram realizados rituais de sensibilização e criatividade ao ar livre, exploração de relações sensoriais com os quatro elementos: água, fogo, terra e ar. Ensinaamentos e experimentos da transformação de materiais sob a ação do fogo. Celeida não ensinava técnicas ou fórmulas pré-estabelecidas para seus alunos; ela pregava a liberdade da descoberta e a criação de linguagens próprias. A oficina era uma espécie de laboratório de alquimia, em que criavam objetos com a ajuda da natureza. (COSTA, SILVA, 2014, p. 224)

Celeida produzia séries de peças em grandes quantidades. Fendas, vaginas, úteros, seios, bolas, aos milhares. Moldava-as no bojo de suas mãos e em seu próprio corpo. “Gesto arcaico”, instalação apresentada na 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991), é uma de suas obras mais emblemáticas. Três painéis de seis metros por três estão repletos, de cima à baixo, com mais de vinte mil pedaços de barro amassados pela ação reflexa da mão quando recebe em seu bojo um punhado de barro macio. Realizada com mais de quatro toneladas de barro, os “amassadinhos”, como também são conhecidos, foram produzidos por dezenas de pessoas dos mais diversos lugares: presídio Frei Caneca no Rio

de Janeiro, Morro do Chapéu Mangueira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Parque Lage, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outros. “Nos milhares de amassadinhos”, diz Celeida, “a mão da criança se um ano se encontra com a mão do presidiário” (COSTA, SILVA, 2014, p. 168).

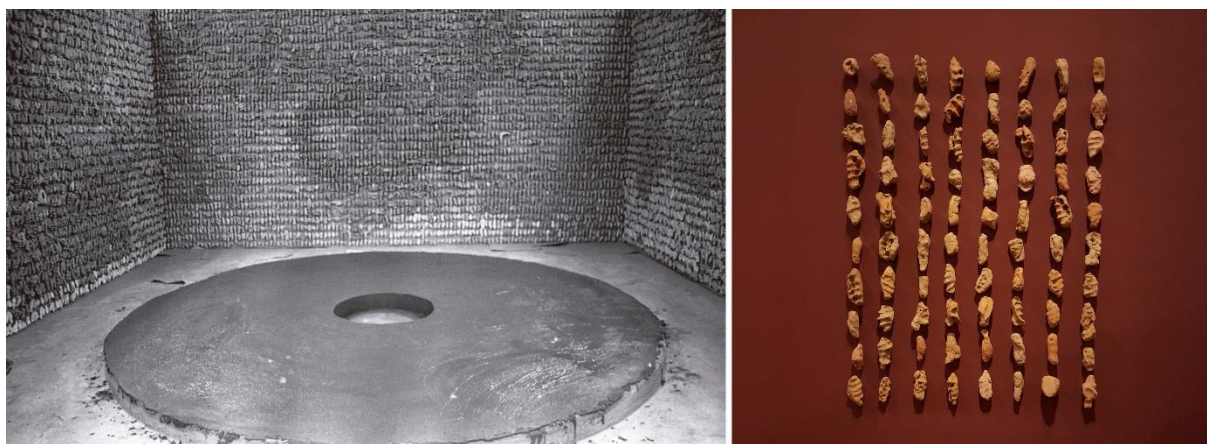


Figura 27 | "Gesto arcaico" (1991), de Celeida Tostes. Fonte: Ariovaldo Santos - CPDoc JB. Amassadinhos de Celeida Tostes em exposição no Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: Beatriz Reis.

A informação de que a obra foi realizada por muitas pessoas é essencial para a sua apreensão, uma vez que esse fato parece sublinhar a ausência desses seres e adicionar ainda mais complexidade à relação de impressão por contato entre mão-matriz e barro-suporte. Os amassadinhos de Celeida me levam à imagem da mais antiga pegada conhecida de um Australopitecos²¹. Esse icnofóssil coloca o presente em contato com o instante em que aquele ser habitou o mundo e experimentou uma relação de impressão e de intimidade com o material constituinte do planeta. A ausência essencial dos pés do Australopitecos não se difere muito da ausência essencial das mãos na obra de Tostes, uma vez que é ela, a ausência, que informa (faz saber) e enforma (dá forma) o que antes estava ali. Mas não o faz com previsão, abrindo espaço para o já mencionado inconsciente técnico próprio de todo procedimento de impressão por contato. A ausência produz um espaço imaginante, criador de imagens. É difícil não se perder na fabulação: de quem eram as mãos que fizeram esse amassadinho aqui?

²¹ Os Australopitecos são um gênero extinto de homínídeos que viveram na África entre aproximadamente 4,2 milhões e 2 milhões de anos atrás. Eles são considerados um dos ancestrais diretos dos seres humanos modernos e desempenham um papel crucial na compreensão da evolução humana.



Figura 28 | Do lado esquerdo, molde das "pegadas de Laetoli" - as mais antigas pegadas humanas conhecidas no mundo, em exibição no Salão das Origens Humanas do Museu Smithsonian de História Natural em Washington, D.C., EUA. Fonte: Tim Evanson. Do lado direito, amassadinhos de Celeida Tostes. Fonte: Galeria Superfície.

Ingold (2015, 2022) afirma que os materiais de que as coisas são feitas não se encontram “prontos” no mundo, mas estão em constante processo de tornar-se, em constante transformação. Nós, enquanto habitantes de um planeta em transformação e enquanto seres que ativamente modificam o mundo e por ele somos modificados, também estamos nessas trajetórias de devir. Nesse sentido, entre os seres humanos e os materiais existe uma relação de impressão por contato, no sentido de que a impressão, como compreendida por Didi-Huberman (2008), é, mais do que um procedimento, uma experiência de relação. A utilização da impressão por contato coloca em jogo uma complexidade temporal, uma colisão de tempos, e para compreendê-la é preciso assumir um ponto de vista anacrônico que leve em consideração a dinâmica das sobrevivências em jogo (DIDI-HUBERMAN, 2008).

“Sobrevivência” é uma palavra fundamental para que se compreenda as relações temporais implicadas pela prática da cerâmica – relações que serão esmiuçadas ao longo de toda a pesquisa. No presente momento, volto à impressão por contato, uma vez que, ainda segundo Didi-Huberman (2008), nela sobrevive qualquer coisa da matriz que a produziu, mesmo que em negativo, invertida. Esse ponto é crucial, pois evidencia que a sobrevivência não é a continuidade do mesmo, mas a continuidade do semelhante. Portanto, fica claro que toda sobrevivência implica transformação. As coisas produzidas pela impressão por contato são “‘presente remanescente’, visual e tátil, de um passado que não para de trabalhar, de transformar o substrato onde [ele] imprime a sua marca” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 13). Também os objetos cerâmicos possuem essa complexidade

temporal. Segundo Didi-Huberman (2008, p. 13), seria preciso descrever como “dentro de uma obra produzida por impressão, o imemorial de um *savoir-faire* encontra uma prática atual para formar um instantâneo, uma constelação.”

Para Ingold (2022), “perduração” transcende a noção estática de existência, no sentido de que tudo está em constante transformação e movimento. Ele argumenta que, em vez de entender as coisas e os fenômenos como fixos e imutáveis, devemos percebê-los como parte de um fluxo contínuo de processos e interações, fluxos de devir. Nessa perspectiva, a perduração é entendida não como um estado estático, mas como uma qualidade dinâmica que surge da interação e da continuidade dos processos. Assim, a perduração não é encontrada na imobilidade, mas sim na própria fluidez e na interconexão dos elementos em constante mudança. Nesse sentido, tanto a “sobrevivência” de Didi-Huberman quanto a “perduração” de Ingold sugerem uma complexidade temporal na qual o passado não é apenas uma entidade estática, mas sim uma presença viva e pulsante que se manifesta no presente. Em ambos os casos, a mudança figura como fator primordial.

Em “Gesto arcaico”, os gestos – e, portanto, as mãos – que deram origem aos amassadinhos sobrevivem naqueles pequenos objetos de cerâmica. De certo, esses objetos possuem qualquer coisa de anacrônico: o próprio nome da obra evoca tempos antigos, como se cada uma daquelas pecinhas fossem registros fósseis das mais remotas formas de vida. Os amassadinhos desafiam a cronologia ao colocar o espectador em contato com outras temporalidades. Os gestos arcaicos em questão fazem referência ao primeiro contato dos seres humanos com o material, mas também ressaltam as trajetórias de devir que se tornam visíveis e táteis através da interação das mãos com o barro.

Os fósseis me ajudam a compreender o tempo das coisas terrenas na medida em que são registros materiais de um encontro, de uma relação, entre seres vivos e a matéria bruta do mundo – a impressão por contato tem, como visto anteriormente, um caráter essencialmente temporal. A partir desse ponto, a própria cronologia passa a ser questionada, uma vez que o fóssil atravessa e subverte temporalidades ao ser descoberto. Esse resgate é marcado pela sobrevivência, ao inaugurar o passado e o presente em simultâneo: tal passado passa a existir no momento da descoberta do fóssil, que é o agora daquela forma de vida que deixou de viver – forma de vida que, por sua vez, só perdura na diferença. Nesse sentido, a semelhança por contato é condição da sobrevivência – tudo o que sobrevive, se transforma no encontro de matriz e suporte, em uma impressão por

contato compreendida de forma ampla. Os fósseis – e a cerâmica – materializam esse procedimento, compartilhando dessa complexidade temporal que tem por fundação a semelhança por contato e a sobrevivência.

2.2 | ARTEFATO

“Não basta que tudo comece, é preciso que tudo se repita.”

(DELEUZE, 2005, p. 14)

O ano era 2018. Eu estava começando a pensar no projeto de pesquisa que inscreveria no processo seletivo para o doutorado. Já fazia algum tempo que eu me dedicava à cerâmica, dando aulas e produzindo peças em meu ateliê. Portanto, sabia que, caso eu entrasse para o PPGAV no ano seguinte, eu pesquisaria cerâmica. Naquele dia, eu estava fazendo uma viagem de ônibus, percorrendo o caminho entre Barcelona e Genebra, indo de encontro ao meu marido, Daniel, que estava fazendo seu doutorado sanduíche na Suíça. De vez em quando, eu abria o Google Maps para me localizar e o WhatsApp para falar com ele, com a família, com as amigas. Foi então que eu soube. O Museu Nacional estava em chamas. Eu li a notícia com uma mistura de assombro e medo. Pensei em tudo o que estava sendo perdido, em toda a história que é irreparável. E em como o presente também era, de muitas formas, irreparável. Mal sabia que as coisas ficariam muito piores em breve. No entanto, pensei imediatamente nas cerâmicas. Pensei em todas as coisas que sobrevivem ao fogo. Afinal, um incêndio não costuma atingir as temperaturas elevadas que as cerâmicas experimentam nos fornos. Era provável que alguma coisa sobrevivesse, mesmo que em pedaços.

Por mais triste que fosse toda aquela situação, a ideia de que as cerâmicas poderiam sobreviver me trouxe esperança. Meses depois que voltei de viagem, em abril de 2019, visitei a exposição “Museu Nacional Vive - Arqueologia do Resgate”, em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Nos totens, peças de diversas seções do museu eram exibidas junto às etiquetas que descreviam as transformações causadas pelo fogo. Fiquei encantada com alguns minerais que haviam se transformado por causa do calor, como uma ametista roxa que se transmutou em um citrino amarelo (ambos cristais de quartzo, porém com diferenças a nível molecular). Quando cheguei à seção das cerâmicas, meu coração estava a mil: finalmente encontrara as peças que habitavam a minha imaginação. Elas existiam. Peças que haviam sobrevivido ao incêndio. Muitas faziam parte das coleções de etnografia, tendo sido doadas para o museu pelos

povos que a produziram. Outras, eram achados arqueológicos de diversos lugares do mundo.



Figura 29 | Fotografias da exposição "Museu Nacional Vive – Arqueologia do Resgate", 2018, CCBB, Rio de Janeiro. Fonte: Capim Filmes.

Infelizmente, não consegui voltar à exposição para fazer outros registros. Porém, saí transformada pela ideia de que todas aquelas peças, em especial as arqueológicas, haviam passado por um segundo processo de resgate. Foram, mais uma vez, trazidas de volta à superfície, ao tempo presente. Terminei de elaborar o meu projeto de pesquisa e a vontade de escrever sobre as peças que sobreviveram ao incêndio não saía da minha cabeça. Quanto finalmente entrei para o doutorado, realmente tentei entrar em contato com as equipes de resgate, mas o acesso às peças não era fácil e não consegui uma resposta positiva. O projeto seguiu outros rumos. Essa história, que me instigou desde o começo, exemplifica a complexidade do que chamo de “Tempo de Resgates”.

Artefatos, diferente de fósseis, são modos particulares de cultura material produzidos intencionalmente por mãos humanas. Eles podem ser produzidos por diversos materiais, mas a cerâmica, por suas características específicas, é um dos mais presentes em sítios arqueológicos. Começar a fazer cerâmica é lembrar-se dessas muitas peças resgatadas, que habitam, em maior ou menor grau, o nosso imaginário. Fragmentos, estatuetas, vasos, tijolos, cumbrucas. Alimento, com frequência, o devaneio de que pertencemos a uma longa linhagem de seres que dominam o fazer cerâmico há pelo menos vinte e cinco mil anos.

Neste subcapítulo, abordo uma temporalidade inaugurada pela arqueologia a partir de obras que dialogam com as peças desenterradas através da “sobrevivência”. Abordo

também a presença da cerâmica nas listas de salvaguarda da UNESCO – *Intangible Cultural Heritage* (Patrimônio Cultural Imaterial), no intuito de pensar a presença desses objetos e desses saberes em instituições museais.

Ao pensar em um tempo “fóssil”, escrevo sobre as marcas que atravessam o tempo por causa de uma experiência de relação entre suporte e matriz. Agora, o que me instiga são as coisas produzidas por mãos humanas e que sobreviveram por causa de características particulares do material que foram produzidas. Como a arte contemporânea se apropria desse tempo e se aproxima de um fazer arqueológico?

2.2.1. Séries “Ferramentas” e “Vênus”, de Celeida Tostes

As séries “Ferramentas” (1979) e “Vênus” (1979) de Celeida Tostes são exemplos do apreço da artista pelas temáticas da ancestralidade e do feminino no fazer cerâmico. Celeida se interessou, ao longo de toda a sua trajetória, pelo fato de que a cerâmica é um saber muito antigo. Em “Ferramentas”, Tostes reinterpreta pontas de lança, facas, flechas e outros objetos que podem ser encontrados em sítios arqueológicos. Já em “Vênus”, a artista mergulha na iconografia pré-histórica das figuras femininas, criando pequenas estatuetas inspiradas naquelas datadas do Paleolítico. De certa forma, uma série dialoga com a outra: primeiro, no sentido de que a forma das Vênus parece um desdobramento da forma de algumas ferramentas; em segundo lugar, no sentido de que a artista produz uma espécie de coleção arqueológica ao modelar coisas que tanto se assemelham a artefatos pré-históricos. Objetos estranhamente familiares. Estranhamente universais.



Figura 30 | Série “Ferramentas” (1979) e série “Vênus” (1979), de Celeida Tostes. Fonte: Ana Pigosso.

No livro “Sob os tempos do equinócio” (2022), o arqueólogo Eduardo Góes Neves escreve sobre o fazer arqueológico e sobre a falsa noção de que a arqueologia estuda o passado. Segundo o autor, a arqueologia estuda fenômenos do presente, uma vez que, por mais que os objetos resgatados tenham sido produzidos há muitos anos, eles foram inevitavelmente modificados pelas camadas de solo que se acumularam sobre aquele sítio. Essa característica define, portanto, as possibilidades e as limitações da disciplina, uma vez que o passado não pode ser conhecido a não ser de maneira especulativa (NEVES, 2022). Quanto mais o tempo passa, mais camadas de ruído se acumulam, tornando a tarefa de interpretar os fatos cada vez mais difícil, produzindo, assim, uma narrativa do passado ainda mais subjetiva.

O fazer do historiador da arte, segundo Didi-Huberman (2015), é um fazer arqueológico, uma vez que, ao se colocar diante de uma imagem, é preciso levar em conta que o passado e o presente nunca cessam de se reconfigurar. Ou seja, a imagem só se torna compreensível em uma construção da memória, no sentido de que o presente está modelando, de forma ativa, os fatos que se deram no passado. Há, bem como no âmbito da arqueologia, uma especulação ativa que molda a compreensão contemporânea dos objetos produzidos no passado. Porém, o passado guarda algumas chaves de leitura que só serão plenamente compreendidas no futuro – essa é a potência de uma historicidade que se vale da potência do anacronismo.

Quando Didi-Huberman (2015) identifica em um afresco de Fra Angelico elementos que ganhariam novas camadas de sentido à luz de um tempo que demorou centenas de anos para acontecer, ele investiga componentes próprios do contemporâneo que já estavam presentes no passado. Portanto, o passado se torna anacrônico porque se atualiza no presente e o presente também se anacroniza, pois já existia, como potencial chave de leitura, no momento em que o afresco foi pintado. Nesse sentido, o anacronismo é fecundo porque muitas vezes o passado se revela insuficiente, constituindo até mesmo um obstáculo à compreensão das imagens. Ou seja, ler toda obra a partir do *zeitgeist* do artista é fazer uma leitura possivelmente rasa – se é que é possível, em última análise, acessar esse *zeitgeist*. O anacronismo é, dessa forma, uma necessidade e uma “primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

No caso da prática da cerâmica contemporânea, o que parece acontecer é o oposto: não é o passado que, visto a partir do presente, antecipava qualquer coisa do contemporâneo. É o presente que se revela insuficiente ao não possuir as chaves de leitura necessárias para a compreensão das obras, pois estas chaves se encontram no passado. O anacronismo é fecundo e necessário porque, muitas vezes, o presente constitui um obstáculo à compreensão das imagens. Em todo caso, não podemos

nos contentarmos em fazer história de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26)

Em “Ferramentas” e “Vênus”, o tempo se torna maleável: através das mãos da artista, o passado toma forma no presente. Celeida se aproxima de um fazer arqueológico na medida em que especula sobre as primeiras mãos que modelaram as primeiras peças de cerâmica, compreendendo que o passado só pode existir enquanto memória e criação. Enquanto sobrevivência. A artista se relaciona com o material a partir de um tempo não cronológico. Manipula a matéria e manipula o tempo, se aproximando desse gesto primordial que nasceu no Paleolítico Superior, no bojo das mãos, como relação com a magia, o corpo feminino, a agricultura (HENNIG, 2008). As peças dessas séries sobreviveram a própria artista: Celeida faleceu em 1991, mas as suas Ferramentas e Vênus de cerâmica permanecerão nesse planeta por muitos e muitos anos. Nessa complexa equação temporal, Celeida era, como coloca Didi-Huberman (2015), o elemento de passagem. No Tempo de Resgates, as mãos que deram origem às peças arqueológicas já se foram. As coisas, no entanto, sobrevivem. Como olhar para a produção cerâmica sem compreender seu caráter anacrônico intrínseco?

Os sítios arqueológicos não podem apresentar respostas definitivas sobre a produção, a utilização e o descarte dos objetos ali encontrados. Depois do resgate, suas vidas continuam, mas o que se deu antes está envolto em mistério. O machado de mão, que leva esse nome apesar do consenso de que tal objeto não seria de grande uso como um machado, já foi alvo de muitos debates (INGOLD, 2022). Enquanto alguns pesquisadores defendem seu projeto por mentes possuidoras de um desejo intrínseco por simetria e geometria, outros afirmam que o machado é, na verdade, os restos de um pedaço

maior de rocha que foi sendo lascado e utilizado para diversos fins. Outros, ainda, sustentam que a forma do machado se relaciona com a forma de nosso corpo, em especial, a de nossas mãos. O que ganha destaque nessa longa discussão é o fato de que não se pode concluir que os exemplares encontrados são objetos “finalizados” apenas porque assim foram desenterrados. Eles poderiam estar em qualquer fase de seu processo de produção quando foram descartados. Ou, é possível ainda pensar que, por estarem inseridos em trajetórias de devir, jamais se encontrariam realmente concluídos. Afinal, tudo está em constante transformação.



Figura 31 | Machado de mão datado do Paleolítico. Fonte: Museu Nacional do Irã.

A cerâmica, no entanto, possui uma especificidade: ela é um material artificial, produzido pela queima de uma massa rica em argilominerais. Ou seja, ela é, em geral, produzida intencionalmente. O resgate de uma peça de cerâmica implica em pelo menos uma certeza: aquele objeto estava “pronto”.

