



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Artes

MINHAS MORTES
encontros poéticos suspensos no tempo

Carlos Augusto Nunes Camargo

Carusto Camargo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Doutorado em Artes

MINHAS MORTES

encontros poéticos suspensos no tempo

Carlos Augusto Nunes Camargo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Doutor em Artes.

Orientadora: Profa. Dr^a. Luise Weiss.

Campinas
junho 2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C14m Camargo, Carlos Augusto Nunes.
Minhas Morte: encontros poéticos suspensos no tempo. / Carlos Augusto Nunes Camargo. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Dr^a. Luise Weiss.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1.Cerâmica. 2. Escultura. 3. Processo criativo. 4. Cultura – pré-colonial
5. Morte. 6. Carusto Camargo. I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "My Death: poetic encounters suspended in time."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Ceramic; Sculpture; Creative process; Cultura; Death ; Carusto Camargo.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Luise Weiss

Prof^a. Dra. Norma Grinberg

Prof^a. Dra. Sara Lopes

Prof^o. Dr. Marco do Valle

Prof^a. Dra. Lalada Dalglish

Prof^o. Dr. Feres Lourenço Khoury

Prof^a Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Data da defesa: 05-06-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

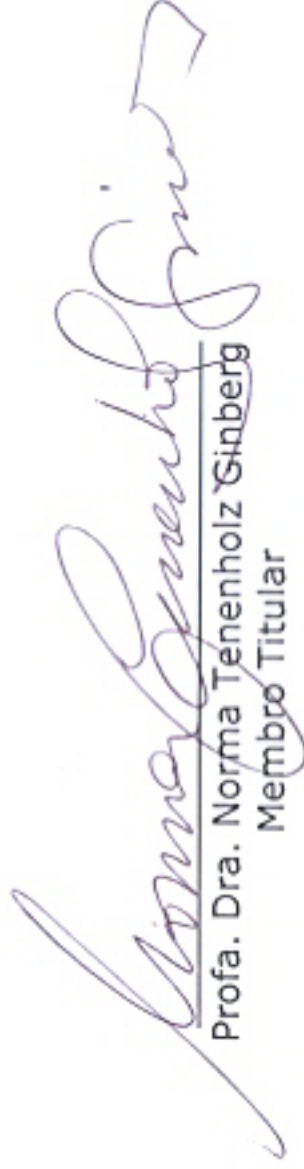
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

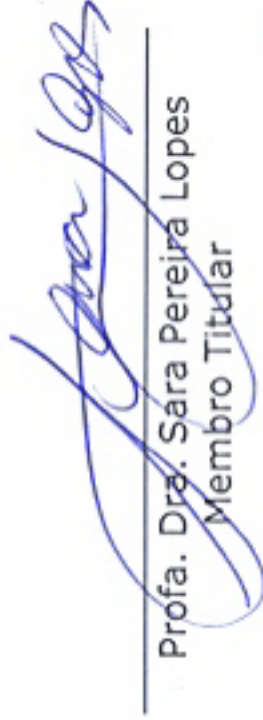
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo
Doutorando Carlos Augusto Nunes Camargo - RA 928717 como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca
Examinadora:



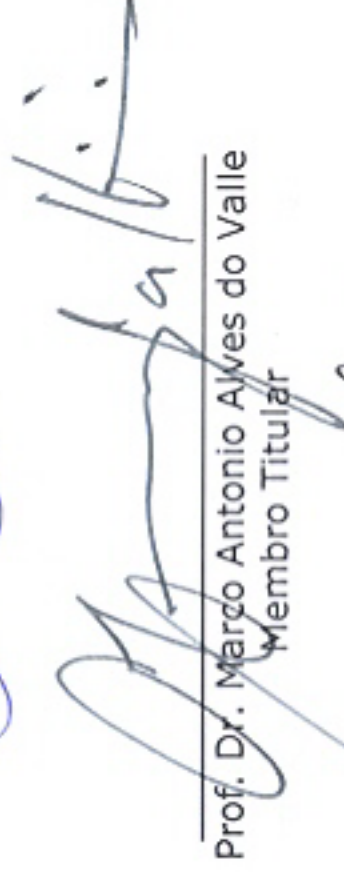
Profa. Dra. Luise Weiss
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Norma Tenenholz Ginberg
Membro Titular