Segundo Barreto e Oliveira (2016), tradicionalmente, a etnologia amazônica enfatizou a importância do invisível e do imaterial na definição da identidade dos ameríndios, relegando a cultura material a um papel secundário, marcado pela

efemeridade e pelo descarte em rituais específicos. No entanto, os achados arqueológicos em sítios amazônicos revelam uma densidade surpreendente de cerâmica, sugerindo uma intencionalidade na produção de objetos duráveis. Essas cerâmicas não são apenas vestígios preservados, mas registros de uma escolha deliberada e de investimento em tecnologia de produção de materiais duradouros, que conferem identidade aos lugares ocupados. Essa perspectiva permite compreender as cerâmicas como índices de intencionalidade e explorar os significados atribuídos a elas dentro dos regimes de materialidade e historicidade das culturas amazônicas. Ao longo do último século, a arqueologia amazônica concentrou-se principalmente em análises cerâmicas para compreender a distribuição, contextos, tipologias e cronologias dos vestígios arqueológicos. Com exceção dos contextos mais antigos, nos quais não há presença de cerâmica, os fragmentos de potes e panelas utilizados pelas populações ameríndias pré-coloniais desempenharam um papel essencial na construção do conhecimento sobre a diversidade de povos que habitaram a região e na reconstituição de seus modos de vida.

Apesar da complexidade na interpretação das peças de cerâmica arqueológica, dada a natureza subjetiva de qualquer análise histórica, o uso desse material artificial implica em um desejo intencional por durabilidade. Mesmo inseridas em trajetórias de devir, a existência de cerâmica arqueológica evidencia um momento em que essas peças estavam "prontas". A queima assume, portanto, uma importância crucial. Assim, é provável que as ceramistas se identifiquem com a ideia de que os artefatos mais antigos descobertos são, muitas vezes, de cerâmica, garantindo um propósito que orienta sua prática: a produção de artefatos que sobreviverão. Nesse sentido, "Ferramentas" e "Vênus" não se inspiram no passado, mas são sobrevivências de um tempo pré-histórico. Objetos anacrônicos, produzidos fora do tempo, que se atualizam no presente através do gesto primordial de Celeida.

2.2.2. Cerâmica como Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade

Ao investigar artefatos arqueológicos, é possível compreender, senão os propósitos por trás da produção de determinada peça, as técnicas empregadas em sua confecção e

as características específicas do material utilizado - sua origem, antiplásticos²² adicionados à massa cerâmica, uso de engobes para coloração da superfície, entre outros aspectos. Contudo, apenas podemos especular sobre a experiência de criar tais artefatos. Nesse sentido, é comum que se recorra ao termo "ancestral" ao se referir à cerâmica antiga, associando-o às técnicas empregadas tanto na modelagem quanto na decoração e na queima das peças arqueológicas. Afinal, é inegável que, como prática, a confecção de cerâmica envolva o uso de técnicas praticamente idênticas às aquelas empregadas pelas primeiras ceramistas.

Para melhor compreender o uso do termo "ancestral", fui em busca de disciplinas que me ajudassem a entender que sentidos ele poderia assumir. Em 2020, cursei "Geoconservação e Patrimônio Geológico", no Programa de Pós-graduação em Geologia, na UFRJ, oferecida pela Professora Doutora Kátia Mansur. A disciplina versava justamente sobre as possibilidades, as limitações e os desafios de se patrimonializar elementos da geodiversidade. Em uma das aulas, Mansur falou sobre o que é patrimônio e sobre as possibilidades de salvaguarda a níveis locais e global. Como trabalho final, realizei uma pesquisa na base de dados da UNESCO, no sentido de catalogar as práticas que se relacionavam à cerâmica dentre aquelas que eram consideradas Patrimônio Imaterial Cultural da Humanidade.

Em 2003, a UNESCO definiu os parâmetros de salvaguarda de patrimônios culturais imateriais da humanidade, numa tentativa de salvar da extinção aquelas práticas, representações, expressões, bem como conhecimentos e habilidades (incluindo instrumentos, objetos, artefatos, espaços culturais), que comunidades, grupos e, em alguns casos, indivíduos reconhecem como parte de suas heranças culturais. Desde então, 543 práticas foram inscritas e patrimonializadas (121 processos ainda constam em aberto). Destes, 11 se relacionam ao fazer cerâmico. Para a realização desta pesquisa, pesquisei na base de dados do site do Intangible Cultural Heritage (ICH) UNESCO por patrimônios culturais imateriais que continham ou se relacionavam com as seguintes palavras-chave: "*ceramics*" (cerâmica), "*ceramic art*" (arte cerâmica), "*clay*" (argila), "*earthenware*"

²² Materiais antiplásticos são ingredientes adicionados à massa cerâmica para reduzir sua plasticidade, ou seja, a capacidade do barro de ser moldado e manter a forma. Esses materiais, como areia ou pó de tijolo, ajudam a diminuir a tendência de encolhimento e a evitar fissuras durante o processo de secagem e queima. Ao tornarem a massa mais rígida e menos propensa a deformações, os materiais antiplásticos são especialmente úteis em peças cerâmicas maiores ou que exigem maior resistência estrutural.

(terracota), “*kiln*” (forno) e “*pottery*” (percelana). Em seguida, realizei análises quantitativas e qualitativas dos resultados obtidos, com o intuito de melhor compreender os patrimônios salvaguardados e classificá-los de acordo com o ano de inscrição na lista e a localização geográfica.

Eles estão localizados em 10 países: México, Portugal, Tunísia, Sérvia, Ucrânia, Romênia, Turquia, China, Vietnã e Botsuana. América do Sul, América do Norte e Oceania não são representadas nessa lista. O continente com mais patrimônios é a Europa, com 5. Em seguida, Ásia fica com 3, África com 2 e América Central com 1. A inscrição mais antiga data de 2009 e a mais recente de 2022. Na tabela a seguir, apresento os patrimônios com país de origem e data na inclusão na lista da ICH UNESCO.

Título	País	Ano
Traditional firing technology of Longquan celadon	China	2009
Craftsmanship of Horezu ceramics	Romênia	2012
Earthenware pottery-making skills in Botswana's Kgatleng District	Botsuana	2012
Traditional craftsmanship of Çini-making	Turquia	2016
Bisalhães black pottery manufacturing process	Portugal	2016
Craftsmanship of Estremoz clay figures	Portugal	2017
Pottery skills of the women of Sejnane	Tunísia	2018
Tradition of Kosiv painted ceramics	Ucrânia	2019
Artisanal talavera of Puebla and Tlaxcala (Mexico) and ceramics of Talavera de la Reina and El Puente del Arzobispo (Spain) making process	México	2019
Zlakusa pottery making, hand-wheel pottery making in the village of Zlakusa	Sérvia	2020
Art of pottery-making of Châm people	Vietnã	2022

Tabela 1 | Fazer patrimonializado, país de origem e ano de inclusão na lista de salvaguarda da UNESCO.



Figura 32 | De cima para baixo, da esquerda para a direita, os saberes patrimonializados pela UNESCO em ordem de aparição na Tabela 1.

As discussões acerca da presença de objetos não-ocidentais (ou que fogem à categorização de “arte”) dentro de museus, bem como o papel dos museus para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e pluriversal, avançou significativamente nas últimas décadas (MIGNOLO, 2018). Tanto dentro da Antropologia quanto da História da Arte, pesquisadores vêm pensando o papel dessas instituições na construção de narrativas identitárias, sublinhando a importância de dar voz àqueles povos e tradições que até então só entravam em museus como os “outros”.

Quanto mais se avança nessa direção, mais claro fica que a cultura material não dá conta de narrar a história de alguns povos. É preciso que suas tradições orais, seus cantos e ritos, seus fazeres, seus conhecimentos e crenças, em resumo, sua cultura imaterial, sejam também incluídas nos projetos curatoriais. Clifford (2016, p. 4), ao escrever sobre a coleção de arte Indígena da Costa Noroeste do Museu de Arte de Portland, Oregon (EUA), fala que

ficou claro que do ponto de vista dos velhos *tlingit* os objetos colecionados não eram essencialmente ‘arte’. Eles se referiam aos objetos como “registros”, “história” e “lei”, inseparáveis dos mitos e histórias, expressando lições de moral atuais com força política atual. O museu ficou claramente convencido de que as vozes dos velhos *tlingit* deviam ser apresentadas ao público quando os objetos fossem expostos.

Como aponta Marilena Alivizatos (2012), o museu deixa de ser centrado na posse e exposição de objetos e torna-se uma instituição centrada em sua audiência e nas pessoas. Segundo ela, essas instituições estão se movendo em direção a um engajamento dinâmico com comunidades, compreendendo suas atividades para além da preservação e exposição de coleções. Com isso, o patrimônio cultural imaterial tem se tornado, cada vez mais, um novo campo de ação.

Os museus podem ser compreendidos, portanto, como “zonas de contato”, onde “povos geográfica e historicamente separados entram em contato uns com os outros e estabelecem relações concretas” (CLIFFORD, 2016, p. 5). Quando isso acontece, todas as relações que ali têm lugar se tornam atuais e políticas. As coisas, sejam elas exemplares de cultura material ou de cultura imaterial (patrimônio intangível), deixam de ser compreendidas em termos de posse e coleção para serem entendidas como lugares de negociação histórica (CLIFFORD, 2016). Afinal, como coloca Appadurai (2007), os museus

são uma importante ferramenta de reconhecimento identitário e de aprendizado sobre nossa história e a dos outros.

É nesse contexto que, em 2003, nasce a Convenção para a Salvaguarda de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. O fim do século XX e o início do século XXI foi marcado pelo surgimento de diversos museus “tribais”, que prezavam, em sua maioria, pela preservação da cultura material e imaterial das comunidades que os deram origem (ALIVIZATOU, 2012). É possível identificar problemáticas comuns aos museus e à Convenção da UNESCO, uma vez que ambos se ocupam de pensar modos de “coleccionar” aspectos culturais intangíveis.

A partir de um viés antropológico de cultura, a Convenção da UNESCO visa reunir práticas transmitidas oralmente do passado até os dias de hoje e que são entendidas como símbolos da identidade cultural de uma comunidade. Pensar institucionalmente sobre patrimônio cultural para além da materialidade - a partir de conhecimento, crenças e práticas - foi, por muitos, compreendido como uma forma mais inclusiva de pensar o patrimônio. Enquanto isso, nos museus, a crescente participação de grupos minoritários na elaboração de projetos curatoriais fez com que tradições orais e conhecimentos tradicionais fossem, pouco a pouco, incluídos nas narrativas oficiais, que, anteriormente, eram escritas exclusivamente por “profissionais” a partir de explanações científicas (ALIVIZATOU, 2012). Essa mudança de paradigma foi - e ainda é - fundamental para que os museus se afastem de suas origens coloniais. Segundo Clifford (2016, p. 19),

enquanto os museus não forem além de uma consulta (...), enquanto eles não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas ao plano concreto das exposições e o controle das coleções dos museus, eles serão percebidos como instituições meramente paternalistas por pessoas cuja história de contato com museus sempre foi de exclusão e condescendência.

Bem como se dá nos museus, a inclusão de determinadas práticas nas listas de salvaguarda da UNESCO respeita um conjunto de metas políticas e pedagógicas, e não pode ser dissociada dos contextos políticos e culturais mais amplos. Enquanto os museus “tribais” visam, através do engajamento comunitário, a facilitação do diálogo e a produção de identidade cultural local (APPADURAI, 2007), a Convenção Internacional visa a criação de um patrimônio que, apesar de local e voltado para a comunidade, tem sua abrangência

ampliada. Será que a institucionalização da cultura como patrimônio imaterial serve de projeto hegemônico e universalizante? E como olhar para o paradoxo de que uma convenção internacional está salvaguardando saberes locais? Ao contrário dos museus, em que há tensões e relações entre curadoria e comunidade, quem se candidata ao ICH UNESCO, produzindo uma narrativa de si, é a própria comunidade (ou indivíduo) que deseja ser salvaguardada. Esse fato faz da UNESCO uma instituição menos paternalista do que os museus de origem colonial?

De acordo com Clifford (2016, p. 25), é “inadequado retratar o museu como coleção de cultura universal, repositório de valor incontestável, lugar de progresso, descoberta e acumulação de patrimônios humanos, científicos ou nacionais”, pois esse tipo de concepção remonta às estruturas coloniais de dominação e exploração. Afinal, os museus foram e continuam sendo uma instituição crucial “para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” (MIGNOLO, 2018, p. 310). Quando os museus são compreendidos como “zonas de contato”, todas as estratégias de coleção de cultura são entendidas como reação a histórias particulares de dominação, hierarquia, resistência e mobilização (CLIFFORD, 2016).

Segundo Appadurai (2007), os museus são uma ferramenta de reconhecimento identitário e uma importante ferramenta de aprendizado sobre nossa história e a dos outros. A lista da ICH UNESCO, ao reunir as tradições cerâmicas de diversos lugares do mundo, também assume esse papel. No entanto, o esforço de salvaguardar práticas tradicionais (que chegaram vivas ao presente), valorizando especialmente sua autenticidade e as afastando dos perigos da decadência e do desaparecimento, constitui um conceito chave da modernidade (ALIVIZATOU, 2012). A iniciativa da ICH UNESCO é, portanto, um paradoxo: enquanto, por um lado, se compreende universal e “da humanidade”, com isso dando respaldo e importância aos fazeres patrimonializados, por outro têm por objetivo o fortalecimento das narrativas identitárias comunitárias, se aproximando de propostas de(s)coloniais.

Para Mignolo (2018, p. 323),

a opção descolonial não é proposta como uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito. A opção descolonial é uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta ou natural de definir o que os museus devem fazer. Os museus devem

oferecer espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros).

Ainda segundo o autor, o problema por nós enfrentado é que “o paradigma descolonial é uma prática sem instituições. As instituições ainda pertencem ao paradigma imperial / colonial” (MIGNOLO, 2018, p. 320). Para ele, a questão não é refundar os museus, mas construir uma sociedade justa e pluriversal. Como os museus podem contribuir para esse esforço?

Creio que, com a introdução de certos valores às propostas de salvaguarda de patrimônios culturais imateriais da humanidade, a ICH UNESCO pode responder a altura a esses esforços. Um bom começo seria repensar a importância dada à autenticidade, introduzindo a mudança cultural como novo valor de patrimônio (ALIVIZATOU, 2012).

Afinal, se todas as coisas participam de fluxos de devir, sejam elas produzidas por mãos humanas ou não, então a transformação é fator essencial para a manutenção da vida. Nesse sentido, pensar autenticidade a partir da mudança é se aproximar do que Warburg chamava de “sobrevivência” e do que Ingold nomeia de “perduração”. Além disso, é compreender que nas práticas salvaguardadas há uma complexidade temporal subjacente: o tempo não está nem “parado” no passado, de modo que as técnicas sejam “congeladas” quando colocadas frente a frente com a impermanência das pessoas que as executam; e nem é tão poderoso e irremediável a ponto de acabar com aquilo a que chamamos de “autêntico” ou “tradicional”. O que as práticas patrimonializadas contribuem para esse diálogo entre cerâmica, memória, ancestralidade e sobrevivência é esse lugar muito especial que ocupam: elas só são “autênticas” e “tradicionais” porque estão em contato com um modo de fazer do passado, mas não são inerentemente passadas. Elas atualizam o passado no presente. São representação do paradoxo do anacronismo proposto por Didi-Huberman (2008, 2013, 2015). As coisas só sobrevivem porque se transformam.

3

TEMPO EXPERIÊNCIA

3.1 | CORPO

“O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento [do ser humano].”
(MAUSS, 2003, p. 407)

Quando comecei a esboçar um projeto de pesquisa para o doutorado, estava no meio da leitura de *“La ressemblance par contact”* (2008), obra em que Didi-Huberman se debruça sobre o tema da impressão a partir da arqueologia das imagens e de um modelo temporal que tem por fundamento o anacronismo. No livro, o autor nos apresenta uma série de obras de arte, dos mais diversos períodos históricos, que se conectam pelo procedimento a partir do qual foram produzidas: a impressão. A forma como Didi-Huberman compreende o procedimento de impressão e a semelhança por contato entre suporte e matriz já foi esmiuçada em capítulos anteriores. No momento, trago de volta esse livro porque sua leitura me fez pensar de imediato na prática da cerâmica, se tornando um importante ponto de partida para o desenvolvimento dessa tese.

No ateliê, me dei conta de que minhas próprias mãos eram uma espécie de “matriz”, uma vez que todo gesto imprimia na massa cerâmica as minhas digitais. A mão seria, portanto, a matriz primordial, originária. Comecei, em seguida, a me perguntar se não existiria, por exemplo, um certo repertório possível de gestos que se pode fazer sobre o barro. Ou melhor, se o contato entre mãos e barro sempre caminha para as mesmas formas, uma vez que o próprio material ditaria suas possibilidades formais. Também me questionava se repetir esses gestos originários não seria uma forma de me relacionar com uma certa ancestralidade. Seriam esses gestos, gestos anacrônicos, fora do tempo, constantemente atualizados no presente e, portanto, sobrevivência? Nascia, assim, um interesse ainda maior pela semelhança por contato e por um certo sentido de “origem” que não parece se relacionar com um ponto específico no passado.

Amassar, apertar, furar, enrolar, alisar, marcar... Esses gestos tão cotidianos e tão comuns dentro de um ateliê de cerâmica. O que será que me ensinam sobre memória, ancestralidade e sobrevivência?

3.1.1. “Terra modelada”, de Anna Maria Maiolino

Anna Maria Maiolino é uma artista ítalo-brasileira nascida em 1942, em Scalea, Itália. Em 1954, mudou-se para o Brasil, onde iniciou sua carreira artística. Graduou-se em Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1964. Desde então, sua obra abrange uma variedade de mídias, incluindo desenho, gravura, escultura, instalação, performance e vídeo. Suas criações frequentemente exploram temas como o corpo, a identidade, a linguagem e a política, refletindo suas próprias experiências como imigrante e mulher. Ao longo de sua carreira, Maiolino recebeu reconhecimento internacional por sua contribuição para a arte contemporânea, participando de exposições em museus e galerias ao redor do mundo.



Figura 33 | "Terra modelada" (1999 - 2020), Anna Maria Maiolino. Fonte: Anna Maria Maiolino.

“Terra Modelada” (1999 – 2020) é uma série de objetos em barro cru que são frequentemente montados como instalação, onde ocupam as paredes e o chão do espaço expositivo. A artista chama tais objetos de “formas básicas”: são rolos, bolas, blocos, pedaços de barro com o apertão de dedos e mãos, que se multiplicam às centenas e se acomodam uns sobre os outros, dando a ver os gestos que os modelaram e a plasticidade que um dia tiveram. A quantidade de peças dá ao trabalho qualquer coisa de obsessão, mas aos olhos de uma ceramista as formas são cotidianas, corriqueiras. Afinal, é preciso passar por elas para que se tenha pratos, vasos e potes. Na obra de Maiolino, fica claro que, muitas vezes, a palavra “objeto” se mostra inadequada. Dar a essas peças o título de “coisas” é afirmar que, assim como todos os materiais que se encontram no planeta, elas também estão em constante transformação – nunca estão realmente prontas (INGOLD, 2015, 2022).

Antes de me aprofundar nas tais “formas básicas”, é preciso olhar para aquilo que lhes enforma: as mãos. A unidade entre cérebro e mãos sustentou os ideais Iluministas do século XVIII, fundamentou a defesa do trabalho manual por Ruskin²³ no século XIX, e continua a ser pensada nos dias de hoje, dentro da neurociência e de outros saberes. De fato, as mãos são muito especiais: elas são o membro do corpo com maior capacidade de movimentos, e podem ser controladas e treinadas para exercer trabalhos minuciosos. Além de ser um intrincado arranjo de ossos, tecidos, músculos e nervos, é capaz de tocar o mundo à nossa volta e expressar emoções. “A mão é a janela que dá para a mente”, disse Immanuel Kant²⁴, há dois séculos atrás (SENNETT, 2020). Hoje, a ciência confirma que as mãos, por causa de suas terminações nervosas, são uma extensão do cérebro e não uma parte do corpo controlada por ele – e tenta demonstrar como elas afetam nossa maneira de conhecer e se relacionar com o mundo. Apesar disso, embora seja muito aceita a ideia de

²³ John Ruskin (1819–1900) foi um crítico de arte, escritor, teórico social e influente pensador britânico da era vitoriana. Reconhecido por sua defesa apaixonada da arte gótica e do artesanato tradicional, Ruskin criticava os efeitos desumanizadores da Revolução Industrial e promovia a valorização da natureza e da beleza na arte e na vida cotidiana.

²⁴ Immanuel Kant (1724–1804) foi um filósofo alemão, considerado um dos principais pensadores da filosofia ocidental. Sua obra revolucionou campos como a epistemologia, a ética e a estética. Kant é mais conhecido por sua “Crítica da Razão Pura” (1781), onde explora os limites do conhecimento humano e defende que nossa compreensão do mundo é moldada por estruturas mentais *a priori*. No campo ético, sua “Crítica da Razão Prática” (1788) introduz o conceito de imperativo categórico, segundo o qual as ações devem ser guiadas por princípios universais que respeitem a dignidade humana.

que a mão seja capaz de tornar-se mais hábil com o tempo, ainda é possível afirmar que garantimos ao cérebro a função de pensar (INGOLD, 2022; SENNETT, 2020).

Segundo Sennett (2020), a humanidade lidava com o desafio de saber como resistir ao ciclo natural da metamorfose e como combater a decadência. Tudo o que relacionava com a matéria – as mãos, portanto – se relacionava com esse ciclo de vida e morte. Platão resolveu a situação ao propor que enquanto os objetos físicos decaíam, a ideia perdurava. Portanto,

O desejo de algo mais duradouro que as matérias que se decompõem é uma das explicações, na civilização ocidental, da suposta superioridade da cabeça sobre a mão, considerando-se o teórico melhor que o artífice porque as ideias perduram. (SENNETT, 2020, p. 143)

Porém, se compreendermos as mãos como uma extensão natural da mente, então resolvemos o impasse da decomposição e decadência de outra maneira: não há separação absoluta entre o teórico e o artífice, uma vez que as mãos, por compartilharem da natureza do cérebro e da mente, pensam através da matéria. E nessa lógica, não são as ideias que se tornam fadadas à decadência, mas a matéria que se transforma em registro de um processo de elaboração de um repertório de gestos – que são eles mesmos o próprio saber do artífice. Quanto mais o artesão pratica, mais ele pensa e mais ele produz conhecimento duradouro.

Na cerâmica, é a relação entre mãos e matéria que fundamenta a prática. Segundo Sennett (2020), as mãos são capazes de acumular um repertório de gestos, adquiridos ao longo do tempo e passados de geração em geração, que vão sendo refinados ao longo da vida do artesão e ao longo dos anos, quando passa de pessoa a pessoa. Essa, aliás, é a base do trabalho do artífice: a aquisição, a prática e o refino das técnicas manuais que sustentam o seu trabalho. As mãos pensam no presente a partir de um repertório ancestral, refinando-o para o futuro.

Dessa maneira, quando Maiolino fala em “formas básicas”, está imbricando o seu trabalho com a própria história do fazer cerâmico, uma vez que essas formas são básicas porque são comuns à prática de muitos ceramistas, porque são compartilhadas. A técnica, aprendida e apreendida pelas mãos, aparece na repetição das formas e o acúmulo de coisas é registro de um processo de refinamento e aprendizado.

Em “Terra Modelada”, Maiolino faz uso tanto do caráter temporário ou passageiro da argila crua quanto do caráter temporário ou passageiro das formas que modela. Assim, a artista reforça que o aspecto principal de sua obra é o trabalho e que ela está sempre “em aberto”, “em processo” (MAIOLINO, 2022). Podemos compreender “em processo” como uma obra que não se encerra no tempo (estende-se por muitos anos) ou no espaço (pode assumir muitas configurações e ocupar diversos lugares). Porém, também é possível entender “em processo” a partir da ideia de relação: entre a artista e a matéria-prima existe algo que nunca está realmente finalizado – e as coisas que tomam forma em suas mãos estão sempre, em certo sentido, incompletas. Essa incompletude não é uma falta, mas uma potência.

Em sua obra, a artista busca abordar “uma interação consciente de atos materiais para incorporar a experiência do fenômeno” (MAIOLINO, 2022). A ação do fazer, portanto, adquire um novo significado: sua produção é também sua forma de experimentar o mundo, e essa forma de existir é atravessada pelos materiais que utiliza e intermediada por suas mãos, que, diz Maiolino, tornam-se seu primeiro molde.

A aproximação entre mãos e matriz foi proposta pela própria artista – e para Maiolino, o molde se relaciona com a origem. Segundo Briony Fer (2017),

Um molde pode não parecer imediatamente possuir um aspecto temporal. Mas ele o possui, pelo menos na medida em que é a forma que formata outra – sugere um estado contínuo de anterioridade. Um molde sempre vem antes de um objeto no processo de produção. O fato de que é sempre assim – que é destinado a ser repetido naquele processo *ad infinitum* – aponta um atrito que está latente dentro dele desde o próprio começo.

A mão de Maiolino não é apenas matriz. Ela é vista como primeiro molde, molde originário. Quanto mais se repete, seguindo à frente na linha temporal (indo em direção ao futuro), mais se faz o mesmo movimento para trás, indo de encontro à origem (e além dela). É uma repetição em ordem inversa, que se faz antes de se saber o que se repete, criando o futuro antes de se ter encontrado um ponto de origem. As impressões de Maiolino podem ser compreendidas como o presente remissivo de um passado que não cessa de trabalhar, de transformar o substrato onde o molde imprimiu a sua marca (DIDI-HUBERMAN, 2008).

A impressão por contato põe em ação uma complexidade de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2008). A forma como as coisas modeladas por Maiolino se acumulam parece

sublinhar a enorme quantidade de tempo que foi necessária para a realização da obra. No entanto, a complexidade de tempos a que Didi-Huberman faz referência não diz respeito somente às horas (ou dias, meses, anos) gastos na produção das peças. Também corresponde ao fato de que a própria impressão por contato é responsável por modificar o molde: ela o desgasta (ou o intemperiza), criando diferença entre uma cópia e outra. As cópias, portanto, não são perfeitas. Logo, é a diferença que complexifica os tempos, colocando em jogo passado (origem), presente (contato) e futuro (registro de uma ausência).

Quando estamos diante de uma obra que tem por técnica a impressão por molde, tendemos a olhar para um acúmulo de semelhanças. Porém, em “Terra Modelada”, a “visão alegórica [da obra] não visa qualquer totalidade, mas se estabelece a partir de fragmentos e ruínas” (MAIOLINO, 2022). Para a artista, o trabalho realizado pela mão que faz, mão que é matriz e molde, dá à obra caráter de uma totalidade de fragmentos, “reforçado pela reunião obsessiva das partes e expansão do processo no tempo” (MAIOLINO, 2022). O acúmulo de peças faz com que, ao invés de se perceber todas elas como uma unidade, se perceba as diferenças sutis que as distanciam. Essas diferenças dão a ver a relação entre mão-matriz e matéria: é só em relação que se cria a diferença, que se criam as especificidades de cada peça.

Assim, as centenas de peças em argila crua de “Terra Modelada”, coisinhas anacrônicas feitas da mão-matriz da artista, só podem ser compreendidas no agora, mas esse agora faz surgir essa longa duração de um passado latente. A palavra matriz tem sua origem no latim *matrix*, que significa “fêmea de animal para reprodução”, e *mater*, “mãe”. As peças produzidas por impressão por contato, conquanto só se possa compreendê-las no presente, trazem impressas em si qualquer coisa dessa mãe, dessa origem. Segundo Didi-Huberman, a origem não tem a ver com a gênese das coisas. Enquanto a gênese designa o devir daquilo que nasceu, a origem diz daquilo que “está nascendo no devir e no declínio” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95). Se, por um lado, a origem pede para ser reconhecida, de outro, ela está sempre inacabada, sempre em aberto.

3.1.2. “Passagem”, de Celeida Tostes

Em 1979, dentro de seu próprio apartamento, no pequeno espaço onde ficava seu ateliê, Celeida Tostes criava a sua mais icônica obra, a performance “Passagem”. Nela, as assistentes da artista cobriram seu corpo com barro líquido e Celeida entrou em um enorme pote recém modelado. Então, fecharam a boca do vaso com ainda mais massa, transformando aquele pote em um enorme ovo. Celeida permaneceu ali dentro por algum tempo. Em seguida, forçou sua saída pelas paredes da peça, rompendo o vaso. Um nascimento. Da performance, o que fica são as fotografias de Henri Stahl, fotógrafo que registrou todo o processo.



Figura 34 | Fotografias da performance "Passagem" (1979). Fonte: Henri Stahl.

Há muito o que se dizer sobre “Passagem”. A performance de Celeida é de uma profundidade e de uma complexidade únicas. No contexto da pesquisa, escolhi falar da relação entre o barro e o corpo através da experiência, buscando compreender como essa relação inaugura uma temporalidade que tem por fundamento a sobrevivência. Até aqui, propus que a cerâmica contemporânea é fruto da diversidade de elementos e de processos geológicos que constituem o planeta Terra e de uma longa linhagem de seres que passaram conhecimento de geração em geração. Propus que o fazer do artífice é justamente o de atualizar no presente as técnicas ancestrais, e que essa atualização pressupõe uma transformação: a mudança é fator essencial para a preservação de tradições. Porém, o que determina esse repertório de gestos que são adquiridos, refinados e transformados? O corpo, a matéria ou o encontro entre eles?

Segundo Bondía (2002), a sociedade contemporânea se afastou da experiência, uma vez que é baseada no conhecimento, na informação e na opinião. A experiência não é o que acontece ou o que se passa, mas o que *nos* acontece e o que *nos* passa – ou seja, é de caráter pessoal. Por isso, o “saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 27). Portanto, a experiência é necessariamente única e intransferível. Porém, não basta que algo nos aconteça: para se ter experiências, é preciso sair de um registro de saber pelo conhecimento ou pela informação, distinguindo experiência de ação. O sujeito contemporâneo é um sujeito de ação, que fundamenta a si mesmo e o seu valor na realização de coisas. Ao se tornar um sujeito ativo, nada lhe acontece. O sujeito da experiência, ao contrário, se define não pelo que faz, mas por sua passividade, receptividade, disponibilidade, caracterizada por uma abertura essencial. Por ser um saber que se fundamenta naquilo que nos acontece, é um saber finito, intrínseco à existência e à morte. Por esse mesmo motivo, está intimamente relacionado com a vida humana individual e é, portanto, essencialmente múltiplo, heterogêneo e plural. Por fim, não é um saber ilimitado.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o

automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

O saber da experiência é, antes de tudo, um encontro. Em “Passagem”, o encontro entre o corpo da artista e a matéria produz uma experiência íntima. É possível compreender essa performance a partir apenas das fotografias? De forma semelhante, eu me pergunto: é possível compreender os tempos do fazer cerâmico a partir apenas do texto de uma tese de doutorado? A escrita se transforma, ela mesma, em experiência que, a meu ver, enriquece a minha prática de ateliê. Porém, fazer cerâmica é fazer com o corpo todo e a escrita não dá conta de tudo o que se aprende pela experiência. Nesse sentido, seria preciso estar dentro do vaso e romper, cada um de nós, a sua parede. Nada substitui o tempo de ateliê, o tempo do corpo em contato com a massa cerâmica. O que não quer dizer que não possamos escrever sobre esse encontro.

Marcel Mauss (2003) pensa as técnicas do corpo como padrões de movimento, gestos e posturas que são aprendidos e internalizados por meio da socialização dentro de uma cultura específica. Essas técnicas são transmitidas de geração em geração e refletem as normas e valores sociais de uma sociedade. Mauss argumenta que o corpo não é apenas um objeto biológico, mas também um produto da cultura, moldado e transformado por práticas corporais que são ensinadas e praticadas. As técnicas do corpo incluem desde formas simples de manipulação do corpo, como a maneira de se sentar ou se cumprimentar, até habilidades complexas, como dança, esportes ou rituais cerimoniais. Ao estudar as técnicas do corpo, Mauss busca compreender como a cultura influencia a experiência corporal e como as práticas corporais podem ser uma forma de expressão e comunicação cultural. O antropólogo pensa as técnicas do corpo como atos de ordem mecânica, socialmente construídas e necessariamente tradicionais e eficazes, uma vez que a sua transmissão depende dessas duas características. A transmissão das técnicas corporais é, antes de tudo, oral.

Por mais que Mauss e Bondía pareçam estar em lados opostos no que diz respeito à construção de um conhecimento que se dá no corpo e através do corpo, ambos os autores destacam a sua centralidade, bem como a importância da experiência na construção da subjetividade e na compreensão do mundo ao nosso redor. A relevância de Mauss para a

presente pesquisa se dá no sentido de que por mais íntimo que seja o saber pela experiência, as técnicas de corpo e, portanto, o fazer cerâmico são inegavelmente sociais, uma vez que são passados de geração em geração. Leda Maria Martins (2021) tece a relação entre um saber corporificado que se dá em um registro de intimidade e experiência, e aquele que acontece em um registro de performances de hábitos sociais. Em “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela” (2021, p. 22), a autora “explora as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades”. Martins será de extrema importância para a desconstrução de um tempo cronológico e a construção de um tempo não necessariamente discursivo ou narrativo, mas nem por isso menos significativo e eficaz. Segundo a autora,

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória. Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente. (MARTINS, 2021, p. 89)

Se a experiência nos acontece e nos passa, se é algo íntimo e individual, então o saber pela experiência pressupõe um saber pelo corpo. Porém, esse conhecimento não é de caráter apenas pessoal, mas cultural e coletivo. Os hábitos sociais são, em essência, performances que visam legitimar práticas culturais e “se o hábito-memória é intrinsecamente performativo, então o hábito-memória deve ser distintivamente socialmente performativo” (MARTINS, 2021, p. 40). Técnicas de corpo coletivas, que são experimentadas a nível individual, são, nesse sentido, saber performatizado. Dessa forma, o fazer cerâmico pode ser compreendido como performance, dançando entre o íntimo e o social. Nessa dança, se transforma – sobrevive. Assim é o fazer da artífice que experimenta a matéria com as mãos: enquanto aprende, pratica, refina e transforma a técnica, ela

sobrevive, sendo passada de geração em geração. A repetição em muitos corpos – impressão por contato compreendida de maneira ampla – produz a diferença. A diferença é o fator de sobrevivência.

Em “Passagem”, o corpo de Celeida é lugar de memória e de produção de saber. O pote de barro é, ao mesmo tempo, um grande “útero” e uma enorme urna funerária. Assim, a artista experimenta renascimento e morte – e não o faz a nível “mental”, nesse registro tão ocidental de conhecimento: Celeida modela esse saber no corpo. O saber da ceramista é um saber de corpo inteiro e o tempo da experiência é um tempo que recusa qualquer cronologia. Um tempo de sobrevivências, onde o fora do tempo, o anacrônico, coloca em jogo passado, presente e futuro.

3.1.3. “Rosario Liendro” e as esculturas-forno, de Gabriel Chaile

O surgimento da cerâmica é um evento que se tenta recontar a partir das peças e dos fragmentos cerâmicos resgatados em sítios arqueológicos em diversos lugares do mundo. Por mais que a cerâmica seja um excelente registro arqueológico, ainda assim pode ser difícil compreender as funções e usos das peças resgatadas. Uma das hipóteses é que a cerâmica, como compreendida por arqueólogos, ou seja, enquanto técnica intencional de produção de material durável artificial, tenha surgido para armazenar líquidos e alimentos em uma época em que os seres humanos estavam começando a se tornar sedentários (RICE, 1999). Os primeiros objetos de cerâmica teriam sido, portanto, potes.

Um pote é, muito provavelmente, a primeira peça que uma novata em cerâmica vai fazer. Na feitura de um pote, seja através da técnica do belisco ou do acordelado, a aprendiz se relaciona com algumas das principais características da prática: sente o barro nas mãos, o amassa para deixá-lo homogêneo e sem bolhas de ar, experimenta as forças e pressões necessárias para dar forma à peça, entende a espessura do fundo, das paredes e da borda, lida com possíveis rachaduras, alisa, dá textura, tira excesso. Se, por um lado, fazer um pote é muito simples (um pote rudimentar é um furo em uma bola de barro), por outro, fazer um pote pode demandar uma sofisticação técnica muito grande. Ainda fazemos potes como as primeiras ceramistas.

Gabriel Chaile é um artista argentino que realiza esculturas em grandes escalas feitas, em sua maioria, de adobe – uma mistura de barro, areia, palha e outros materiais. Suas esculturas possuem grande semelhança formal com a cerâmica pré-colombiana própria de sua região, Tucumán, no Noroeste da Argentina. Sua pesquisa se relaciona com o que o artista chama de “genealogia da forma” – inspirando-se em objetos como potes e fornos de barro, que frequentemente adquirem traços antropomórficos, ele evoca a relação dos vasos tradicionais argentinos com alimentação, suporte, colaboração e atividades comunitárias. Para a 59ª Bienal de Veneza, de 2022, Chaile exhibe um conjunto de cinco esculturas-forno que representam, em grandes dimensões, membros de sua família. Além da figura central do grupo, denominada *Rosario Liendro* (2022) em homenagem à avó materna de Chaile, o artista inclui as representações de seus pais e avós paternos. Quando não tem acesso a conhecimento direto, Chaile imagina as características de seus parentes com base em descrições transmitidas por meio de histórias orais. Essa nova série de esculturas expressa a capacidade do corpo para o comunalismo, doação e cuidado - especialmente dentro do contexto específico de uma família.



Figura 35 | Instalação de Gabriel Chaile para a 59ª Bienal de Veneza, 2022. Fonte: Andrea Rossetti.



Figura 36 | "Rosario Liendro" (2022), Gabriel Chaile. Fonte: Andrea Rossetti.

A presença de potes antropomórficos, ou seja, potes modelados de forma a guardar semelhança com feições humanas, é ampla: eles aparecem ao longo de toda a história do fazer cerâmico, bem como em sítios arqueológicos em diversos lugares do mundo. (SCHWARZBERG, BECKER, 2017). Esses artefatos são sempre colocados em um lugar de distinção e interpretados a partir de categorias especiais dentro da antropologia: são mais especiais do que simples potes decorados que, por sua vez, são mais importantes do que potes sem qualquer decoração (VOULGARI, 2017). Segundo Voulgari (2017, p. 49), “parece que existe um consenso silencioso de que quando pessoas, não importa quando, onde ou como, dão à superfície de um pote as características de um único ser humano, elas não estão apenas decorando esse pote; elas o estão humanizando”. O mistério sobre as funções e os usos de tais peças permanece, sendo ainda hoje muito difícil afirmar se tais artefatos podem indicar a presença de deusas pré-históricas (GIMBUTAS, 1989), atestar a evolução biológica e a dominação dos seres humanos sobre a natureza (MITHEN, 1996) ou mediar uma longa cadeia de atividades e contextos, dentro dos quais poderiam ser considerados verdadeiros protagonistas dentro de certos contextos sociais (RACZKY, ANDRES, 2003 *apud* SCHWARZBERG, 2017). Dentro da arqueologia, as questões que ainda se impõem são muitas. Aqui, no entanto, o que me interessa é a forma como esses potes antropomórficos inauguram uma forma do corpo se relacionar com a matéria.

Ainda hoje, e em diversas línguas, identificamos determinadas partes dos potes com nomes de parte do corpo: a boca é a abertura do pote, por onde entra o conteúdo; o pescoço é a parte mais afinada que liga o “corpo” do pote à sua boca, mais comum em vasos e garrafas; a cintura é qualquer parte ligeiramente mais estreita, no próprio corpo da peça; a barriga, por outro lado, é qualquer saliência que dá ao corpo um aspecto mais arredondado; o pé é a parte do pote que toca o chão, podendo ser mais ou menos marcado.. Por esse motivo, arqueólogos imaginam que também em culturas passadas os potes podem ter sido conceitualizados como corpos humanos. Atualmente, algumas abordagens arqueológicas direcionam sua atenção para a relação entre corpo e pote, uma vez que potes são geralmente interpretados como um tipo de discurso material sobre o corpo, atuando mesmo como uma metáfora sobre determinadas características corporais (VOULGARI, 2017). De toda forma, afirma Voulgari (2017), a ideia de que o corpo é um tipo de recipiente parece ser auto evidente, uma metáfora ontológica “natural”. Os potes antropomórficos serviriam tanto para marcar territórios e entidades (LAKOFF, JOHNSON, 2003 *apud* VOULGARI, 2017), tanto como um tipo de veículo cuja função seria estender a gama espaço temporal do movimento, influência ou experiência de uma pessoa (INGOLD, 2000). Em todo caso, parece que modelar um pote é, em muitos sentidos, modelar um corpo.