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Membro Titular



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Membro Titular



Profa. Dra. Geralda Mendes Ferreira Silva Dalglish
Membro Titular

aos que me foram
aos que estão por ir



Cerâmica raku 2006
33 x 15 cm
Carusto Camargo

“VIDA É O DESEJO DE CONTINUAR VIVENDO E VIVA É
AQUELA COISA QUE VAI MORRER. A VIDA SERVE PARA
SE MORRER DELA”

Clarice Lispector
esboço para um possível retrato de Olga Berelli¹

¹Trecho de frase da autora exibida na parede da exposição - Clarice Lispector: a hora da estrela. Curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo, 2007.

Minhas Mortes, é composta de uma série de urnas cerâmicas lacradas, que será apresentada conjuntamente com a Defesa da Tese de Doutorado em Artes e compreende as conseqüências artísticas do percurso de meu corpo poético após ter impresso meu corpo físico nas modelagens dos *vazocorpos*² elaborados e construídos para o Mestrado, em 2003. Neste percurso, encontrei a morte, fonte de renovação e valorização de valores artísticos e subjetivos, síntese simbólica do corpo nas produções cerâmicas das culturas pré-coloniais da Bacia Amazônica. Interno às urnas e às cerimônias funerárias desta cultura, percebi o percurso de meu corpo nas artes e na cidade e elaborei poeticamente as minhas mortes. Poética de um corpo que se extingue e recria, ciclicamente, entre o contemporâneo e o pré-colonial, entre o subjetivo e o relacional. Elaborei e construí minha produção cerâmica como recipiente lacrado de conteúdo omitido, um objeto artístico de conceito formulado, inútil à função utilitária e amplo de percepção poética. A produção artística e a palavra percorreram os processos criativos e teóricos com olhares distintos. Ambas tornaram-se um todo indissociável ao suprirem uma a ausência da outra; a produção buscou o conceito e a história, a teoria desejou-se criação, representação poética contextualizada e não a mediação do objeto ausente.

² *vazocorpos*: série de 6 objetos cerâmicos modelados e queimados em escala humana, quando: Vazei / forma vaso / vazei corpo / imprimir contra corpo / corpo vaso / vaso corpo / vazocorpos.

My Deaths: poetic encounters suspended in time

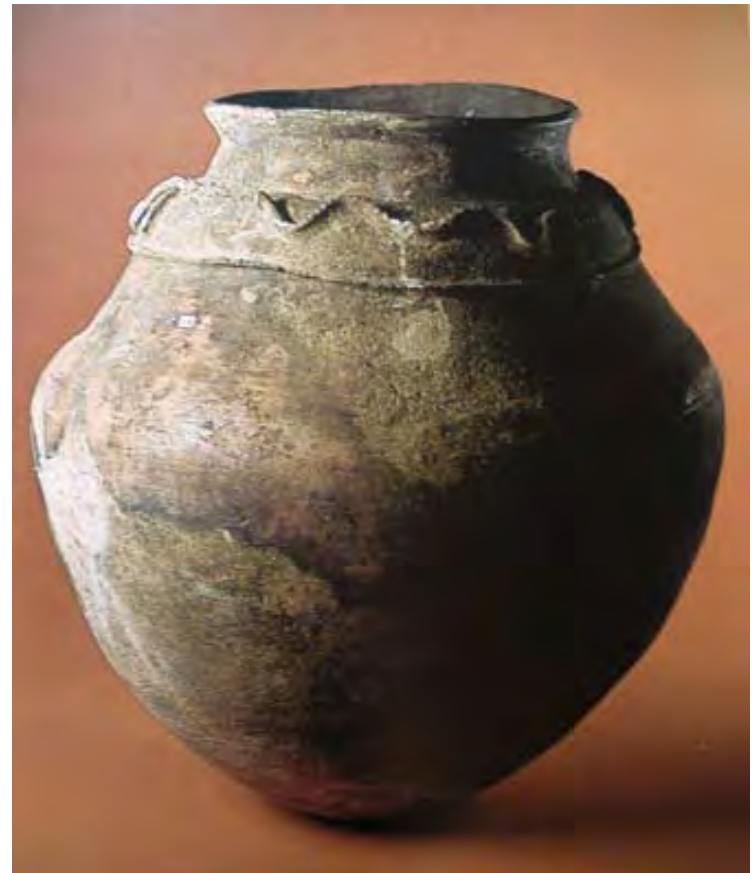
My Deaths, composes a series of locked ceramic urns, which will be presented together with the defense for my Doctoral Thesis in Arts and it consists of the artistic consequences of the path taken by my poetic body after having printed my physical body in the *vazocorpos*^a models elaborated and constructed for my Masters degree in 2003. In this path, I found death, fountain of renovation and valorization of artistic and subjective values, symbolic synthesis of the body in the ceramic productions from pre-colonial cultures of the Amazonian Basin. Internal to the urns and to the funeral ceremonies of this culture, perceiving the path my body took in the arts and in the city I elaborated my poetic deaths. The poetics of a body that extinguishes and recreates itself, clinically, between the contemporary and the pre-colonial, between the subjective and the relative. I elaborated and constructed my ceramic production as locked recipients with omitted contents, artistic objects of a formulated concept, useless to its utility function and with an ample poetic perception. The artistic output and the word traverse the creative and theoretical processes with distinctive outlooks. Both became not dissociable while compensating for the other's absence; the production sought the concept and the history, the theory wished itself the creation, poetic representation put into context and not the mediation of an absent object.