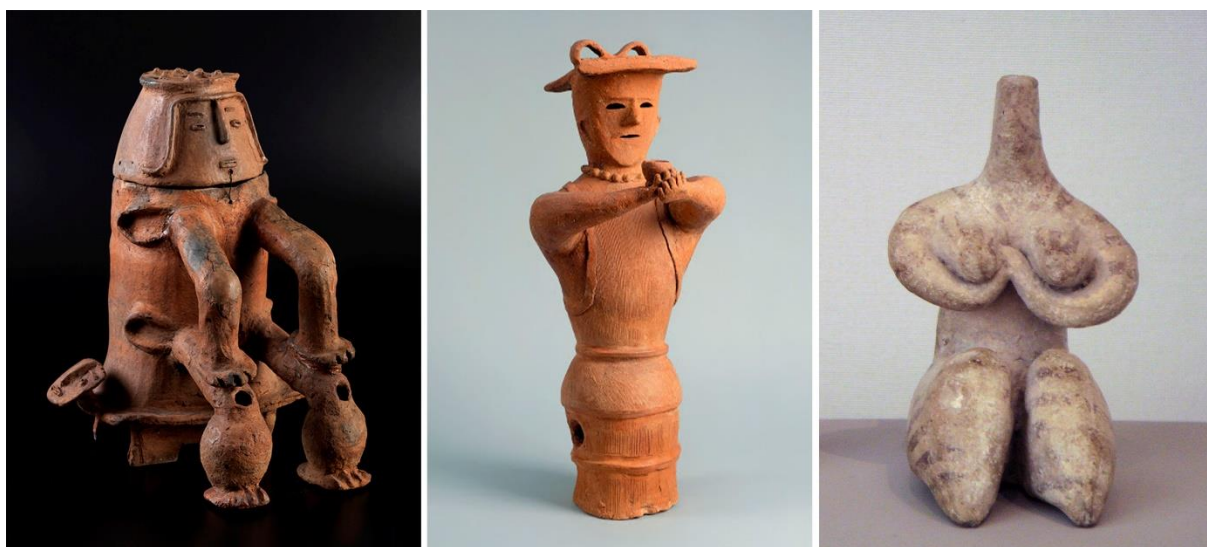


Figura 37 | Peças antropomórficas. Da esquerda para a direita: Urna Maracá (1000 EC), Amazônia, Brasil. Fonte: Museu Nacional. Haniwa (600 EC), período Kofun, Japão. Fonte: Middlebury College Museum of Art. Figuras femininas do período Halaf (6000 – 5100 AEC), Mesopotâmia. Fonte: Museu do Louvre.

Ao modelar suas enormes esculturas-forno, Chaile se aproxima desse saber ancestral que deu origem aos potes antropomórficos. O fato de suas peças serem também fornos, por mais que não sejam de fato utilizadas para esse fim, garante a elas um aspecto comunitário, deixando ambígua a sua função: arte ou artefato? Além disso, diz de um fogo interno que vem soprar vida naquelas enormes “entidades”, evidenciando o fato de que modelar um corpo é fazer de deuses (RICE, 1999). Imaginar essa condição semidivina me mostra mais uma possibilidade de relação entre corpo e matéria: se, até aqui, vislumbrava apenas o encontro do corpo com a matéria, agora a relação que se apresenta é de um corpo com outro corpo. O corpo entra duplamente nessa equação. O que pode surgir desse novo encontro é um saber pela experiência sobre o corpo, no próprio corpo, através do barro. Chaile aprende sobre sua ancestralidade ao modelar, com o próprio corpo, o corpo de seus avós e seus pais. Aprende pela experiência de intimidade com a matéria.

Essa experiência, como já foi dito anteriormente, possui uma implicação e uma complexidade temporal na medida em que o presente da experiência está imbricado ao passado da técnica, transmitida desde tempos imemoriais de geração em geração. Novamente, o saber pela experiência do corpo e através do corpo deve ser compreendido em um registro que é tanto íntimo quanto coletivo. O corpo é tanto o que experimenta, quanto o que é experimentado e, nesse sentido, é também material – não existe, portanto, como objeto ou entidade estática, mas como substância-em-devir, “assumindo para sempre as destinações formais que, em uma época ou outra, foram assinaladas a [ele], e sofrendo uma contínua modulação ao assim fazer” (INGOLD, 2022, p. 52). O corpo se transforma de maneira contínua – sem começo e sem fim – em trajetórias de devir. O conhecimento gravado no corpo é ancestral, originário, anacrônico, sempre presente. Há coisas que só sobrevivem no corpo. O corpo é sempre um lugar de encontro de muitos tempos.

3.2 | CENTRO

“Enquanto me aquieto, o barro centraliza.” (RICHARDS, 1989, p. 22)²⁵

Não saberia falar sobre o tempo da experiência sem tocar em uma das ferramentas mais populares e importantes para as ceramistas: o torno – ou roda de oleiro. O torno acompanha o fazer cerâmico há milhares de anos, tendo sido criado na região da Mesopotâmia, pelos Sumérios, por volta de 3.500 A.E.C. Essa ferramenta não só facilita como direciona a produção de peças de barro, uma vez que seu funcionamento condiciona a produção de peças sempre cilíndricas. Provavelmente, é por esse motivo que o torno encontra lugar na feitura de peças de cerâmica dita “utilitária” – termo utilizado para se referir às peças que possuem alguma função ou uso cotidiano, especialmente em ambientes domésticos, como copos, caneca, jarros, pratos e cumbucas –, mas não tanto dentro de um contexto de artes visuais. Mesmo assim, escrever sobre o tempo da experiência no torno me parece essencial, não só por causa de sua onipresença nos ateliês e do encanto que causa nas aprendizes e no público, mas por causa da relação muito específica entre o corpo e a matéria.



Figura 38 | Figura de um homem produzindo um vaso no torno, datado de 2544 - 2260 AEC. Giza, Egito. Fonte: Institute for the Study of Ancient Cultures, The University of Chicago.

²⁵ No original, “as I grow quiet, the clay centers”.

Quando comecei a fazer cerâmica, estava ansiosa para aprender a utilizar o torno. Logo descobri que essa não era tarefa para iniciantes. Antes, era preciso que eu me familiarizasse com o barro, aprendesse a sovar a massa, me dedicasse às técnicas de modelagem manual, como o belisco²⁶, o acordelado²⁷ e as placas²⁸. Depois de alguns meses de aulas semanais, tive minha primeira experiência no torno sob a orientação de Almir Chagas, meu então professor e grande mestre ceramista. O torno mudava radicalmente a relação que eu havia construído com o barro até ali. Tudo era diferente: a postura do corpo, o posicionamento das mãos, os movimentos, a quantidade de água, a coordenação motora, a respiração. No começo, a tensão era tão grande que, muitas vezes, o Almir precisava me lembrar de respirar. Saía da aula com os braços doloridos. Com o tempo e a prática, consegui compreender o que a ferramenta exigia de mim e como eu poderia tirar melhor proveito dela. Entendi que, no torno, tudo acontece a partir de um centro. E que esse centro não é apenas um ponto específico na roda de oleiro, mas um estado interno de concentração.

3.2.1. A poética de Shoko Suzuki

Shoko Suzuki nasceu no Japão, em 1929. Suzuki cresceu em Yokohama, uma cidade próxima de Tóquio, durante os primeiros anos da Era Shôwa²⁹, um período de nacionalismo, militarismo e totalitarismo crescentes no Japão. Essa época também foi marcada pela

²⁶ “Belisco” ou “*pinchpot*” é uma técnica de modelagem manual em cerâmica, que consiste em moldar uma peça a partir de um pedaço de argila utilizando apenas os dedos. O processo começa com a formação de uma bola de argila que, em seguida, é pressionada e afinada com os dedos em movimentos de beliscões (*pinch*) para criar uma cavidade, formando recipientes como tigelas ou pequenos vasos.

²⁷ A técnica do acordelado consiste em modelar o barro na forma de longos rolos ou cordas que são empilhados e unidos para formar a estrutura de uma peça. Cada rolo é cuidadosamente sobreposto ao anterior, criando as paredes do objeto, que podem ser alisadas ou deixadas com a textura dos cordões visíveis, dependendo do efeito desejado.

²⁸ A técnica das placas consiste na criação de peças a partir de placas planas de massa cerâmica. Essas placas são cortadas no formato desejado e, em seguida, unidas para formar a estrutura da peça desejada, como caixas, vasos, ou esculturas.

²⁹ Showa é o nome da era imperial japonesa que se estende de 1926 a 1989, correspondendo ao reinado do Imperador Hirohito. Esse período abrange desde o início da modernização do Japão até o pós-guerra, marcado por grandes transformações sociais e econômicas. Abrange eventos como a ascensão do militarismo, a Segunda Guerra Mundial, a ocupação aliada e o subsequente “Milagre Econômico” japonês.

continuidade da modernização e ocidentalização iniciadas durante a Reforma Meiji³⁰, juntamente com a crise econômica causada pela Grande Depressão americana de 1929. As hostilidades contínuas do Japão contra a China e outros países do Sudeste Asiático levaram ao início da Guerra Sino-Japonesa em 1937, seguida pela entrada do Japão na Segunda Guerra Mundial em 1941 após o ataque a *Pearl Harbor*. Shoko Suzuki passou sua infância e adolescência nesse contexto turbulento.

Foi durante a guerra, após ter sua casa destruída em um bombardeio, que Suzuki começou a se interessar por cerâmica, vendo nesse fazer uma metáfora para a resiliência do espírito humano e a relação entre os seres humanos e a natureza, a “grande mãe” (PEREIRA DE MORAIS, 2012). Durante a década de 1950, após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e o falecimento de seu pai, Shoko decidiu procurar por um professor, mas, na época, os mestres ceramistas escolhiam seus aprendizes e sucessores e, de modo geral, não escolhiam mulheres. “O papel feminino no mundo da cerâmica era, então, o de ajudante, preparando o barro e rodando o torno de oleiro para o ceramista homem moldar as peças” (PEREIRA DE MORAIS, 2012, p. 122). Apesar disso, Shoko foi escolhida por Karasugi Togo, mestre com ideais de vanguarda, passando a integrar uma associação de artistas ceramistas com mais de quarenta membros, o *Tokokai*, dentre os quais ela era a única mulher. Em 1955, Suzuki participou de sua primeira exposição coletiva. Desde então, muitas outras se seguiram.

Em 1962, Shoko Suzuki decide partir para o Brasil, vendendo sua casa e seu ateliê privativo em Tóquio. Chega no porto de Santos com o marido, Yukio Suzuki, com o desejo de começar uma vida nova, deixando para trás o passado marcado pelo sofrimento e pela guerra. Em 1964, o casal começa a construir sua casa em Cotia, cidade próxima à capital do estado de São Paulo, e Shoko Suzuki dá início a construção de um forno *Noborigama*, tradicional forno à lenha japonês³¹. Apesar de sua experiência com o torno manual, o te-

³⁰ A Reforma Meiji (1868-1912) é compreendida como o processo de modernização e industrialização do Japão que marcou o fim do xogunato e a restauração do poder imperial. A reforma promoveu a abertura do país para o Ocidente, a adoção de tecnologias estrangeiras e a transformação da sociedade japonesa.

³¹ Os fornos *Noborigama* são fornos tradicionais de queima de cerâmica originários do Japão. O termo “*Noborigama*” significa “forno de escalada”, caracterizando sua estrutura em degraus inclinados que se elevam sobre uma câmara de fogo. Ceramistas costumam demorar meses até terem peças o suficiente para encher um forno e uma queima pode levar de 26 a 40 horas de duração, alcançando temperaturas de até 1300°C. A estrutura escalonada permite uma circulação eficiente do calor e dos gases de combustão, criando diferentes zonas de temperatura dentro do forno. Os *Noborigama* são apreciados não apenas pela eficiência na queima, mas também pela capacidade de produzir efeitos únicos de esmaltação.

rokuro, e a queima em *Noborigama*, a artista desejava trabalhar com matéria-prima brasileira, preparando sua própria massa cerâmica e esmaltes de cinza³². A partir de 1968, Shoko Suzuki realiza diversas exposições individuais. Aos 46 anos de idade, em 1975, a artista exibiu seu trabalho no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em 2003, celebrou os 50 anos de carreira com uma individual no Museu da Casa Brasileira, também em São Paulo. Atualmente, sua obra está em importantes coleções em diversos museus, centros culturais e galerias brasileiros.

Shoko Suzuki é uma grande referência no cenário da cerâmica brasileira. Tornou-se conhecida pela utilização do *te-rokuro*, com o qual produz grande parte de suas peças. Em março de 2024, tive a oportunidade de ver duas de suas obras ao vivo, na exposição “Tocar a Terra: cerâmica contemporânea nipo-brasileira”, parte do programa “Diásporas Asiáticas”, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

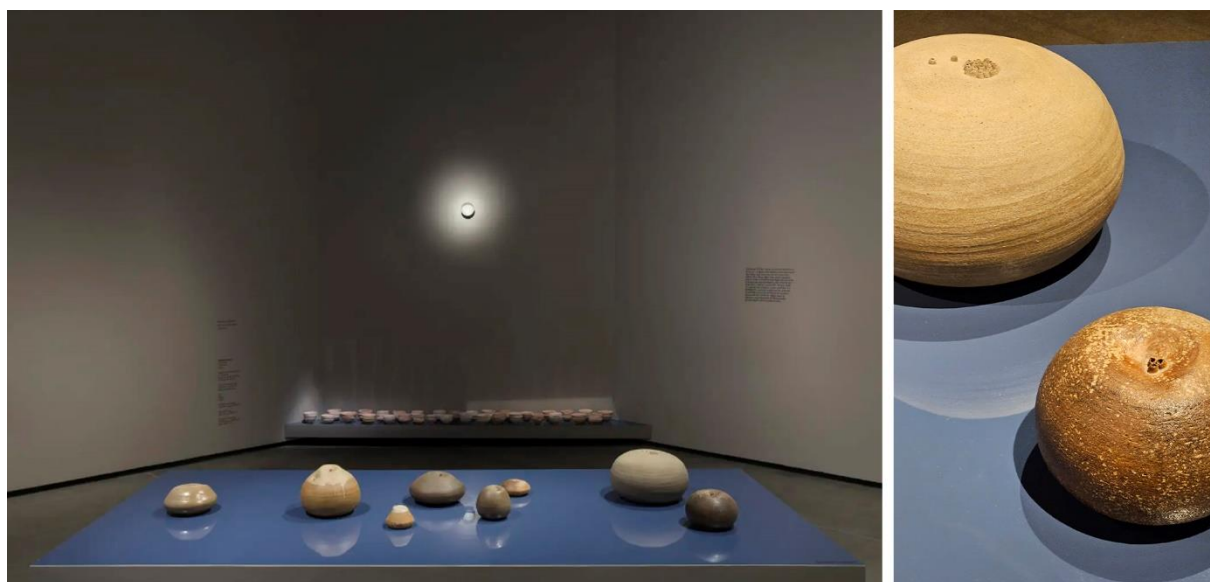


Figura 39 | “Aldeia” (2004 - 2017) e “Cosmos” (2018), na exposição “Tocar a Terra: cerâmica contemporânea nipo-brasileira”, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Fonte: Instituto Tomie Ohtake e Beatriz Reis.

“Aldeia” (2004 – 2017) e “Cosmos” (2018) são peças de cerâmica queimadas em forno *Noborigama*, decoradas com diversos esmaltes de cinza produzidos pela própria Shoko. As peças são esféricas, como vasos, mas não possuem aberturas na parte de cima,

³² Os esmaltes de cinza são esmaltes tradicionais, preparados com cinzas provenientes de fontes naturais, como madeiras, cascas de plantas e outras substâncias vegetais, que são queimadas para produzir cinzas ricas em minerais. Durante a queima, as cinzas derretem e reagem com os componentes da massa cerâmica, criando efeitos únicos sobre a superfície das peças.

ou, quando possuem, tais bocas são muito pequenas. Suas formas não são perfeitamente redondas e simétricas – apesar de possuírem as linhas horizontais características das peças produzidas no torno, elas foram ligeiramente amassadas. Espalhadas sobre as esferas, a artista modelou pequenas saliências que se parecem com casinhas de marimbondo. Nesse sentido, cada vaso se parece com um planeta e as saliências, vilarejos em miniatura.

O fio condutor do projeto curatorial são duas palavras que possuem forte conexão com o xintoísmo e o budismo: “*wabi-sabi*” e “*ma*”. Não é rara a aproximação do fazer cerâmico – em especial, o torno – com práticas meditativas. Eu mesma, enquanto praticante budista, enxergo o quanto a prática da cerâmica pode ser, também, uma prática contemplativa.

“*Wabi-sabi*” é um conceito filosófico-estético de valorização da simplicidade, dos processos naturais e da passagem do tempo. “É um modo de vida segundo o qual a beleza reside no incompleto, no imperfeito e no impermanente” (HOSHINO, 2024). Na cerâmica, se expressa nas peças não simétricas, de acabamento rústico e cuja imprevisibilidade da queima é desejada e apreciada. “*Wabi-sabi*” pressupõe um saber pela experiência que se dá através da presença, uma vez que é preciso atenção plena ao presente para que se perceba a impermanência, ou seja, o fato de que tudo está em constante transformação.

Na meditação, praticamos presença. No entanto, presença não diz respeito apenas à consciência das sensações corporais ou pensamentos, sentimentos e emoções - se relaciona também à consciência do ambiente circundante. Praticar presença significa estar no momento presente, atenta a tudo o que o constitui. É preciso que se esteja presente no corpo, mas consciente de que esse corpo está inserido em um mundo de infinitos estímulos sensoriais – e é necessário, mais ainda, que se esteja ciente do fato de que nossa experiência de existência se dá em relação com esses estímulos e, logo, com o mundo ao redor. Se antes o tempo da experiência se relacionava a uma temporalidade que se sente no corpo, essencialmente íntima e intransferível, agora, se relaciona com uma experiência de contemplação da interdependência entre corpo e natureza. Segundo Lama Padma Santem (2010), a interdependência, ou “*pratītyasamutpāda*” em sânscrito, é um conceito fundamental no budismo que descreve a ideia de que todos os fenômenos e seres estão interligados e surgem em dependência mútua. Significa que nada existe de forma independente ou isolada, mas em relação com outros elementos e condições. Essa

interconexão implica que todas as coisas estão em constante mudança e são condicionadas por causas e condições interdependentes.

“*Ma*” é um conceito de difícil tradução, porém muito manifesto na arte japonesa. Significa, de modo simplificado, “o intervalo espaço-temporal entre gestos, eventos, estados e coisas. É o vazio e o silêncio nos quais reside a potência do que se segue. ‘*Ma*’ é o lugar da impermanência, travessia e transmutação, do qual germina o futuro, o vir a ser” (HOSHINO, 2024). “*Ma*” pode ser entendido como o espaço que permite a existência e a interação entre as coisas, enfatizando a importância do vazio e do silêncio na experiência estética e na compreensão do tempo e do movimento. Nesse sentido, o espaço entre as coisas é crucial para definir sua relação e significado – assim como na compreensão budista de interdependência, os fenômenos dependem uns dos outros para existir. Portanto, ambos os conceitos destacam a importância das relações na compreensão da realidade, enfatizando que nada existe em isolamento absoluto e que a experiência depende das relações dinâmicas entre elementos e dos intervalos que os separam. Assim, tanto interdependência quanto “*ma*” sugerem uma visão onde o todo é mais do que a soma das partes e o vazio desempenha um papel crucial na percepção e na apreciação da realidade.

Na prática do torno, a ceramista modela uma peça a partir de um centro, construindo a forma desejada a partir de um vazio interno. O vazio, no torno, é tão importante quanto o não-vazio, pois é a partir do espaço interno da peça, onde não há barro, que visualizamos a sua forma externa, uma vez que, muitas vezes, a parte de fora da peça só ficará pronta depois da etapa de finalização, quando o excesso de barro é retirado com uma esteca de madeira. O torno pode ser compreendido, portanto, como lugar de prática para a apreensão da experiência de interdependência.

Há mais uma característica que faz do torno uma prática única: seu movimento sempre circular. Na tradição Zen-budista, a prática de desenhar círculos com uma única pincelada – “*ensō*”, em japonês – se relaciona com a concepção de que a natureza da existência é cíclica e impermanente. Ou seja, todos os seres estão inseridos em um ciclo contínuo de morte e renascimento, passando por múltiplas vidas enquanto experimentam as consequências de suas ações anteriores. Na realização de um “*ensō*”, o movimento não precisa produzir um círculo perfeito. Aliás, os círculos imperfeitos não são compreendidos

como erros, uma vez que a “imperfeição” é uma testemunha da presença humana (TANAHASHI, 2016).