^a vazocorpos: series of 6 ceramic objects modeled and burnt in human scale.

Minhas Mortes: urna cerâmica, 30x18x18cm, Carusto Camargo, 2006. Significação poética, a partir da deformação das superfícies externas de um utilitário modelado pelo artista no torno elétrico. Superfície polida com pedra de seixo rolado. Negra devido à redução drástica do oxigênio durante a queima a 980° C e o contato de sua superfície com o excesso de gás carbônico gerado no interior do forno. Variação técnica da queima Raku utilizada na elaboração das cerâmicas da cerimônia do chá, da cultura japonesa do século V, realizando a redução sem que a peça seja retirada do forno.



Urna Mazagão: cerâmica, vaso globular com filetes sinuosos aplicados. Vila Nova, rio Anauerapucu, AP, alt. 63 cm, diâm. máx 63cm, restaurada, coletor: A. Lima Guedes, 1896. "Em fins do período pré-europeu, a área do território do Amapá foi ocupada por grupos que viviam em pequenas aldeias situadas em locais elevados. Seus cemitérios também se distribuíam por lugares altos, com as urnas parcialmente enterradas e cobertas por tampas de cerâmica. Praticavam enterramento secundário acompanhado por oferendas de pequenos vasos e por vezes lâminas de machado de pedra ou contas de vidro colocadas dentro da urna" (MPEG, 1986, p. 192).



SUMÁRIO

DO NASCIMENTO

- I – INTRODUÇÃO. 13
nascimento em dois tempos

DOS PERCURSOS

- II - RECORTANDO OLHARES. 23
introdução poética, primeira
- III - PERCURSOS DE UM CORPO. 27
vazocorpos, modelado esculpido, bronzes

DOS OUTROS

- IV- OS OUTROS. 39
olhares, diálogos silenciosos, processos, pré-coloniais.
- V - A URNA 65
cultura material e simbólica

DOS ENCONTROS

- VI – APROXIMAÇÕES. 73
Brecheret - Marajoara, Brancusi - folclore romeno
- VII - AO ENCONTRO. 77
da morte
- VIII- ENCONTROS POÉTICOS. 81
a morte, o desejo, a ausência, a cultura, a palavra
- IX - NOSSAS MORTES. 113
coletores à margem, conterrâneos

DA PRODUÇÃO

- X - OBJETOS DE UM ESPÓLIO. 127
o utilitário, o artístico, o silêncio
- XI - MINHAS MORTES. 149
urnas cerâmicas, totêmica(s) e escultórica(s)

DO FALECIMENTO

- XII – OBITUÁRIO. 179
a lápide, o processo, ser cerâmico
- XIII – COMENTÁRIOS EM TEMPO CIRCULAR. 183
a teoria, a cerâmica, a poética
- XIV - BIBLIOGRAFIA. 186
de interferência poética