Quando começamos a fazer uma peça, qualquer peça, no torno, precisamos, antes de tudo, centralizar a massa cerâmica no disco giratório. Isso quer dizer que precisamos apertá-la de modo que, ao olhar para ela de cima para baixo, temos quase a impressão de que ela está parada, girando simetricamente a partir de um eixo central. Tudo o que acontece no torno depende dessa centralização inicial e da capacidade da ceramista de realizar movimentos igualmente firmes e delicados para que esse centro se mantenha estável ao longo de todo o processo.



Figura 40 | Peça sendo produzida por mim no torno, a partir de seu centro. Fonte: Fiama Azevedo.

No aprendizado do torno, certo rigor técnico é importante, uma vez que a realização de formas precisas e simétricas depende de um grande domínio da coordenação motora. Quando algo não sai como o esperado e o resultado é uma peça assimétrica ou torta,

entende-se que a ceramista cometeu um erro em algum momento ao longo do processo. M.C. Richards (1916 – 1999), poeta e ceramista estadunidense, relata que costumava se frustrar por não conseguir fazer, de maneira consistente, tampas que se encaixassem em seus bules.

Algumas vezes a tampa encaixava, outras vezes não. Mas eu queria que encaixasse. E eu ficava muito irritada. Então um soldado amigo meu, que trabalhava na Coréia, me enviou um antigo pote coreano, com cerca de mil anos de idade. Adorei imediatamente, e então ele me escreveu, dizendo que achava que eu poderia gostar porque parecia algo que eu poderia ter feito. A tampa não cabia de jeito nenhum! No entanto, era uma peça de museu, por assim dizer. Por que, pensei, exijo de mim mesma o que não exijo deste pote? Sua tampa não cabe, mas inspira meu espírito quando olho para ele e o manuseio. Então parei de me preocupar. Agora não tenho muita dificuldade em fazer tampas que caibam. (RICHARDS, 1989, p. 23)³³

Ao se encantar com uma tampa, que assim como as suas, não se encaixava no pote, Richards compreendeu que, por mais que buscasse certa perfeição técnica, era justamente o imperfeito, mais do que a simetria, que garantia à peça modelada no torno um caráter propriamente humano. Nesse sentido, a imperfeição é a marca da humanidade. Aliás, a imperfeição é a marca da natureza. Nas obras de Shoko Suzuki, aquilo que foge da perfeição possui encanto – suas peças, mesmo tendo sido feitas no torno, não possuem aquele aparente rigor técnico evidenciado pela simetria. A poética da artista é marcada pela incontrollabilidade fundamental da natureza, frequência de formas orgânicas cuja função e utilidade não são tão importantes e por uma prática orientada pela presença – e isto é *wabi-sabi* (KOREN, 2008).

A prática do torno e dos círculos zen-budistas compartilham do caráter decisivo e incorrigível do gesto. Todo gesto é importante e todo gesto é definidor. Na obra de Shoko Suzuki, essa incorrigibilidade é marcante. Ela pode ser traduzida por uma busca intencional pelo “descontrole”, seja no momento da queima, onde o fogo vai atuar de forma decisiva a partir de sua interação com os esmaltes de cinzas, seja no momento da modelagem, onde um apertão ou uma pincelada transformam a peça de maneira irreversível. Essa

³³ No original, “sometimes the lid fitted, sometimes it didn’t. But I wanted to fit. And I was full of aggravation. Then a GI friend of mine who was stationed in Korea sent me an ancient Korean pot, about a thousand years old. I loved it at once, and then he wrote that he thought I might like it because it looked like something I might have made. Its lid didn’t fit at all! Yet it was a museum piece, so to speak. Why, I mused, do I require of myself what I do not require of this pot? Its lid does not fit, but it inspires my spirit when I look at it and handle it. So I stopped worrying. Now I have very little trouble making lids that fit.”

“imperfeição” é fundadora da obra de Suzuki. Kazuaki Tanahashi, pintor, calígrafo, escritor, ativista ambiental e professor zen-budista, diz, sobre a prática de desenhar círculos:

Se cada momento é nossa vida inteira, como ousamos desperdiçar tempo?
Se cada pincelada é nossa respiração inteira, como ousamos corrigi-la?
(BRESCIUS, 2015)³⁴

É preciso compreender que essa postura perante a prática, para a qual a arte não é apenas uma metáfora da existência humana, mas uma forma de contemplar a vida, é marcada por uma relação muito específica com o tempo. A prática da presença se relaciona a estar no momento presente, mas esse instante não é o presente cronológico. É um presente complexo, que pode ser melhor investigado se olharmos para o que une os “*ensō*” e o torno: o círculo.

Zaratustra, o mestre do eterno retorno, introduz a noção de um tempo circular como uma espécie de desafio existencial, propondo que o indivíduo viva sua vida de forma a aceitar e abraçar a possibilidade de que tudo que ocorreu, está ocorrendo e ocorrerá se repetirá infinitamente (NIETZSCHE, 2011). Zaratustra diz, para os animais que o escutam em sua caverna, que

tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser.
Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser.
Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade.” (NIETZSCHE, 2011, p. 209)

Em sua visão, o eterno retorno exige uma reavaliação profunda das escolhas e ações individuais, uma vez que cada momento é considerado como parte de um ciclo cósmico interminável. Aceitar o eterno retorno implica em uma disposição para afirmar a vida em sua totalidade, incluindo os momentos mais desafiadores e dolorosos, como se fossem experimentados repetidamente. Envolve uma transformação radical da perspectiva temporal, convidando o indivíduo a viver de forma plena e autêntica, independentemente

³⁴ No original, “if each moment is our entire life, how dare we kill time? If each stroke is our entire breath, how dare we correct it?”

das circunstâncias externas. Em uma concepção circular do tempo, as experiências se repetem de maneira idêntica. Diz Zaratustra,

Eu retornarei, com este sol, com esta terra, com esta água, com esta serpente – não para uma vida nova ou uma vida melhor ou uma vida semelhante:

– Retornarei eternamente para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores e também menores, para novamente ensinar o eterno retorno de todas as coisas.” (NIETZSCHE, 2011, p. 212)

O tempo circular complexifica o presente e contempla a produção de diferenças, pois interpretamos erroneamente a expressão nietzscheana quando a compreendemos como retorno do mesmo. “Não é o ser que retorna, mas o retornar em si que constitui o ser como aquele que se afirma pelo devir e pelo que passa”, afirma Didi-Huberman (2013, p. 150). Não é o “um” ser que retorna – o próprio retornar é o “um” ser “que se afirma pelo diverso ou pelo múltiplo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 150). Quando se está no torno, o movimento do disco é circular, mas é preciso que as mãos se movimentem de baixo até em cima, produzindo uma espiral que começa na base da peça e termina no topo. Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 23),

o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.

Para a autora, a espiral é o que melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência de tempo (MARTINS, 2021). Enquanto modelo uma peça no torno, tanto eu quando o barro nos transformamos em outra coisa. Ao fim, retornamos ao mesmo ponto de partida, uma vez que o movimento é circular. Porém, até o ponto de partida já não é mais o mesmo. Nesse sentido, a interdependência possui um aspecto temporal na medida em que pressupõe que tudo existe em conexão e que essas conexões vão sendo feitas e refeitas, condicionadas por causas e condições, em constante devir. O tempo da experiência é marcado, portanto, por uma crescente complexidade que se dá na medida em que essas relações vão sendo modeladas. É um tempo, portanto, não circular, mas espiralar. O tempo espiralar, como veremos mais a frente, contempla as sobrevivências de

Warburg (in DIDI-HUBERMAN, 2013, 2015), os paradoxos do anacronismo de Didi-Huberman (2008, 2013, 2015) e as perdurações de Ingold (2000, 2015, 2022). Uma temporalidade presente, sempre presente, a cada instante presente – uma temporalidade que tem por fundamento a semelhança por contato.

Em “Tempo Mineral” e “Tempo de Resgates”, busquei construir uma compreensão de tempo que fugisse do cronológico a partir de uma relação entre os artistas e o material. Nesse sentido, reconheci que a prática da cerâmica era marcada por inúmeras sobrevivências, uma vez que as próprias peças produzidas guardavam, em seus corpos, muito de um tempo profundo, ou geológico, do planeta Terra, bem como de um tempo arqueológico, de uma história da humanidade. Dessa forma, dialoguei com artistas que evidenciavam essas relações em suas poéticas e em suas obras, afirmando que, ao assim fazê-lo, eles modelavam, também, o tempo. Seus trabalhos não se “inspiram” no passado, mas o atualizam no presente, complexificando uma historicidade que é, *a priori*, cronológica.

Em “Tempo experiência”, o tempo é pensado a partir de um saber que nasce da experiência. Essa experiência é sempre presente – e demanda presença –, mas não se desvincula de uma linhagem de seres que transmitiram determinado fazer de geração em geração. Como afirmei anteriormente, para que saberes e tradições sobrevivam, é preciso que se transformem – o que não exclui do que sobrevive seu caráter autêntico. Agora, começo a apontar para a emergência de um tempo espiralar, construído a partir da experiência de interdependência entre corpo e ambiente circundante. Tempo que não se fundamenta no cronológico, mas na relação dialética entre cronologia e anacronia.

4

TEMPO TURBILHÃO

4.1 | ESCRITA

“Esta frase é uma máquina do tempo.”³⁵

(GNANADESIKAN, 2009, p. 1)

A história da escrita tem início no barro. Nas margens dos rios Tigre e Eufrates, na Mesopotâmia – atual Iraque –, floresceu a civilização Suméria. Em um cenário árido, onde a vegetação e as pedras eram escassas, os Sumérios encontraram um aliado improvável no desenvolvimento da escrita: a argila. Trazida pelas cheias dos rios caudalosos, a argila se tornava um recurso abundante, moldável e perfeito para a construção de casas, utensílios e, mais tarde, tabletes de escrita. Segundo Gnanadesikan (2009), a complexa organização social da época, impulsionada pelo crescimento populacional e pela expansão agrícola, demandava um sistema de registro confiável para acompanhar trocas comerciais, acordos e produção. Por volta de 3500 AEC, a escrita cuneiforme surgiu sobre tabletes de barro, como solução para a crescente burocracia.



Figura 41 | Tablete com escrita Proto-cuneiforme, provavelmente da cidade de Uruk. Datado do período Jemdet-Nasr, 3100 - 2900 AEC. Fonte: Metropolitan Museum of Art.

³⁵ No original, “this sentence is a time machine”.

Essa "espacialização" da linguagem, sua materialização em símbolos tangíveis, representou uma revolução profunda. As palavras, antes efêmeras e presas à oralidade, transcenderam os limites do corpo humano e do tempo. Elas deixaram de ser sintomas de um corpo vivo para habitarem o mundo das coisas materiais. No texto escrito, os pensamentos e ideias se "eternizavam", sobrevivendo aos seus autores. Essa "imortalidade" da linguagem transcendia a memória individual, menos confiável e sujeita ao esquecimento (GNANADESIKAN, 2009). A escrita nos oferece a possibilidade de acessar registros primordiais, nos conectando com o passado e com as vozes de outros tempos – e muito disso se deve ao fato de que o barro foi o suporte escolhido para o seu nascimento.

Gravar uma palavra em um punhado de barro é um gesto muito potente. Primeiro, porque, ao contrário do que acontece com o papel, quando marcamos o barro não estamos depositando material sobre sua superfície, mas criando sulcos no próprio suporte. A superfície onde se escreve se torna, também, palavra escrita. Depois, é potente porque o barro, quando queimado, transforma-se em cerâmica, garantindo às palavras uma vida que pode ser medida aos milhares de anos. As obras dos artistas que serão discutidos a seguir exploram a profunda relação entre a palavra e o fazer cerâmico e versam, precisamente, sobre o aspecto material da memória e o caráter temporal da palavra escrita.

4.1.1. “Cold Mountains”, de Edmund de Waal e o *chawan* de Ōtagaki Rengetsu

Edmund de Waal é um artista e escritor britânico reconhecido por suas instalações com peças de porcelana feitas à mão, frequentemente dispostas em estruturas minimalistas, a partir das quais explora temas como diáspora, memória e materialidade. Nascido em Nottingham, Inglaterra, de Waal foi aprendiz do renomado ceramista Geoffrey Whiting³⁶ entre 1981 e 1983. Essa experiência despertou seu interesse em combinar as

³⁶ Geoffrey Whiting nasceu no Reino Unido em 1919. Estudou arquitetura na década de 1930 e só passou a se interessar pela cerâmica após entrar em contato com ceramistas indianas, durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1949, após o serviço militar, fundou a *Avoncroft Pottery* em Avoncroft, Worcestershire. Em 1955, transferiu seu ateliê para Hampton Lovett, também em Worcestershire. Após uma viagem à África, em 1971, fechou o ateliê Avoncroft e fundou a *St Augustine's Pottery* em Canterbury, Kent. Whiting continuou trabalhando com cerâmica nesse novo local, enquanto lecionava na King's School, Canterbury, e no Medway College of Art and Design. As peças de grés criadas por Whiting são amplamente admiradas pela simplicidade de seu design. Exemplares de sua obra podem ser encontrados no *Victoria and Albert Museum*, em Londres, e em outras coleções públicas.

tradições cerâmicas chinesa e japonesa com as técnicas medievais inglesas. Em 1991, recebeu uma bolsa de estudos para estudar cerâmica em um estúdio de Tóquio. Lá, começou a escrever uma monografia sobre Bernard Leach³⁷, pioneiro da cerâmica de estúdio britânica. Ao retornar a Londres, em 1993, de Waal mudou seu foco do grês³⁸ para a porcelana e começou a experimentar arranjos de objetos como bules, garrafas e jarras. Esses agrupamentos, que ele chama de "*cargos*", se tornaram um elemento central de seu trabalho, variando em tamanho e complexidade ao longo dos anos. Em 2010, de Waal publicou seu aclamado livro "*A lebre com olhos de âmbar*", uma narrativa pessoal que entrelaça a história de sua família com a história dos "*netsuke*", pequenas esculturas japonesas que pertenciam a seu bisavô. O livro rendeu-lhe o prêmio "*Costa Biography Award*" e consolidou sua reputação como escritor. A tradução de seu livro "*O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão*" foi publicada no Brasil em 2017. Suas obras estão presentes em coleções de museus renomados ao redor do mundo, como o *Victoria and Albert Museum*, em Londres, e o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York.

Na série "*Cold Mountains*" (2020), o artista tece um diálogo poético com o tempo e a memória. As telas, cobertas por uma camada de caulim branco, são inscritas com versos de Hanshan (寒山, cujo nome pode ser traduzido por "*Cold Mountain*" ou "Montanha Fria") – nome associado ao autor (ou autores) de uma coletânea de 300 poemas da dinastia chinesa Tang³⁹, século IX. Sobre esses versos, ele aplica novas camadas de caulim, criando um véu translúcido que gradualmente apaga a mensagem escrita. Esse processo cíclico de escrita e apagamento, repetido incansavelmente, dá origem a um "poema fugidio" (DE WAAL, 2020), uma obra efêmera que evoca a fragilidade da memória. As palavras, outrora

³⁷ Bernard Leach (1887-1979) foi um renomado ceramista britânico, amplamente considerado o "pai da cerâmica de estúdio" moderna no Ocidente. Leach nasceu em Hong Kong e foi criado entre o Oriente e o Ocidente, o que influenciou profundamente seu trabalho. Ele aprendeu as tradições da cerâmica japonesa, especialmente o estilo *raku*, durante sua estadia no Japão no início do século XX. Em 1920, fundou a *Leach Pottery* em St. Ives, Cornwall, que se tornou um importante centro de aprendizado e prática para ceramistas. Leach também é autor do influente livro "*A Potter's Book*" (1940), que teve um impacto duradouro na formação de gerações de ceramistas.

³⁸ Grês é um tipo de cerâmica de alta temperatura, geralmente queimada entre 1200°C e 1300°C, que resulta em um material resistente e de baixa porosidade. O grês é amplamente utilizado na fabricação de utilitários, como pratos, tigelas e canecas, devido às suas características específicas.

³⁹ A Dinastia Tang (618–907) foi uma das dinastias mais prósperas e influentes da história da China, conhecida por seu apogeu cultural, econômico e militar. Durante esse período, a China tornou-se uma potência, estabelecendo a Rota da Seda, que fomentou o comércio e o intercâmbio cultural com outras regiões da Ásia, Oriente Médio e Europa. A dinastia Tang também é célebre pelo florescimento das artes, incluindo a poesia, a pintura, e a cerâmica.

nítidas e vibrantes, se transformam em sombras sutis, como ecos de um passado distante. Ao evocar a "névoa da memória" (DE WAAL, 2020), De Waal convida o espectador a refletir sobre a natureza transitória da existência humana. As marcas do tempo, impressas na superfície da tela, servem como um lembrete da impermanência das coisas. Ao descrever o processo por trás da obra, De Waal (2020) explica que

A solidão é exigente. Eu li [os versos] em voz alta, escrevi, apaguei, trabalhei neles, tentando encontrar a quantidade certa de espaço em branco ao redor de um poema para que as palavras emergissem... Essas obras são minha maneira de escrever na parede de uma caverna.⁴⁰



Figura 42 | "Cold Mountain I" (2020), da série "Cold Mountains", Edmund de Waal. Fonte: Edmund de Waal.

Esse procedimento evoca a prática de Hanshan, que, supostamente vivia em reclusão nas montanhas *Tiantai*, na China, e escrevia seus poemas riscando rochas e troncos e utilizando água sobre pedra quente. Os poemas de Hanshan se propunham

⁴⁰ No original, "solitude is exacting. I read [the verses] out, wrote them, effaced them, worked on them, trying to find the amount of white space around a poem so that the words emerge... These works are my way of writing on a cave wall."

impermanentes e versavam sobre a transitoriedade de todas as coisas. Ironicamente, sobrevivem até hoje.

Se você quer uma analogia para nascimento e morte,
compare-os com gelo e água.
Água congela e se torna gelo,
gelo derrete e retorna água.
Morte nunca deixa de se tornar nascimento,
ao nascer, você também retorna da morte.
Gelo e água não causam mal um ao outro.
Juntos, nascimento e morte são belos.⁴¹ (TANAHASHI, s.d.)

Na série “*Cold Mountains*”, as palavras de Hanshan e o procedimento artístico de De Waal se entrelaçam para evocar a efemeridade da vida e a fragilidade da memória. As palavras, impregnadas de uma temporalidade palpável, sublinham a passagem do tempo e a busca por significado em um mundo em constante mutação. Ao contrário da escrita cuneiforme, que é gravada em barro para resistir ao tempo, as palavras de Hanshan são escritas sobre telas cobertas por caulim. Em seguida, são cobertas por novas camadas do material, tornando-as cada vez mais diáfanas com cada camada aplicada. Palavras que não desejam sobreviver – e se tornam ainda mais significativas por estarem à beira do desaparecimento. Essa escolha paradoxal destaca a ironia da situação: o caulim, a principal matéria prima da porcelana, um argilomineral muito branco que garante à porcelana seu aspecto prístino e sua incrível durabilidade depois da queima, é utilizado para apagar as palavras, reforçando a ideia da impermanência.

Que significado reside no gesto de escrever palavras que, eventualmente, desaparecerão? Ao escrever, caminhamos entre a eternidade e a impermanência. De um lado, a escrita busca a “imortalidade”, preservando, para gerações futuras, os pensamentos e ideias daquela que produziu os registros; do outro, a escrita é o próprio reconhecimento da natureza transitória da vida, uma vez que nos lembra de nossa própria morte, se valendo disso que nos sobrevive para falar de uma impermanência que é inerente a todas as coisas. Essa temporalidade torna-se ainda mais complexa quando a palavra está escrita em uma peça de cerâmica.

⁴¹ Em inglês, com tradução de Kazuaki Tanahashi, “If you want an analogy for birth and death, compare them with ice and water. Water freezes and turns into ice, ice melts and returns to water. Death never fails to become birth, being born, you return to death as well. Ice and water don’t cause each other harm. Together, birth and death are beautiful.”

Ōtagaki Rengetsu (1791-1875) foi uma notável poetisa, ceramista e pintora do Japão durante o período Edo⁴². Nascida em uma família de samurais de sobrenome Tōdō, Nobu, como era chamada, foi adotada ainda jovem pela família Ōtagaki. Foi dama de companhia no Castelo de *Kameoka* dos 7 aos 16 anos, quando se casou e teve cinco filhos. Após a morte de seu marido, em 1823, e a perda de seus filhos, madrasta e meio-irmão, tornou-se monja budista aos trinta anos, adotando o nome *Rengetsu* ("Lua de Lótus"). Rengetsu estabeleceu-se no Templo Budista *Jinkō-in* em 1865, onde permaneceu até o fim de sua vida. Embora mais conhecida como poeta *waka*⁴³, tendo estudado com poetas renomados, também se destacou na dança, costura e cerimônia do chá japonesa (*sencha* e *chanoyu*). Em suas peças de cerâmica – *chawan*, *guinomi*, garrafas de *sake* (*tokuri*), bules -, Rengetsu gravava haicais de sua autoria, deslocando a escrita de um suporte plano, como o papel, para objetos de uso cotidiano.



Figura 43 | Chawan de Ōtagaki Rengetsu (sem data). Fonte: Rengetsu.org.

⁴² O Período Edo (1603-1868), também conhecido como Xogunato Tokugawa, foi um período de grande estabilidade política e social no Japão. Caracterizado pelo isolamento nacional, desenvolvimento da cultura popular e o florescimento das cidades, especialmente Edo (atual Tóquio).

⁴³ A poesia *waka* é uma forma tradicional de poesia japonesa, que surgiu durante o período Heian (794-1185). *Waka*, que significa literalmente "poema japonês", abrange diversas formas de poesia, mas a mais conhecida é o *tanka*, um poema composto por 31 sílabas distribuídas em cinco versos, na estrutura 5-7-5-7-7. Diferente do haicai, que se desenvolveu posteriormente e tem uma estrutura mais curta, o *waka* era utilizado para expressar sentimentos pessoais, temas amorosos e contemplações da natureza, sendo uma forma literária fundamental na corte imperial japonesa.

Indo e vindo,
 eu não sinto
 começo ou fim
 que coisa estranha
 este meu coração! (ÖTAGAKI, s.d.)⁴⁴

Por mais que exista uma afinidade temática entre eles, há uma diferença crucial em termos de procedimento entre o *chawan* de Rengetsu e os quadros de De Waal: a queima. A queima é, para o barro, fator de permanência. É o calor da queima que transforma de maneira irreversível os argilominerais em um material artificial extremamente duradouro, a cerâmica.

Segundo Gnanadesikan (2009), os primeiros registros escritos em tabletes de barro não eram intencionalmente queimados, pois o barro seco já apresentava resistência o suficiente. Por mais que a civilização Suméria já dominasse técnicas de queima, o fogo não era uma necessidade absoluta para a legibilidade ou o transporte dos escritos. A decisão de queimar os tabletes pode ter sido impulsionada por diversos fatores. Um deles, possivelmente, foi a busca por maior durabilidade, protegendo os registros de intempéries e do desgaste natural. Além disso, a queima pode ter servido para marcar a importância dos textos, conferindo-lhes um caráter mais formal e permanente. Apesar disso, é importante ressaltar que a preservação de grande parte dos tabletes de cerâmica que chegaram aos dias de hoje se deve, em grande medida, à queima acidental. Invasões e incêndios em cidades inimigas, por exemplo, acabaram por incendiar bibliotecas e arquivos, preservando involuntariamente os registros escritos em seus interiores. Nesse jogo entre permanência e impermanência, alguns registros escritos garantiram uma vida estendida como objeto cerâmico de maneira acidental.

Entre o queimar e o deixar cru, há uma diferença qualitativa em termos de vida, morte e sobrevivência. Enquanto, as peças que guardam os poemas de Rengetsu sobrevivem a sua autora, em “*Cold Mountains*”, De Waal decide não queimar um material que poderia, potencialmente, perdurar, produzindo poemas para o apagamento – mas não para o esquecimento. Ambos tecem reflexões sobre a natureza transitória da vida a partir de dois aparatos humanos criados para desafiar a morte: a cerâmica e a palavra escrita.

⁴⁴ No original, “Coming and going / I feel neither / beginning nor end / what a strange thing / this heart of mine!”

Leda Maria Martins (2021) postula que, na filosofia ocidental, a palavra escrita sempre foi compreendida como superior à palavra falada, sendo ao registro escrito associado uma concepção de tempo. Segundo a autora, “é mantido que o tempo, no âmbito da linguagem, se exprime pela palavra, assim como é pela palavra, principalmente a escrita, que se postulam suas aporias” (MARTINS, 2021, p. 28). Haveria, portanto, uma relação intrínseca entre tempo e escritura, onde o tempo seria capturado pela palavra, que é sua expressão discursiva. A escritura seria, enfim, o tempo colocado em superfície, espacializado. Seguindo esse raciocínio, continua a autora, “a escrita, como lugar de memória, é um dos instrumentos de expressão mais enaltecidos e habita os lugares de memória privilegiados no Ocidente” (MARTINS, 2021, p. 29). Afinal, o que chamamos de “ideias trazidas à existência” são, de fato, os livros, as partituras, os escritos. “São essas as plataformas e os dispositivos privilegiados pelo Ocidente para resguardo da memória.” (MARTINS, 2021, p. 29) Ainda segundo a autora, esse modo de se pensar o tempo como uma instância narrativa subordinada à palavra é comum a diversos pensadores, porém, mesmo no âmago das sociedades ocidentais, “sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também, de expressá-lo como linguagem” (MARTINS, 2021, p. 30). Uma dessas formas é a poesia.

Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. (MARTINS, 2021, p. 31)

Ou seja, por mais que a palavra escrita possa ser utilizada por filósofos ocidentais para reforçar uma ideia de um tempo que se expressa pela sucessividade, há, na poesia e em outras instâncias, caminhos para uma temporalidade diferente.

Tanto Edmund de Waal quanto Rengetsu recorrem à linguagem poética para acessar um tempo que transcende a linearidade e nos confronta com a efemeridade da vida. A impermanência, em sua forma mais simples, sugere uma sucessão de eventos, uma progressão inexorável do nascimento à morte. No entanto, no contexto do budismo, filosofia que inspira tanto Hanshan quanto Rengetsu, a experiência humana se desdobra em ciclos intermináveis de morte, renascimento e morte. O tempo, portanto, seria marcado por voltas e retornos, um fluxo contínuo que desafia a noção de um fim definitivo. Essa visão

cíclica do tempo se contrapõe à concepção linear e progressiva que permeia grande parte da cultura ocidental.

No caso de Rengetsu, a escolha de gravar seus haicais em peças tridimensionais, ao invés de escrevê-los em papel, introduz uma nova dimensão à experiência poética e à experiência de tempo. O texto se materializa no espaço e essa ruptura com a forma tradicional do texto bidimensional, com sua linearidade e ordem predefinida, desafia a noção de um tempo cronológico. As implicações temporais de um texto escrito no tridimensional são múltiplas e complexas, como aponto a seguir, a partir da obra de M'barek Bouhchichi.

4.1.2. “Nós somos aqueles que vocês não querem ver”, de M'barek Bouhchichi e “Catination”, de David Drake

M'barek Bouhchichi, artista visual marroquino, é autor de uma obra engajada e multifacetada. Graduado em artes visuais pelo *Centre Pédagogique Régional* (Rabat, Marrocos), Bouhchichi se dedica ao ensino da arte desde meados da década de 1990, inicialmente em Tiznit e atualmente em Tahanaout. Sua produção artística se caracteriza por sua profunda conexão com as realidades sociais e culturais do Marrocos, especialmente com as experiências de existências marginalizadas e oprimidas. Um aspecto fundamental da obra de Bouhchichi reside no resgate e na valorização de práticas artesanais tradicionais marroquinas. O artista se apropria de técnicas ancestrais e as reinterpreta em suas obras, evidenciando a importância da memória e questionando as estruturas de poder que marginalizam as formas de conhecimento e expressão populares. Ao colocar o ato de fazer no centro de sua prática artística, Bouhchichi subverte as hierarquias tradicionais que distinguem o trabalho manual do trabalho intelectual. Ele reconhece o valor intrínseco da produção artesanal e a coloca em pé de igualdade com outras formas de expressão artística.

Na instalação comissionada para a 35ª Bienal de São Paulo, “Nós somos aqueles que vocês não querem ver” (2023), M'barek Bouhchichi gravou sobre enormes vasos de cerâmica versos de diversos poetas negros do norte da África, afro-americanos e afro-brasileiros. Na obra de M'barek Bouhchichi, a cerâmica se apresenta como um poderoso instrumento de resgate e celebração da “substância e dos ritmos da vida negra” (BERRADA,

2023). Mais do que um mero material ou técnica, a cerâmica se converte em um campo simbólico rico, onde saberes ancestrais e memórias coletivas se entrelaçam. Através da cerâmica, Bouhchichi reconhece a centralidade do trabalho artesanal na construção da identidade e da cultura negra. As mãos que moldam o barro, transmitindo técnicas e conhecimentos de geração em geração, preservam uma rica herança cultural. A escolha da cerâmica não é fortuita. Esse material, nascido no fogo, evoca a história de comunidades que se organizam em torno da fogueira, um espaço de partilha de saberes, memórias e histórias. É nesse contexto que a palavra ganha corpo e significado, perpetuando a tradição oral e tecendo a narrativa da identidade negra. “Para Bouhchichi, esses ceramistas (...) são poetas (no sentido grego do verbo *poiein*, que significa “fazer”). Eles criativamente moldam a matéria e dão vida nova a ela” (BERRADA, 2023). Ao abordar questões raciais através da cerâmica, Bouhchichi desafia a hegemonia da palavra escrita como única forma de registro da história, reconhecendo o valor intrínseco da memória oral e da tradição artesanal.



Figura 44 | “Nós somos aqueles que vocês não querem ver” (2023), M’barek Bouhchichi.
Fonte: Levi Fanan e Marcos Carrieri.

A criação da instalação de Bouhchichi encontra inspiração na obra de David Drake, um ceramista estadunidense escravizado que viveu no século XIX na Carolina do Sul. A produção de Drake vem conquistando cada vez mais atenção de museus e galerias, com um de seus vasos recentemente vendido por mais de 350 mil dólares (JORI, 2021). O vaso em questão, com cerca de 40 centímetros de altura, ostenta um esmalte terroso e acetinado adornado por detalhes em preto. O barro, de tonalidade marrom escura, revela-se em três marcas de dedo na base do vaso, deixadas durante o processo de esmaltação. Perto da boca, uma inscrição intriga o observador: "*catination*", uma variação da palavra "*catenation*", que significa o estado de se estar acorrentado. Datado de 12 de abril de 1836, o vaso foi criado apenas dois anos após a aprovação de uma lei na Carolina do Sul que restringia severamente o acesso de pessoas escravizadas à educação. Nesse contexto, a obra de Drake assume o papel de um poderoso símbolo de resistência.



Figura 45 | "*Catination*" (1936), David Drake. Fonte: New York Times.

Segundo Taylor (2011), quando a escrita cuneiforme surgiu, as funções da escriba e da artesã eram exercidas, muito possivelmente, pela mesma pessoa, que marcava as placas de sua autoria com impressões de unhas, tecidos, ossos e conchas – esses “selos” funcionavam como assinaturas, garantindo a origem e a autenticidade dos documentos. Além disso, muitas vezes era possível encontrar impressões digitais, vestígios de tecidos e sutis indícios do processo de produção na superfície dos tabletes de barro. Essas “imperfeições” contam uma história sobre a preparação e gravação desses suportes, evidenciando o conhecimento material envolvido na confecção e revelando a pessoa por trás de determinado registro.



*Figura 46 | Marcas de unhas sendo utilizadas como selos em tablete com escrita cuneiforme. Fonte: British Museum.
Detalhe das marcas de dedos deixadas durante a esmaltação da peça de David Drake. Fonte: New York Times.*

Se o gesto de escrever concede à palavra uma sobrevida em relação à voz que a proferiu, a assinatura garante essa sobrevida à pessoa autora, conferindo-lhe, em certa medida, a imortalidade. Enquanto a linguagem é inerentemente efêmera – e a memória não é infalível – a escrita perdura, especialmente se o suporte escolhido para receber as palavras é uma peça de cerâmica (GNANADESIKAN, 2009). As três marcas de dedos

deixadas por David Drake na base de seu vaso não são palavras, mas funcionam como uma espécie de assinatura. Além de revelar o processo de manufatura da peça, elas marcam a existência de Drake no mundo – existência que, por causa dessas marcas, perdura, se atualizando no agora e modificando o presente.

Essa complexidade temporal da palavra escrita também pode ser analisada a partir de sua relação com o formato do suporte. Como observa Gnanadesikan (2009, p. 3),

a mensagem falada (ou mentalmente composta) se desdobra no tempo, uma palavra substituindo a anterior à medida que é proferida. A escrita organiza a mensagem no espaço, cada palavra seguindo a anterior em uma linha. A escrita é, portanto, um processo de tradução do tempo para o espaço.⁴⁵

Na obra de M'barek Bouhchichi, a forma tridimensional do suporte molda a experiência de leitura. Quando se escreve sobre um vaso, a compreensão do texto se torna fragmentada, uma vez que é necessário o movimento do espectador em torno da peça para revelar o texto de pouco em pouco, mas nunca por completo, de uma vez só. É uma leitura que exige a participação ativa do corpo – ao contrário de uma leitura “passiva”, onde o olhar percorre as palavras de um texto bidimensional em um movimento linear.

Nesse sentido, as palavras gravadas por Bouhchichi se aproximam de uma temporalidade que não é necessariamente marcada pela sucessão, mas pela espacialidade e pela não linearidade. O texto é, assim como seu suporte, tridimensional. É lido no espaço, evocando um tempo que é experimentado não pelo repouso, mas pelo movimento – tempo marcado, como propõe Leda Maria Martins (2021), por movimentos de reversibilidade, não linearidade, descontinuidade e simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro. Essa experiência narrativa do tempo, que é muito própria do discurso poético (MARTINS, 2021), faz do próprio gesto de escrever sobre barro, poesia – tanto no sentido de Martins (2021) quanto na concepção de Bouhchichi (BERRADA, 2023) – no sentido grego do verbo *poiein*, “fazer”.

⁴⁵ No original, “a spoken (or mentally composed) message unfolds in time, one word replacing the previous one as it is uttered. Writting arranges the message in space, each word following the previous one in a line. Writing is therefore a process of translating time into space”.

A escrita foi inventada, coloca Gnanadesikan (2009), para resolver um problema específico: a informação só existia se alguém lembrasse dela. Uma vez desaparecida da memória, sumia para sempre. Portanto, o surgimento da escrita alterou por completo a função social da memória, que não detinha mais a exclusividade como repositório de conhecimento. A escritura tornou-se lugar de memória e o tempo, na linguagem, passou a ser expresso pela palavra (MARTINS, 2021). A bidimensionalidade e a linearidade do texto reforçavam, dessa forma, o aspecto linear do tempo, marcado pela sucessão de instantes, do passado ao futuro. Porém, Martins (2021) identifica no discurso poético uma outra maneira de se experimentar o tempo – temporalidade marcada por ressonâncias, retornos, ciclos, reversibilidade e simultaneidade. O fazer cerâmico como compreendido pelos artistas aqui abordados muito se aproxima do tempo da poesia. Nesse sentido, a sobrevida que a cerâmica garante à palavra escrita não enfatiza um tempo necessariamente cronológico, mas uma temporalidade espiralar, marcada pelo movimento.

4.2 | COSMOGONIAS

“Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.”

(BUNSEKI FU-KIAU, in MARTINS, 2021, p. 43)

Estamos chegando ao último capítulo da tese, que poderia muito bem ser o primeiro. Neste capítulo, todos os tempos parecem misturar-se em um turbilhão, como uma nuvem de grãos de argila que se transformam em um tornado, movendo-se em espiral. Até o momento, relatei a prática da cerâmica com diversas disciplinas, buscando entender como os artistas se conectam a temporalidades que são ao mesmo tempo muito antigas e inevitavelmente presentes através dessa matéria-prima tão potente. Discutimos passado, memória e saberes tradicionais, mas ainda não utilizei a palavra que talvez seja a mais crucial quando se trata da presença da cerâmica na arte contemporânea: ancestralidade. Evitei propositalmente essa palavra, pois acredito que ela se encaixa melhor neste momento, ao explorar a relação da cerâmica com os mitos de origem. Além disso, a palavra ancestral se relaciona a uma temporalidade distinta das tratadas até agora, como veremos ao longo deste capítulo.

A ancestralidade não se relaciona apenas ao passado. Usar "ancestral" apenas para se referir a práticas e saberes com uma longa história ou que são considerados tradicionais, a meu ver, reduz o sentido da palavra e ignora outras possibilidades temporais que ela implica. Neste último capítulo, buscarei uma definição de ancestralidade que contemple a complexidade temporal inerente ao fazer cerâmico, incluindo anacronismos e sobrevivências. Vou explorar como o conceito de ancestralidade se relaciona à prática da cerâmica e como ele se manifesta nos circuitos de arte através desse material milenar.

4.2.1. Cerâmica, fazer de deuses – ancestralidade e mito de origem

Mircea Eliade (1979) define mito como um conjunto de histórias sagradas que narram as ações de seres sobrenaturais em um tempo primordial. Essas histórias servem para exemplificar e dar significado a todas as atividades humanas, desde a alimentação e o casamento até o trabalho, a educação, a arte e a sabedoria. Segundo Malinowski (in ELIADE, 1979), o mito, quando vivenciado em seu contexto original, não é uma mera

explicação científica, mas sim uma narrativa que reavive uma realidade primordial. Essa narrativa atende a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, pressões e imperativos sociais, além de exigências práticas. Nas civilizações pré-modernas, o mito assume um papel fundamental: expressa, enaltece e codifica crenças; protege e impõe princípios morais; garante a eficácia dos rituais e oferece diretrizes práticas para a orientação do ser humano. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana – uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente. Longe de ser uma teoria abstrata ou fantasia artística, o mito representa uma codificação autêntica das primeiras religiões.

Segundo Campbell (1997), um mito cumpre quatro funções básicas: a primeira é a função mística, que se caracteriza pela abertura do mundo para o desconhecido, para a tomada de consciência do mistério das coisas e do seu caráter sagrado; a segunda é a função cosmológica, uma vez que os mitos são responsáveis por desvendar e explicar o universo e a origem do mundo como o conhecemos; a terceira função é a sociológica, uma vez que os mitos criam parâmetros morais e éticos para a vida em sociedade; e a quarta e última função é a pedagógica, já que eles contribuem para o desenvolvimento humano dentro de cada sociedade, dando aos indivíduos um conhecimento mais profundo sobre o mundo que habitam.

É importante levar em conta que, por mais que atualmente os mitos sejam pensados como histórias de forte cunho simbólico, eles eram tidos como verdades absolutas pelas sociedades que os criaram. Eles relatam acontecimentos que têm lugar em um tempo primordial: um tempo sagrado, divino, não-cronológico, sem duração. Um tempo, portanto, ancestral. Os mitos ocupam um passado sem data, sempre mais antigo do que o mais antigo passado conhecido, e localizá-los no tempo seria apagar a sua eficácia enquanto ferramenta de construção de um corpo simbólico para aquela determinada cultura. Segundo Elíade (1979, p. 57),

um mito arranca [a pessoa] do seu tempo próprio - do seu tempo individual, cronológico, "histórico" - e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal, que não pode ser medido porque não é constituído por uma duração.

Esse tempo ancestral seria, portanto, completamente diferente do tempo profano a que todas as coisas e todos os seres estão submetidos.

Mitos cosmogônicos que se relacionam ao fazer cerâmico podem ser encontrados em diversas culturas e tradições religiosas, como Judaísmo, Cristianismo, Babilônios, Gregos e Egípcios. Dados etnográficos mostram que, ainda hoje, mitos do tipo podem ser encontrados na Austrália, Nova Zelândia, Polinésia, Melanésia, Micronésia, Mianmar, Sri Lanka, Índia, ilhas do Pacífico, Sumatra, Filipinas, e entre determinadas tribos no continente africano e americano. Segundo Rice (1999, p. 2),

Potes, matérias-primas e ferramentas de sua manufatura contribuíram com muitas imagens e metáforas para as mais inefáveis experiências humanas, incluindo a criação bíblica dos seres humanos a partir da argila, nascimento, morte e experiência sexual. Mitos de muitos grupos sul-americanos contemporâneos se referem à argila, potes e ceramistas junto a criações terrenas e lutas cósmicas. Da mesma maneira, no Popol Vuh, o livro do ‘amanhecer da vida’ dos Quiche Maya do planalto da Guatemala, os deuses Tzakol e Bitol fizeram a Terra e suas plantas e criaturas. Traduzidos como “Criador” e “Modelador”, seus nomes vêm de verbos que indicam a feitura de formas, como vasos de cerâmica, a partir de materiais disformes e plásticos, como a argila.

Em todos esses mitos, os primeiros seres humanos foram modelados em argila por criadores ou deuses divinos – e nunca por outros seres mortais. Simbolicamente, isso significa que o fazer cerâmico inicialmente veio dos deuses e possuía significado especial (TSETLIN, 2018). Em todos esses casos, essas figuras divinas são os primeiros ceramistas. A cerâmica seria, portanto, um fazer de deuses.