I - 13



II - 23



III - 27



IV - 39



V - 65



VI - 73



VII - 77



VIII - 81



IX - 113



X - 127



XI - 149

da teoria poética

Esta Tese de Doutorado tem como objeto de estudo minha produção artística nas artes da *cerâmica* e da *escultura* e apresentará uma introdução poética além desta formal, em decorrência de sua construção dentro de um conceito de tempo circular, difuso. Considero a palavra conjugada no tempo verbal de seu momento de aparição, quando da sua necessidade de significar e construir os conceitos, as imagens e os objetos que veio representar. Sua existência ocorre dentro de um pensamento teórico, visual e criativo desenvolvido durante o escrever, o pensar a produção, a sua reflexão e contextualização. O texto, antes de se tornar uma linguagem escrita e em sua intenção primeira, é uma representação da linguagem artística, dos objetos que produzi. Se o construo dentro e para as instituições de ensino e pesquisa, faço por escolhas e riscos assumidos, buscando a construção de um modelo de reflexão teórica que forneça materialidade e estrutura poética tanto para a palavra quanto para a imagem.



Uma proposta de texto que possibilite liberdade de construção e de diagramação, que se considere também uma criação poética capaz de suprir a ausência dos objetos e prolongar a coexistência de ambos, o texto e a produção artística. Um refluxo dos processos criativos sobre a teoria, uma *teoria poética*.

do(s) tempo(s)

A percepção do texto ocorre dentro de um tempo determinado pela construção física do livro, de sua montagem e de seu modo de apresentação no espaço da narração, em um *tempo da brochura*. O tempo da criação é outro, vivo, dinâmico, presencial, determinado pelo instante em que as palavras se fizeram ao texto em seu significado primeiro. O tempo da brochura é o da percepção e reflexão de outros e o *tempo presencial* é do artista, da criação. Estes dois tempos não representam compartimentos estanques, mas refluxos de um sobre o outro e no extenso percurso de ler e reescrever, perceber e recriar, o autor torna-se outro de si mesmo. O tempo da brochura somente existirá no momento primeiro em que o leitor ler este trabalho, pois a partir dele, por meio de sua percepção, terá construído outros tempos em desrespeito às limitações físicas e narrativas, mas conduzidos pelos desejos contidos às pontas de seus dedos, ao folhear e ao visitar conceitos, produções, citações, imagens e poesias no interior deste livro.

do texto

O texto foi e está sendo elaborado em dois momentos distintos; no primeiro momento, a palavra poética foi livremente utilizada, os conceitos, significados, artistas, teóricos, poetas, filósofos, referências, palavras,

pensamentos próprios de culturas contemporâneas e anteriores foram capturados ao longo dos anos e foram deslocados para dentro do fluxo de meu pensamento e do texto estruturado na ausência da citação.

Após ter escrito RECORTANDO OLHARES como introdução poética, e NOSSAS MORTES como conclusão final, reli livros referentes à pesquisa e escrevi as citações nos versos das páginas; cada novo pensamento teórico aparece ao lado dos textos e das imagens poéticas que eu havia produzido. Dessa forma, ora os laços se deram por afinidade, ora por conflito e contraposição.

Compreendi que meu processo de produção não era somente subjetivo e poético e que eu me apropriava da palavra teórica com o objetivo de ter como leitores outros artistas e pensadores poéticos.

Com eles pude observar meus processos de criação e de significação e passei a contextualizá-los. Para reproduzir a dinâmica destes diálogos, dentro das dicotomias autor/leitor, artista/teórico, produtor/perceptor, subjetivo/contemporâneo, não me foi possível, em determinados momentos, conjugar o verbo em uma única pessoa e alternei sua conjugação em benefício da compreensão dos processos criativos aqui discutidos.

O texto não é formado somente por palavras; existem espaços, silêncios e a ausência dos objetos

produzidos, porque as imagens, mesmo as que sensibilizaram as retinas do perceptor na presença física dos objetos que construí, são meras representações tridimensionais do embate entre meu corpo e a argila durante as modelagens.

Mas não quero te convencer/ quero te seduzir/
não quero citar/ quero te excitar/ desejar-te
confidente/ quero o silêncio da palavra muda/
o espaço da diagramação dinâmica/ a relação
entre imagem e palavra/ os objetos e os processos
ausentes/ nem mesmo mais frases curtas e
simples desejo/ quero prender o ar dentro da
pontuação ausente/ tardia/ dentro do espaço
espremido das palavras em linha/ atingir o
silêncio/ as sensações/ os significados/ não pela
mediação da mente/ nem pela percepção dos
sentidos/ mas pela impossibilidade da mente
em acompanhar/ o ritmo/ que de Saramago
me atrevo a apropriar/ como um bom moleque
literário que, por mais cabelos que lhe faltem/
deve-se atrever.

Da página

A Garagem

Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens. O nosso discurso verbal está permeado de imagens ou, como Pierce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo theorein “ver, olhar, contemplar ou mirar” (SANTAELLA, 1998, p. 14).



vista da poltrona 25, voo 3180 Tam, Páscoa 2007, entre a cidade de meus filhos e a Porto Alegre da UFRGS

Observo as esculturas cerâmicas encaixotadas, empilhadas na garagem de meu apartamento, no quarto andar da cidade de Porto Alegre, onde leciono na UFRGS. Expostas em 2003, durante o mestrado na Unicamp, e sempre presentes nos pátios ensolarados de meu antigo ateliê na cidade de Campinas-SP, dividem hoje o espaço confinado com outros objetos artísticos e utilitários, seja com o conjunto dos tijolos e maçaricos de um forno a gás de 2 metros de altura, ou mesmo com um mero cortador de grama. Todos, sem utilidade aparente, aguardam diálogos futuros com os espaços expositivos que o geraram e um novo, amplo e verde ateliê.



Antigo ateliê na cidade de Campinas-SP, 2003
Forno ao fundo com chaminé ao alto e
vazocorpos queimados à frente.

teoria poética: texto escrito em prosa ou poesia que dialoga com a pesquisa teórica e contextualiza a produção ou percepção artística. Apropria-se das palavras e conceitos inerentes à pesquisa deslocando-os, poeticamente, para dentro do pensamento reflexivo.

E o texto?

minha dissertação
encaixotada estará
exemplares esquecidos
perdidos nas bibliotecas

virtualmente viva
2193 visitas
253 downloads
na base de dados Libidigi Unicamp

qual será a real materialidade de meu trabalho
a argila que modelo e meu corpo gravo
a imagem e a poesia que circula pela rede
ou o encontro casual
entre imagem, objeto e teoria poética ?

As páginas abertas desta tese devem ser consideradas uma unicidade formada por duas páginas independentes, complementares. Nelas co-habitam as citações e as reflexões referentes aos estudos contextualizados, a poesia, a prosa, as imagens de meus trabalhos, dos artistas de interferência e de meu cotidiano, seja o afetivo ou o urbano.

Especificamente, ao considerarmos as páginas 16 e 17, a da esquerda significa o presente, a da direita o passado. A imagem de um pôr-do-sol visto da janela do avião, significa o retorno a esse presente e sua legenda, contextualiza o motivo da viagem, a perda, a ausência, por visitar a cidade em que ficaram os filhos. Abaixo, dentro do espaço do silêncio, em texto branco sobre fundo preto, expõe-se o luto do ateliê, compara-se a perda do fluxo do espaço perceptivo, ensolarado, entre as esculturas, a esperança melancólica de um cortador de grama guardado na garagem de um apartamento entre objetos artísticos e utilitários, discussão presente em cada ceramista que deseje transformar seu ofício em linguagem artística. Na página à direita formulo o conceito de *teoria poética*, composto com a imagem do pátio das esculturas, do forno do antigo ateliê, em uma contraposição à ausência presente no branco sobre o luto da página anterior. Ao lado, em “e o texto”, apresento questionamentos entre a produção e o texto poético,

abordados após o meu Mestrado em Artes, apontando caminhos futuros à porta de outro ritual de passagem, o do Doutorado.

“Se o pensamento é relacional, há sempre signos prévios e futuros” (SALLES, 2006, p.27).

da diagramação

O texto acompanha, de maneira intercalada, reflexões, pesquisas, poesias, crônicas, citações, imagens e projetos artísticos, seguindo a forma como se estruturam meus processos criativos, minha produção artística e a escrita. Todos os textos e imagens que não apresentarem as devidas referências serão de minha autoria, cabendo referências extras somente quando estiverem presentes em outros trabalhos.