É possível categorizar de muitas maneiras esses mitos cuja presença do barro e da cerâmica é marcante. Meu objetivo não é fazer um levantamento de todas as histórias de origem em que o material aparece, mas compreender, a partir dessas narrativas, o quanto suas propriedades específicas aparecem tanto para justificar o sucesso quanto o fracasso na sua utilização para a criação de seres humanos. É interessante observar que a presença do barro e a forma como é utilizado nos mitos é um reflexo da relação de cada sociedade com a matéria-prima, evidenciando uma sabedoria material que extrapola um registro cotidiano para habitar um tempo sagrado.

Por mais que, na maioria dos mitos em que o barro tem protagonismo, a figura do criador seja bem-sucedida em utilizá-lo como matéria-prima primordial, acho interessante trazer duas histórias de origem cujas tentativas de se utilizar o material foram frustradas graças às suas propriedades específicas. Não obstante o barro não ter dado origem aos

seres humanos, é curioso observar que essas deidades estavam experimentando não só as qualidades dessa matéria-prima, mas, especialmente, suas limitações.

No mito de origem Wayana, povo indígena amazônico, habitantes do extremo norte do Pará, às margens do rio Paru de Leste, o barro foi utilizado como matéria-prima para a criação das mulheres pelo herói mítico *Umale* (VETHEM, 2017). A mulher, destinada a ser sua irmã, deveria produzir as bebidas fermentadas à base de mandioca. Em sua primeira tentativa, Umale utiliza cerol, porém o material não funciona. A segunda mulher é feita de barro, recebendo o nome *Ēliwë* (“argila”, em Karib). Dessa vez, a criação de Umale fica pesada demais e não consegue se mover. Em outras versões dessa história, a mulher quebra acidentalmente o próprio pescoço ao tentar passar a alça de um cesto pela cabeça. Por fim, o herói cria a mulher a partir de arumã, uma planta nativa do norte do Brasil e muito utilizada em cestarias. As mulheres que hoje se movimentam pesada e lentamente são ainda chamadas de “Ēliwë”. Evita-se também que os grafismos utilizados nas cumbucas de cerâmica sejam reproduzidos no corpo dos jovens, em festas e rituais, para que essas pessoas não sejam afetadas por essas “propriedades” do material.

No mito de criação da civilização Maia, descrito no *Popol Vuh*, o homem foi inicialmente criado a partir do barro, mas, assim como na mitologia Wayana, a matéria-prima escolhida não rendeu bons resultados (SKOLIMOSKI, 2014). O barro deu origem a homens encharcados, que caíam aos pedaços e não conseguiam falar ou serem compreendidos. Aos poucos, esses homens foram se dissolvendo e desapareceram. Os deuses *Petev* e *Quq Kumatz* decidiram tentar novamente, dessa vez utilizando madeira – o que também não funcionou, pois eram seres desprovidos de alma, incapazes de adorar os deuses. Por fim, o homem foi criado a partir da pasta de milho e se mostrou perfeito e pleno de habilidades.

Dos mitos em que o barro tem protagonismo e cuja figura do criador é bem-sucedido em utilizá-lo como matéria-prima para os seres humanos, o mais conhecido é, possivelmente, o Judaico-Cristão. Lê-se na Bíblia Sagrada, no versículo sete do segundo capítulo do livro Gênesis, que

O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente. (BÍBLIA, 2023)

Segundo essa tradição, o homem é criado à imagem e semelhança de seu criador. De forma similar, o mito de origem Guarani narra a criação do primeiro homem a partir do barro, modelado pelas mãos do deus Tupã:

No princípio o deus Tupã morava no vazio, numa escuridão sem fim. Primeiro, Tupã criou o céu e as estrelas, onde fez sua morada e abaixo criou as águas. Depois, Tupã desceu lá de cima, em grande redemoinho. Logo que Tupã tocou as águas, o sol surgiu no arco do céu. Quando o sol chegou ao ponto mais alto, seu calor rachou a pele de Tupã. E finalmente, quando o sol desapareceu do outro lado do céu, a pele de Tupã caiu do corpo dele, se estendeu sobre as águas e formou as terras. No dia seguinte, o sol apareceu no céu e percebeu a mudança. O sol chegou novamente ao ponto mais alto e Tupã pegou um pouco de barro, amassou e moldou o primeiro Homem. Soprou-lhe o nariz e lhe deu vida. O Homem cresceu e ficou grande como Tupã, mas não falava. O grande deus soprou em sua boca e começou a falar. Então, Tupã soprou na orelha esquerda a inteligência e na orelha direita a sabedoria. Na cabeça do Homem, Tupã desenhou os raios e trovões sagrados que são os de pensamentos. No corpo do Homem, Tupã colocou as águas das emoções e dos desejos que se movimentam para criar ou para destruir. Por fim, Tupã deu ao Homem o poder de escolher entre criar e destruir. Terminada a criação, Tupã voltou para o céu montado em seu redemoinho. (CLARO, 2014)

Na mitologia grega, a criação dos seres humanos está intimamente ligada a dois titãs: Prometeu e Epimeteu. Cada um desempenhou um papel crucial na formação da humanidade e na atribuição de suas características. Epimeteu, cujo nome significa "aquele que pensa depois", foi incumbido por Zeus de moldar os seres vivos a partir da terra e da água. Ele criou diversos animais, concedendo-lhes força, velocidade, beleza e outras qualidades. Prometeu, conhecido como "o que pensa antes", movido por compaixão às criaturas criadas por Epimeteu, que considerava frágeis e desprovidas de inteligência, ascendeu ao Monte Olimpo e roubou o fogo de Hefesto, deus dos ferreiros, para entregá-lo aos humanos e conceder-lhes inteligência e progresso.

Na mitologia Yorubá, a orixá Nanã Burucu veio em socorro de Oxalá, encarregado por Olorum para criar o ser humano. Oxalá já havia tentado criar o homem com ar, como ela, mas não deu certo, pois o homem logo desapareceu. Em seguida, tentou utilizar madeira, mas a criatura ficou muito rígida. Tentou azeite, água e até vinho de palma.

Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu *ibiri*, seu cetro e arma,
e de lá retirou uma porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,

o barro do fundo da lagoa onde morava ela,
 a lama sob as águas, que é Nanã.
 Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
 Com o sopro de Olorum ele caminhou.
 Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
 Mas tem um dia que o homem morre
 e seu corpo tem que retornar à terra,
 voltar à natureza de Nanã Burucu.
 Nanã deu a matéria no começo
 mas quer de volta no final tudo o que é seu. (PRANDI, 2001, p. 196)

Esse panorama da presença do barro e da cerâmica nas mais diversas cosmogonias nos informa de um tempo sem duração dentro do qual essa matéria-prima desempenhou um papel fundamental. O tempo dos mitos de origem descola a argila dos processos geológicos que lhe deram origem e a coloca em um registro temporal muito mais complexo e simbólico. De certa forma, muito mais antigo – mesmo que os mitos não tenham um lugar definido no curso do tempo cronológico. Nos mitos cosmogônicos, nos relacionamos com a palavra “ancestralidade” a partir da concepção de que a origem do fazer cerâmico é imemorial, sendo os próprios deuses os primeiros ceramistas. A seguir, investigo como essa abordagem transborda o campo da mitologia para figurar em um contexto de arte contemporânea.

4.2.2. “*Amazonian Field*”, de Antony Gormley – ancestralidade e animismo

Em “*Amazonian Field*” (1992), Antony Gormley, artista britânico reconhecido por seu trabalho escultórico a partir da forma humana, ocupa todo o chão de uma das salas do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) com milhares de pequenas estatuetas cujas formas se assemelham a corpos humanos simplificados. O espectador, que só consegue observar a instalação da porta de entrada da sala, se depara com aquela vastidão de olhos, que o encaram de baixo. Segundo o artista (WHITE CUBE, 2022), “*Amazonian Field*” é a ocupação de um espaço por seres sem nome, invisíveis e sem poder. Seres sem boca, incapazes de falar. Porém, com os olhos, eles pedem aos espectadores para que tomem ação. O público é colocado na posição de um Deus perante essas criaturas pequenas e sem poder. Afinal, afirma Gormley, “somos o presente entre os antepassados e os não nascidos”, a única geração capaz de alterar o futuro (WHITE CUBE, 2022).

As estatuetas foram produzidas em Porto Velho, Rondônia, em uma fábrica de tijolos, utilizando terra local e a mão de obra de centenas de pessoas da região. Para Gormley, fazer desta uma tarefa coletiva significava libertar a forma de suas próprias expectativas, ao mesmo tempo em que empoderava as pessoas que modelavam as peças. “Depois de seguir esta rotina de tirar uma bola de barro”, diz o artista, “apertá-la entre as mãos, colocá-la de pé e examiná-la por oito horas, todos encontram sua própria forma” (WHITE CUBE, 2022). Ao orientar os artesãos, Gormley dizia que a tarefa era tentar fazer um equivalente de si mesmo de forma que a estatueta coubesse confortavelmente na palma das mãos, “como o coração cabe dentro do corpo” (JOHN ARDEN, 2013).



Figura 47 | Processo de produção de "Amazonian Field" (1992), Antony Gormley. Fonte: John Arden.



Figura 48 | "Amazonian Fields" (1992), Antony Gormley, em exibição do Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2012. Fonte: Vicente de Melo.

Segundo Mitchell (2012), este trabalho tem sido interpretado de diversas maneiras: como um agrupamento de almas perdidas se reunindo para o juízo final, ou como espíritos encarnados de fetos não nascidos desejosos de encarnar. Também é visto como uma representação das vítimas ressuscitadas do Holocausto, exigindo justiça. Outra interpretação o encara como uma parábola dos locais específicos de onde essas figuras emergem, como uma espécie de "trabalho na terra" local. Alguns o consideram uma alegoria global de deslocamento e diáspora, como se as "massas amontoadas" de imigrantes, exilados, sem-teto e refugiados estivessem todas reunidas em um único espaço. Cada uma dessas estruturas interpretativas coloca o espectador em um papel diferente, convidando-o a refletir sobre a glória da atenção das massas ou sobre a sensação de acusação e culpa.

O animismo, enquanto fenômeno ontológico e epistemológico, constitui uma perspectiva cultural e religiosa que atribui agência, vitalidade e subjetividade a entidades não humanas e elementos do mundo natural. Essa cosmovisão, difundida em diversas culturas e tradições, concebe a existência de espíritos ou forças animadas imanentes em objetos, animais, plantas e fenômenos naturais. Segundo Tylor (in SZTUTMAN, 2021), posteriormente refutado por inúmeros antropólogos, o animismo seria a forma mais "primitiva" de religião, anterior, inclusive, ao politeísmo. Em 1986, Descola (in SZTUTMAN, 2021) resgata o conceito de animismo não como mera crença, mas como ontologia. Para o autor, o animismo era um modo de descrever tudo o que existe bem como a relação dos seres humanos com todas as outras coisas.

A convergência de animismo e arte contemporânea evidencia-se na representação artística de entidades não humanas, na incorporação de elementos naturais vivos ou simbólicos, e na exploração das interações entre o humano e o não humano. Além disso, práticas artísticas contemporâneas frequentemente buscam resgatar e reinterpretar tradições animistas em um contexto globalizado, questionando noções ocidentais de separação entre cultura e natureza. A volta do animismo parece estar associada a uma necessidade de se responder ao "projeto racionalista de modernidade", que "transformou o ambiente em algo inerte, opaco, sinônimo de recurso, mercadoria" (SZTUTMAN, 2021).

Em "*Amazonian Field*", a noção de "representação coletiva", ou seja, o agrupamento de indivíduos em uma totalidade social, remete ao que o antropólogo Émile Durkheim chamou de "totemismo". Segundo Mitchell (2012, p. 177)

Totens ocupam um lugar ‘no meio’ dentro do reino dos objetos sagrados: ao contrário dos ídolos, eles geralmente não são imagens de deuses, mas de animais ou plantas sagrados; diferentemente dos fetiches, eles não são associados a partes do corpo, a rituais obsessivos ou mágicos, mas são formas integrais ligadas à identidade da comunidade ou tribo. Totem significa literalmente (em sua origem, na língua *Ojibway*) “um parente meu”.

Segundo Sztutman (2021), o animismo retorna para inverter o quadro do naturalismo: enquanto no naturalismo a identificação entre humanos e não humanos está na fisicalidade, no animismo, essa identificação está na subjetividade ou interioridade – na “alma” das coisas. A “alma” não seria exclusividade dos seres humanos, mas estaria presente em todas as coisas. A perspectiva contemporânea do animismo pode ser compreendida como uma resposta ao capitalismo, uma vez que, para certos autores, foi a emergência do capitalismo e da ciência moderna – baseada em evidências – que aniquilou as práticas animistas na sociedade. Afinal, “se o capitalismo, ancorado na propriedade privada e no patriarcado, emergia com a política dos cercamentos (expulsão dos camponeses das terras comuns), a revolução científica se fazia às custas da destruição de práticas mágicas” (SZTUTMAN, 2021). A volta do animismo se relaciona, portanto, a retomada das práticas que foram sacrificadas para que o capitalismo florescesse. É importante frisar que essa retomada não implica em simples tolerância. É preciso ir além, deixando de considerar a magia como uma “crença” ou “cultura” e passando a olhar para esses saberes com toda a seriedade, “levando a sério a sabedoria indígena de que, por exemplo, uma árvore pensa” (SZTUTMAN, 2021).

Em “Ideias para adiar o fim do mundo”, Ailton Krenak, grande pensador contemporâneo, afirma que

quando despersonalizados o rio, a montanha, quando tiramos dele os seus sentidos, consideramos que isso é atributo exclusivo de humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. (KRENAK, 2019)

Dito de outra maneira, quando aniquilamos a “alma” das coisas, deixamos o mundo nas mãos de um poder mortífero. Segundo Sztutman (2021), a retomada do animismo desponta como um chamado de sobrevivência.

Ao desafiar a dicotomia estabelecida entre “natureza” e “cultura”, Tim Ingold (2000, 2015, 2022) propõe uma abordagem antropológica que evidencia as complexas interações entre os seres humanos e o mundo natural. Para o autor, os materiais nunca estão em suas formas “definitivas”, mas sempre no caminho de se tornarem outra coisa. Portanto, as coisas existem e persistem apenas na medida em que “vazam”, ou seja, em que continuam a se transformar em outras coisas. Os materiais estão a todo o momento se transformando – se conformando através de processos geológicos ou atividades humanas. Porém, o toque humano não dá a esse material nada de novo, sendo apenas mais uma etapa em sua historicidade. Ao rejeitar a dicotomia entre natureza e cultura, Ingold afirma que tudo se insere em trajetórias de devir, inclusive os seres humanos. De certo modo, Ingold se aproxima do animismo, não na tentativa de encontrar uma “alma” em todas as coisas, mas na forma como propõe um relacionamento dos seres humanos com o mundo – como parte intrínseca do planeta Terra e não como seres apartados dele.

O resgate do animismo pela contemporaneidade e, especialmente, dentro da arte contemporânea, se relaciona ao crescente interesse pelo “ancestral” que, nesse caso, se apresenta como forma de se relacionar com os materiais do mundo – e, conseqüentemente, consigo mesmo. Ao se aproximar de uma perspectiva animista, os artistas respondem e resistem à aceleração do tempo contemporâneo. Segundo Kátia Canton (2009), o tempo contemporâneo, compreendido a partir da evolução tecnológica e da globalização, fez com que as experiências humanas acontecessem em ritmo cada vez mais rápido, aproximando distâncias e causando certa instabilidade entre passado, presente e futuro.

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. (2009, p. 20)

Para a autora, essa modificação na percepção do tempo altera significativamente o que é compreendido como memória, que passa a ser, desde os anos 1990, um dos grandes temas de pesquisa dentro da arte contemporânea.

Nesse momento, proliferam obras de arte que propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo, atribuindo-lhe densidade,

agindo como uma forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescência, de uma semiamnésia gerada pelo excesso de estímulos e de informação diária. (CANTON, 2009, p. 21)

Sem dúvida, o aparecimento cada vez mais frequente do barro e da cerâmica no contexto da arte se conecta, entre outras coisas, com essa tentativa contemporânea de “prolongar” o tempo ou de se experimentar o tempo de outra maneira. Um tempo que é marcado, como foi dito ao longo de toda a pesquisa, por anacronismos e sobrevivências. Um tempo espiralar.

4.2.3. “Tecerlãs”, de Rosana Paulino – ancestralidade e tempo espiralar

Em “Performances do tempo espiralar” (2021), Leda Maria Martins escreve sobre um tempo que é experimentado no corpo, através de saberes corporificados e performados. Esse tempo seria, segundo a autora, próprio dos povos cuja memória não está subordinada à escrita e cujo conjunto de saberes e crenças não está expresso em escrituras. Para essas culturas, especialmente as africanas e diaspóricas, que tem como lugar de resguardo da memória o próprio corpo – ao que Martins chama de “oralituras” – a ancestralidade é um conceito fundador,

espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas. (MARTINS, 2021, p. 23)

Esse pensamento fundado na ancestralidade, “princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmo existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmo”, só poderia se relacionar com o tempo de modo não linear e não cronológico (MARTINS, 2021, p. 42). A esse tempo, que é “curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural”, Leda dá o nome de tempo espiralar.

Nascida em São Paulo, em 1967, Rosana Paulino se destaca como uma das mais importantes artistas visuais brasileiras da atualidade. Transitando por técnicas como pintura, gravura, serigrafia, escultura e instalação, Paulino explora temas como raça, gênero, memória, diáspora e ancestralidade, tecendo narrativas que convidam à reflexão crítica sobre a história e a identidade afro-brasileira.

Em "Tecerlãs" (2003), Rosana Paulino apresenta uma instalação composta por cerca de 100 peças em faiança, terracota, algodão e linha sintética, dispostas tridimensionalmente. Algumas das peças de cerâmica, penduradas na parede, assemelham-se a criaturas fantásticas, meio mulher, meio lagarta, cujas metades inferiores estão envoltas por fios, lembrando casulos de bichos-da-seda. No chão, abaixo dessas figuras, estão outras peças cerâmicas que lembram pequenas tocas. A escolha de materiais, como a faiança e a terracota, evoca a ancestralidade africana e a conexão com a terra, enquanto o algodão e a linha remetem ao trabalho manual feminino. Para simbolizar essa busca incessante pelas raízes que nos definem, ela cria um conjunto de seres que parecem formar uma espécie de rede. As aproximações e afastamentos entre as peças evidenciam as interfaces e alianças entre as pessoas, a coletividade e os ancestrais. "Tudo pulsa", afirma Martins (2021, p. 58), "como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento".



Figura 49 | "Tecerlãs" (2003), Rosana Paulino. Fonte: Rosana Paulino.

Segundo Martins (2021), a ancestralidade atua como uma ponte entre os vivos e os mortos, assim como entre as forças naturais e sagradas. Os ancestrais estão, simultaneamente, próximos aos vivos e aos deuses. Por isso, o tempo da ancestralidade não é linear ou cronológico; ao contrário, os ancestrais habitam o passado, o presente e o futuro. Esse tempo é "ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração" (MARTINS, 2021, p. 63). Assim, os seres ancestrais não residem em um passado fossilizado. No conceito de tempo africano, o passado é privilegiado por ser o tempo dos antepassados, um passado com o potencial de transformar e ser transformado pelo presente. Portanto, a ancestralidade não representa um momento específico no tempo, mas uma forma distinta de se relacionar com ele, através de movimentos espirais. Nesta temporalidade espiralar, a vida é um processo contínuo de mudança, onde passado, presente e futuro se sobrepõem e se influenciam mutuamente, dando sentido à existência e ao mundo.

E se o passado é um tempo privilegiado, que continua transformando e sendo transformado pelo presente, então a memória também não pode ser alguma coisa cristalizada a partir de um momento que não existe mais, mas algo passível de todas as metamorfoses. No tempo espiralar, a memória deve ser compreendida, como afirma Didi-Huberman (REF), como o material das coisas em si. Porém, não qualquer material – a memória deve ser um material plástico, capaz de se transformar em todo o tipo de coisas. Um material capaz de se afetar pelos encontros e de acolher as marcas de cada acontecimento. Um material que possa ser impresso pelo contato íntimo entre o ser e o tempo. Enfim, o material plástico por excelência, o barro.