Os trechos de outros pensadores, estarão escritos em uma fonte diferente, com tamanho e entrelinhas reduzidos. Quando estiverem internos ao fluxo linear do texto, estarão escritos entre aspas duplas e ao se caracterizarem como parágrafos, terão suas margens esquerdas recuadas, conforme estilo e diagramação aplicados a este parágrafo.

Sempre que estiver escrevendo em branco sobre preto ou quando a palavra estiver acompanhada de uma imagem apagada, estarei em luto, sendo conduzido às “Minhas Mortes”.

A escrita também é um processo. Formulamos uma hipótese supondo que vamos encontrar respostas, mas também não é certo que não tenhamos de mudar de rumo. A escrita também traça o seu próprio trajeto, também se revela como processo de criação. Não existe diferença fundamental entre prática e teoria. É importante lembrarmos, ainda, que a obra se constitui a partir da cultura que temos, e isto se cultiva. A clareza e a complexidade têm de entrar na estrutura do texto.

Se é indispensável escrever o trabalho dentro de padrões de rigor acadêmico, respeitando normas da ABNT, é muito importante, também, inventar uma forma de apresentar a dissertação ou a tese de modo que, na sua diagramação e na apresentação formal, leve em conta a obra produzida. É importante jogar o jogo da Universidade, mas também subvertê-lo.

Sandra Rey (2002, pgs.138 e 139)

Quando porém, estiver escrevendo com a cor da fonte alterada, aplicada a este parágrafo, estarei me deslocando do fluxo analítico da estrutura principal do texto, para dialogar em prosa, poesia e citação com o mesmo. Neste momento, continuarei colocando as devidas referências aos textos e as imagens, que não sejam de minha autoria.

dos capítulos

No *tempo presencial* que estou a escrever, que para os olhos do leitor já é passado, *tempo da brochura*, percebo a existência e a potencialidade poética da coexistência dos dois tempos no trabalho, re-elaboro o índice poético visual, agrupo os capítulos em 6 núcleos: DO NASCIMENTO, DOS PERCURSOS, DOS OUTROS, DOS ENCONTROS, DA PRODUÇÃO e DO FALECIMENTO e manipulo as palavras que significam os capítulos. Escrevo também a “INTRODUÇÃO: nascimento em dois tempos”, certidão de nascimento do texto a partir da imagem de meu próprio nascimento, do primeiro invólucro que conteve meu corpo poético. Se mantenho algumas incongruências temporais e inclusive a conjugação do verbo ao longo dos capítulos, o faço para que o leitor internalize a construção do texto proposta e compreenda o modo como construo meus processos criativos, reflexivos. Quanto aos conteúdos dos núcleos e capítulos, seguem-se o seguinte:

O núcleo **Do Nascimento**, composto pela “INTRODUÇÃO: nascimento em dois tempos”, discorre sobre a existência de dois tempos ocorrendo durante a criação e a construção do texto poético e discrimina os assuntos principais abordados dentro dos demais núcleos e capítulos. Expõe-se como uma reflexão

contextualizada, teórica, que se deseja também criação, poética, uma proposta de *teoria poética*.

O núcleo **Dos Percursos**, composto por “RECORTANDO OLHARES: introdução poética, primeira”, “PERCURSOS DE UM CORPO: vazocorpos, modelado esculpido, bronzes”, explora o percurso de minha produção artística, desde o meu Mestrado até a série das esculturas em bronze, produzidas anteriormente ao meu contato com as culturas pré-coloniais da América do Sul.

O núcleo **Dos Outros**, composto por “OS OUTROS: olhares, diálogos silenciosos, processos poéticos, pré-coloniais” e “A URNA: cultura material e simbólica”, apresenta a interferência de outros artistas e a da cultura pré-colonial em meu processo de criação, dando importância especial às urnas produzidas pelos povos pré-coloniais da Bacia Amazônica.

O núcleo **Dos Encontros**, composto por “APROXIMAÇÕES: Brecheret-Marajoara, Brancusi-folclore romeno, “AO ENCONTRO: da morte”, “ENCONTROS POÉTICOS: a morte, o desejo, a ausência, a cultura, a palavra” e “NOSSAS MORTES: coletores à margem, conterrâneos”, apresenta as aproximações de Brecheret e Brancusi às culturas anteriores as suas contemporaneidades, estabelece como fui ao encontro da morte e construí o conceito *minhas mortes*, como o

poetizei em palavra e em imagem digital, configurando um confronto poético com os coletores urbanos da cidade de Porto Alegre.

O núcleo **Da Produção**, composto por “OBJETOS DE UM ESPÓLIO: o utilitário, o artístico, o silêncio” e “MINHAS MORTES: urnas cerâmicas, totêmica(s) e escultórica(s)”, discute questões pertinentes à cerâmica e a escultura e apresenta as séries dos objetos e das urnas cerâmicas.

O núcleo **Do falecimento**, composto pelo “OBITUÁRIO: a lápide, o processo, ser cerâmico”, “COMENTÁRIOS EM TEMPO CIRCULAR: a teoria, a cerâmica, a poética” e “BIBLIOGRAFIA de interferência poética”, conceitua *minhas mortes* como fonte de renovação e criação. Apresenta as sínteses artísticas dos processos criativos desenvolvidos e pontua relações poéticas entre subjetividade e contemporaneidade, entre o artístico e o utilitário.

II- RECORTANDO OLHARES

introdução poética, primeira

Escreverei em prosa e poesia para enclausurar-te em diálogos poéticos ao longo do texto, confundir tua lógica, desestabilizar tua subjetividade, corromper a estrutura gramatical, alternando a concordância verbal, até não teres certeza de qual corpo estará contigo dialogando, o da cultura, o das artes, o da filosofia, o das ruas, ou o de meu pensamento e produção artística, meus corpos poéticos. Os que a mim são externos, reconhecerás em citações ao longo do texto e na bibliografia de interferência poética que estrutura minha produção artística, minha percepção, meu estar no mundo físico, filosófico, social e das artes. Não exporei uma teia de citações ou um pensamento linear, uma estrutura de causas e efeitos que apresente, defenda ou discuta o corpo na arte, a morte, a subjetividade e os rituais, nem serei um arqueólogo, ou mesmo um antropólogo tardio a te apresentar as culturas pré-coloniais da América do Sul. Este não é o meu percurso, minhas ferramentas de linguagem são outras, a argila, meu corpo físico e poético, o fogo que queima minha existência, que lapida as palavras com as quais proseio



contigo e que a minha lápide te conduzirá. Somente desta maneira tenho a esperança de que possas compreender a poética de um corpo que produz e se reproduz incansavelmente, morrendo e renascendo a cada dia para, ao mesmo tempo, elaborar sua ingenuidade, percepção e sabedoria, um corpo dialético que circula pelo mundo tentando compreender-se a partir de um equilíbrio entre os opostos, em um estado de tensão que não deseja alterar, mas significar em possibilidade poética. Poética de uma subjetividade perdida nos meandros dos processos cerâmicos e artísticos, de um corpo que consome imagens, objetos e cerimônias funerárias de

uma cultura pré-colonial. Corpo que se percebe nos caminhos da arte, nos percursos da produção, seja como representação, suporte, ferramenta, objeto de percepção ou mesmo como significante de sua cultura, intermediando o utilitário e o escultórico, o universo cotidiano, ritualístico e o artístico. Corpo que preenche os espaços virtuais, brancos, silenciosos, destas páginas, com uma materialidade caldosa que escorre entre seus dedos e vai preenchendo os espaços vazios entre nossos corpos e que te conduzirá às *minhas mortes*.

Reproduzo, a seguir, a estrutura primeira dos capítulos iniciais do trabalho, parcialmente alterada na versão atual, que se constitui como geradora da criação do texto.