“E se conta que são os materiais mais plásticos, e, portanto, os menos valorizados na arte escultórica – cera, gesso, terracota -, que são capazes de abrir caminho para as sobrevivências no inconsciente das formas...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 143)

Na instalação de Paulino, o barro é esse material-duração onde todos os tempos entram em colisão. O barro é o elemento de ancestralidade e sobrevivência, memória e metamorfose. Enquanto a sobrevivência diz de certa indestrutibilidade dos traços, da perduração das formas de afeto, a metamorfose evidencia um relativo apagamento e suas perpétuas transformações. Perduração e transformação caminham juntas, no sentido de

que não existe repetição sem diferença, sobrevivência sem metamorfose, ancestralidade sem memória. Todas as coisas inserem-se em trajetórias de devir em infinitas espirais.

“Warburg desenvolveu toda a sua ideia das imagens sobreviventes na óptica – sempre nietzschiana – de uma genealogia das semelhanças, ou seja, de um modo autenticamente crítico de contemplar o devir das formas, contrariando toda sorte de teologias, positivismos e utilitarismos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152)

Nesse sentido, quando artistas propõem, através do barro e da cerâmica, uma conexão com um tempo ancestral, originário, elas não estão em busca da “gênese” das coisas como um ponto em específico no passado, mas de uma origem daquilo que está nascendo e renascendo, sendo e re-sendo, no devir. Segundo Benjamin (in DIDI-HUBERMAN 2013), a origem nunca pode ser conhecida em sua existência factual – sua rítmica só pode ser percebida por uma dupla perspectiva, através da qual pede para ser reconhecida tanto enquanto restauração quanto, simultaneamente, como algo que está inacabado, sempre em aberto. Um tempo originário, portanto, só pode ser um tempo que desafia a cronologia – um tempo marcado pelo eterno retorno do semelhante. Nesse tempo turbilhão, temos a possibilidade de confrontar, como afirma Sidarta Ribeiro (2022, p. 46), “as partes doentes de nossa ancestralidade”, fazendo uma “curadoria criteriosa de nossas tradições”. Também cabe a nós, por certo, alimentar as partes mais bonitas e sadias de nossa ancestralidade humana. Afinal, quando Ailton Krenak (2022) afirma que o futuro é ancestral, o que exprime é que não teremos futuro sem o resgate das cosmovisões sustentáveis do passado. Assim, retorna o tempo de olhar para a terra. O tempo das coisas terrenas.

CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, busquei demonstrar como o fazer cerâmico é necessariamente marcado por sobrevivências e, por isso, possui uma complexidade temporal inerente. Cada uma das diferentes temporalidades aqui abordadas – Tempo Mineral, Tempo de Resgates, Tempo Experiência e Tempo Turbilhão – é uma forma de acessar uma ancestralidade que não se configura como um ponto cristalizado no passado, mas inaugura um turbilhão que entrelaça passado, presente e futuro. Nesse sentido, a relação entre a ancestralidade e as artistas aqui pesquisadas é diversa, indo desde a compreensão dos processos geológicos que deram origem à matéria-prima das massas cerâmicas até a presença do barro nos mitos cosmogônicos de diversas culturas.

Em “Tempo Mineral”, explorei, a partir de obras de Heloísa Galvão, Mitch Iburg, Makoto Fukuzawa, Nina Salsotto Cassina e Andy Goldsworthy, as relações entre a cerâmica e um tempo geológico, marcado por sua profundidade. Esse tempo, que conecta a cerâmica ao início da história do planeta Terra, não é passado: os processos geológicos estão sempre em desenvolvimento e a argila é produto de um planeta diverso e dinâmico. Aqui, encontramos o primeiro indício de uma temporalidade complexa que, por mais que respeite o curso natural de passado, presente e futuro, não é necessariamente linear: através do fazer cerâmico, esses artistas atualizam a história da Terra no presente. Aliás, é essa atualização do passado no presente, ou seja, a utilização consciente e intencional de materiais que carregam histórias e cujas histórias ganham “novos capítulos”, que compreendo como sobrevivência. Ancestralidade, aqui, é esse lugar de encontro com um planeta antigo através do tempo ativo dos materiais.

No segundo capítulo, “Tempo de Resgates”, investiguei uma temporalidade que se complexifica a partir do momento em que algo é desenterrado, tirado debaixo de camadas de terra – que são, também, camadas de tempo: o tempo arqueológico. Partindo de obras de Maria Cheung e Celeida Tostes, propus a compreensão dos fósseis como procedimento de “impressão por contato”. A impressão por contato implica em pelo menos três coisas: na existência de algo que será impresso; na existência de um suporte onde a coisa será gravada; e na ocorrência do gesto que produz a impressão. Por se tratar de uma relação fugaz entre matriz e suporte, contato que acontece em um instante que nunca se repetirá, nunca há duas impressões que resultam iguais. Se é verdade que o que foi impresso ganha, na impressão, uma sobrevida, é também correto afirmar que essa sobrevida não é idêntica à que lhe deu origem, uma vez que toda impressão produz um resultado invertido ou em

negativo. Portanto, conclui-se que o procedimento da impressão por contato tem como pressuposto essencial a transformação e que a sobrevivência não é a perduração do mesmo, mas do semelhante. Compreendendo a impressão por contato de maneira ampla, identifiquei que também seres humanos imprimem suas marcas no mundo, atuando sobre o mundo das coisas e participando das trajetórias de devir do planeta – apagando, dessa maneira, a separação artificial entre cultura e natureza.

Ainda em “Tempo de Resgates”, apresentei um levantamento dos saberes cerâmicos patrimonializados na lista de salvaguarda da UNESCO. A intenção foi discutir as particularidades dos patrimônios intangíveis e afirmar, por fim, que devem incluir, como fator de sobrevivência, a transformação. Dessa forma, comecei a desenhar uma noção de ancestralidade que não tem por objetivo a reprodução exata de práticas que ocorriam em algum ponto do passado. A ancestralidade se apresenta como procedimento de impressão por contato, que atualiza no presente – tendo a transformação como característica fundamental – saberes que tiveram origem no passado. A ancestralidade é sobrevivência.

Em “Tempo Experiência”, a impressão por contato vai em direção ao corpo. A partir de obras de Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes e Gabriel Chaile, pensei sobre a relação entre o corpo – em especial, as mãos – e a cerâmica. Afirmei que as mãos, imbuídas de características tão especiais, aprendem um repertório de gestos que passam de geração em geração. Gestos ancestrais, que se transformam até chegarem ao presente, momento em que a artesã os aprimora, modifica, perpetua. Nesse ponto, é o corpo que complexifica o tempo, sendo ele local e ambiente da memória e da experiência: enquanto a experiência nos propõe uma presença ativa, o corpo em ação se move a partir de sobrevivências.

Ainda em “Tempo Experiência”, a obra de Shoko Suzuki foi o ponto de partida para pensar e descrever a experiência do torno. Propus que a técnica possibilita uma outra maneira de se sentir o tempo: não-linear, construído em espirais, a partir do centro. Ou seja, a forma como o torno condiciona as peças e o corpo é também a forma como ele condiciona o tempo. A imagem de um tempo em espirais me aproximou do conceito budista de interdependência e do eterno retorno, uma vez que o conceito nietzscheano não deve ser compreendido como o retorno do mesmo, mas como o retorno do semelhante. Esse tempo não cronológico se aproxima da temporalidade vislumbrada em capítulos anteriores, marcada pela impressão por contato, pelas sobrevivências.

No primeiro subcapítulo de “Tempo Turbilhão”, me voltei para as obras de Edmund de Waal, Ōtagaki Rengetsu, M’barek Bouhchichi e David Drake – obras que fazem contato com a palavra escrita. Compreendi que gravar uma peça de cerâmica e uma folha de papel são gestos completamente diferentes, pois colocam em jogo diferentes formas de se habitar o tempo, entre a permanência e a impermanência. A escrita complexifica o tempo na medida em que faz durar as palavras que, antes, desapareciam no momento em que eram ditas, porém a escrita tem como pressuposto uma linearidade – a frase é formada por palavra seguida de palavra – que é, conseqüentemente, uma linearidade de tempo. Ao se escrever sobre um vaso de cerâmica, essa temporalidade fica ainda mais complexa, na medida em que as palavras deixam de habitar um espaço bidimensional, passando para a tridimensionalidade. O tempo da palavra sobre uma peça de cerâmica não é linear e o gesto de se escrever sobre esse material aproxima a palavra da poesia, cujo tempo é marcado por eternos retornos.

Por fim, ainda em “Tempo Turbilhão”, apresentei algumas histórias de origem cuja presença do barro e da cerâmica são marcantes, no intuito de mostrar como a cerâmica está presente também nesse tempo “fora do tempo”, fora dos registros do tempo cotidiano: o tempo das cosmologias. A partir da obra de Antony Gormley e Rosana Paulino, explorei as relações entre a cerâmica e esse tempo dos mitos dentro de um contexto da arte contemporânea. Investiguei a retomada do animismo, que tem figurado como temática de interesse dentro desse mundo, e concluí que essa volta se relaciona com uma aceleração do tempo na contemporaneidade. Afirmar que o animismo nos propõe uma forma de nos aproximarmos do material e nos inserir, irremediavelmente, nas trajetórias de devir do mundo. A partir do conceito de tempo africano, compreendi que a ancestralidade não representa um momento específico no tempo, mas uma forma distinta de se relacionar com ele, através de movimentos espirais. Concluindo, afirmar que quando pessoas artistas propõem, através do fazer cerâmico, uma aproximação de um tempo ancestral ou originário, elas não buscam retornar a um ponto específico no passado, mas à origem daquilo que está nascendo e renascendo, sendo e re-sendo, no devir.

Esta tese, portanto, contribui para uma compreensão da forte presença da memória, da ancestralidade e da cerâmica na arte contemporânea, como uma resposta à fugacidade do tempo contemporâneo. Nesse contexto, a cerâmica se torna um veículo potente para explorar questões temporais, uma vez que o fazer cerâmico parece fazer ressoar um tempo

que transcorre de outra forma: um tempo não linear, marcado por retornos, sobrevivências, anacronismos – um tempo espiralar. Enfim, me parece que a ancestralidade não é algo que foi perdido e que precisa ser resgatado, mas uma forma de se criar uma relação com um tempo que nasce, morre e renasce em infinitas espirais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Potentialities**: Collected Essays on Philosophy. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ALIVIZATOU, Marilena. Intangible heritage and the museum: new perspectives on cultural preservation. **Critical cultural heritage series**. University College London. Institute of Archaeology. California: Left Coast Press, 2012.
- APPADURAI, Arjun. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. **Revista Musas**, n. 3, p. 10 – 26. 2007.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BARRETO, Cristiana. OLIVEIRA, Erêndira. Para além de potes e panelas: cerâmica e ritual na Amazônia antiga. **Habitus**. Goiânia, v. 14, n. 1, p. 51 – 72. Jan / Jun. 2016.
- BERRADA, Omar. M'Barek Bouhchichi. **Bienal de São Paulo**, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/mbarek-bouhchichi/> Acesso em: 03 de junho de 2024.
- BÍBLIA. **Gênesis**. In: Bíblia Sagrada. 3ª Edição. Rio de Janeiro - RJ: Editora NVI, 2023.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20 - 28. Jan / Abr. 2002.
- BRANCO, Pércio de Moraes. SGB Divulga: Minerais Argilosos. **Serviço Geológico do Brasil**, 2014. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/CPRM-Divulga/Canal-Escola/Minerais-Argilosos-1255.html> Acesso em: 08 de abril de 2024.
- BRESCIUS, Benjamin von. **The Brush Mind**. Youtube, 28 de outubro de 2015. Disponível em: https://youtu.be/7tmGq_jUmrI?si=paFAOTRUqD8UreEX Acesso em: 10 de maio de 2024.
- CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CLARO, Regina. **Encontros de história: do arco-íris à lua, do Brasil à África**. São Paulo: Cereja, 2014.
- CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, n. 6, p. 1-37, 2016.
- COSTA, Marcus de Lontra. SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

DE WAAL, Edmund. **O caminho da porcelana**: a jornada de uma obsessão. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

DE WAAL, Edmund. Cold Mountain Clay. **Edmund De Waal**, 2020. Disponível em: <https://www.edmunddewaal.com/making/cold-mountain-clay#1> Acesso em: 03 de junho de 2024.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos** (1953-1974). São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, Carla da Costa. **Panela de Barro Preta**: A Tradição das Paneleiras de Goiabeiras. Vitória / ES. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: o olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DOLBUNOVA, Ekaterina et al. The transmission of pottery technology among prehistoric European hunter-gatherers. **Nature human behaviour**. V. 7, p. 171 – 183, 2013.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcadia, 1979.

FER, Briane. O molde: o trabalho em argila de Anna Maria Maiolino. In: FER, Briane et al. **Anna Maria Maiolino**. Los Angeles: MOCA, 2017.

FIENNES, Jeremy. **Cerâmica**: Arte da Terra. São Paulo: Editora Callis, Ltda., 1987.

FINKEL, Jori. The Enslaved Artist Whose Pottery Was an Act of Resistance. **The New York Times**, 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/06/17/arts/design/-enslaved-potter-david-drake-museum.html> Acesso em: 03 de junho de 2024.

GIMBUTAS, Marija. **The Language of the Goddess**. São Francisco: Harper and Row, 1989.

GNANADESIKAN, Amalia E. **The writing revolution**: cuneiform to the internet. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.

GRAY, Murray. **Geodiversity**: valuing and conserving abiotic nature. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013.

HENNIG, Isabel. Celeida Tostes e a narrativa do feminino. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 17 – 23, 2008.

HOSHINO, Rachel. **Tocar a Terra**: Cerâmica contemporânea nipo-brasileira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024. (catálogo de exposição)

IBURG, Mitch. **Mitch Iburg**, 2023. Disponível em: <http://www.mitchiburg.com>. Acesso em: 21 de março de 2024.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment**: Essays on livelihood, dwelling and skill. Londres: Routledge, 2000.

_____. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis: Vozes, 2022.

IORIO, Mary Di. **A cerâmica no Brasil: sistematização bibliográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JOHN ARDEN. **Antony Gormley creates “Amazonian Field” in the Brazilian Amazon**. Youtube, 23 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuBR-zFkSaQ>. Acesso em: 17 de junho de 2024.

KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers**. Point Reyes: Imperfect Publishing, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEPSCH, Igo F. **Formação e conservação dos solos**. São Paulo: Oficina de Textos, 2010.

LEVY, Matt; SHIBATA, Takuro; SHIBATA, Hitomi. **Wild clays**: creating ceramics and glazes from natural and found resources. Londres: Herbert Press, 2022.

MAIOLINO, Anna Maria. Esculturas-Instalações e Instalações de argila, 1994/2020. **Anna Maria Maiolino**, 2017. Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/textos-arte-anna-amm.html>. Acesso em: 03 de abril de 2022.

MARJORIE Prime. Direção de Michael Almereyda. BB Film Production, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIGNOLO, Walter. Museus no Horizonte Colonial da Modernidade – Garimpando o Museu de Fred Wilson. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, 2018.

MITCHELL, W. J. T. O que quer a escultura: situando Antony Gormley. In: **Antony Gormley: corpos presentes = Still beings**. [texto W. J. T. Mitchell, Agnaldo Farias; curadoria: Marcelo Dantas; tradução Renato Rezende.] São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012.

MITHEN, Steven. **The Prehistory of the Mind**: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. Londres: Thames and Hudson, 1996.

MORRISON, Jim. The Blasphemous Geologist Who Rocked Our Understanding of Earth's Age. **Smithsonian Magazine**, 2016. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/father-modern-geology-youve-never-heard-180960203/> Acesso em: 20 de setembro de 2022.

NEVES, Eduardo Góes. **Sob os tempos do equinócio**: oito mil anos de história na Amazônia Central. São Paulo: UBU Editora / Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OIR (Outras ideias para o Rio). **Andy Goldsworthy – Domo de argila**. Youtube, 13 de novembro de 2012. Disponível em: <https://youtu.be/eWml5VT9Vrs?si=iH1lz5-4o9Gf8vvB> Acesso em: 8 de abril de 2024.

ÕTAGAKI, Rengetsu. Teabowl White Clouds. **Rengetsu.org**, sem data. Disponível em: <https://rengetsu.org/teabowl-whiteclouds/> Acesso em: 03 de junho de 2024.

PEDERBELLI, Marília. Vocabolario terra. La ricerca di Nina Salsotto Cassina. **Triennale**, 2022. Disponível em: <https://triennale.org/magazine/vocabolario-terra-salsotto-cassina>. Acesso em: 09 de março de 2023.

PEREIRA DE MORAIS, Liliana Granja. Suzuki Shoko: relato da trajetória de vida de uma mulher ceramista entre o Brasil e o Japão. **Estudos Japoneses**, n. 32, p. 117-130, 2012.

PRADO, Jacqueline. **A arte cerâmica de Minas Gerais**. Belo Horizonte: C/Artes, 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRESS, Frank; SIEVER, Raymond; GROTZINGER, John; JORDAN, Thomas H. **Para entender a Terra**. Porto Alegre: Bookman, 2006.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira**. Brasília: UNB, 1992.

RIBEIRO, Sidarta. **Sonho manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

RICARDI-BRANCO, Frésia S. Abstrato e concreto: as duas caras de uma concreção. **PaleoMundo**, 2018. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/paleoblog/2018/05/18/abstrato-e-concreto-as-duas-caras-de-uma-concrecao/> Acesso em: 8 de abril de 2024.

RICE, Prudence M. On the origins of pottery. **Journal of Archaeological Method and Theory**, v. 6, n. 1, 1999.

RICHARDS, M. C. **Centering**: in pottery, poetry and the person. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

SANTEM, Lama Padma. **A roda da vida**: Como caminho para a lucidez. São Paulo: Editora Peirópolis, 2010.

SCHWARZBERG, Heiner. Water into wine? Carrying vessels in the European Neolithic and Chalcolithic. In: SCHWARZBERG, Heiner, BECKER, Valeska (eds). **Bodies of clay**: on prehistoric humanised pottery: proceedings of the session at the 19th EAA Annual Meeting at Pilsen, 5th September 2013. Philadelphia: Oxbow Books, 2017.

SCHWARZBERG, Heiner; BECKER, Valeska (eds). **Bodies of clay**: on prehistoric humanised pottery: proceedings of the session at the 19th EAA Annual Meeting at Pilsen, 5th September 2013. Philadelphia: Oxbow Books, 2017.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SKOLIMOSKI, Kellen Nunes. **Cosmologia na teoria e na prática**: possibilidades e limitações no ensino. 251p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Física) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Ensino de Ciências, Universidade de São Paulo, 2014.

SUGUIO, Kenitiro. **Geologia sedimentar**. São Paulo: Blucher, 2003.

SZTUTMAN, Renato. A notável atualidade do animismo. **Outras Palavras**, 2 de setembro de 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/a-notavel-atualidade-do-animismo/> Acesso em: 17 de junho de 2024.

TAYLOR, Jonathan. Tablets as Artefacts, Scribes as Artisans. In: RADNER, Karen; ROBSON, Eleanor (eds). **The Oxford Handbook of Cuneiform Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

TANAHASHI, Kazuaki. **Heart of the Brush**: The Splendor of East Asian Calligraphy. Boulder: Shambala Press, 2016.

TANAHASHI, Kazuaki; LEVITT, Peter. Poems of the Legendary Hermit Hanshan. **Shambala Publications**, sem data. Disponível em: <https://www.shambhala.com/hanshan-excerpt-complete-cold-mountain/> Acesso em: 03 de junho de 2024.

TSETLIN, Yuri B. The origin of ancient pottery. **Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences**. v. 3, n. 2, p. 193-198. 2018.

USP (Universidade de São Paulo). **Off the clock: the many faces of time**. Coordenação: ALMEIDA, Eduardo; MULLER, Marius. Coursera, [s.d.] Disponível em: <https://www.coursera.org/learn/offtheclock/home/info> Acesso em: 13 de setembro de 2022.

VALÉRY, Paul. “L’idée fixe”. In: **Oeuvres complètes**. Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

VETHEM, Lucia Hussak van. **O livro da argila**: Ëliwë Pampila / Orino Papeh. São Paulo: Iepé, 2017

VOULGARI, Evangelia. The anthropomorphism of human-like pots: Circular paths in the archaeological thought. In: SCHWARZBERG, Heiner, BECKER; Valeska (eds). **Bodies of clay**: on prehistoric humanised pottery: proceedings of the session at the 19th EAA Annual Meeting at Pilsen, 5th September 2013. Philadelphia: Oxbow Books, 2017.

WHITE CUBE. **In Focus: Antony Gormley’s Amazonian Field | White Cube**. Youtube, 23 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1DN9fzUUVAM&t=137s> Acesso em: 17 de junho de 2024.