No núcleo DOS PERCURSOS conhecerás o centro poético das esculturas cerâmicas modeladas em escala humana que apresentei na Dissertação de Mestrado, em 2003. A busca de referências em obras e processos de criação de outros artistas será exposta em OS OUTROS, enquanto que em A URNA, apresento uma síntese de uma vasta e rica cultura material arqueológica da Bacia Amazônica, e então, compreenderás como de seu interior eu fui AO ENCONTRO da morte, conduzindo meu corpo poético, de sua impressão nas modelagens até seu sepultamento dentro das urnas funerárias. Dentro do núcleo de produção poética que se inicia nos ENCONTROS POÉTICOS, percorrerás em prosa, poesia e imagens os caminhos da morte, do desejo e da ausência. Em OBJETOS DE UM ESPÓLIO, após elaborar uma releitura poética da cultura pré-colonial sobre utilitários cerâmicos do espólio de uma ceramista, apresentarei em MINHAS MORTES uma série de urnas funerárias e uma totêmica na escala de confronto de meu corpo físico. E verás que, somente após morrer e renascer incansavelmente, este corpo percebeu os coletores pós-humanos que circulam pelos centros urbanos, NOSSAS MORTES, e não mais simplesmente transita pelas ruas, entre os coletores à margem da cidade Porto Alegre, que me atrevo a chamar de minha, para preencher a ausência de outra e outros.

frua...
faça parte do todo
desfrute seus destinos e possibilidades

determine porém
os pontos de entrada e saída
da correnteza

Os objetos líticos descobertos nos sambaquis poderiam oferecer matrizes a Brancusi pelo contorno enxuto de suas formas que recriam animais. Paradoxalmente, a cifra mais audaciosa do movimento não é a sucessividade de seus estados, mas o abandono a uma forma estática feita para planar, para durar...

Nelson Aguilar
(Mostra do redescobrimento: arqueologia,
2000, p.31).



zoolítico - Gneisse Santa Catarina
19,1 x 8,6 x 4,6cm
(MAE, 2001, p.150)

O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí, o percurso criador ser para ele, também, um processo de auto-conhecimento e, conseqüentemente, auto-criação, no sentido que ele não sai de um processo do mesmo modo que o começou; a compreensão de suas buscas estéticas envolve auto-conhecimento.

A matéria age sobre o artista que aguarda o momento exato de sua intervenção... Este é o tempo da matéria que o artista aprende a conhecer e passa a obedecer ou em alguns casos, desrespeita-o com alguma intenção. É a espera do artista pelo tempo da obra.

Cecília Almeida Salles
(2006, p. 61 e 62)

III – PERCURSOS DE UM CORPO

vazocorpos, modelado esculpido, bronzes

tive-a
vaso
registro
processo culto
olhar curvo

vazei-a
mulher
vestígio
corpo oculto
forma desejo



Carusto Vazocorpo 2002, 1300°C queima a lenha 30 x 22 x 23cm

É muito tênue a separação entre o artista e sua obra dentro do ofício expressivo. Durante a modelagem, seu corpo constantemente percebe-se impresso na superfície e observa as marcas de suas mãos, o gesto interrompido, sua ação e intenção poética. Constantemente, grava e apaga o registro de sua memória sobre a matéria e durante este processo amplia a intimidade de seu olhar, de sua percepção e em um determinado momento, não mais recua, não mais avalia a forma, se curva, tangência a superfície, torna-se sua respiração e percorre os espaços do processo, cultuando-o.

Seu *corpo ofício*, medida de percepção e de construção, não aceita mais sua individualidade, torna-se *corpo interventor* e deforma, grava sua existência no objeto modelado, seu contra corpo, corpo vaso, *vazocorpo*... assustado, temeroso, se afasta, observa os vestígios de seu corpo impregnados na superfície e reencontra seu desejo de forma, de materialidade.



Detalhe de 3º vazocorpo; 135 x 53 x 48cm
escultura cerâmica 1220 °C, 2003
impressão do rosto do artista sobre a modelagem

corpo ofício:

estado poético/físico do corpo do artista ao exercer diretamente o ofício. Modela, constrói, percebe e altera os estados expressivos da matéria em uma ação de confronto com o objeto artístico.

corpo interventor:

estado poético/físico do corpo do artista ocasionado pelo rompimento da fronteira entre as superfícies de seu corpo e do objeto artístico. Nos limites expressivos dos processos subjetivos, grava, imprime, impregna partes e ações de seu corpo na superfície do objeto artístico.

Os vazocorpos, esculturas cerâmicas modeladas em escala humana por ocasião do meu Mestrado, na medida de confronto de meu corpo físico e poético, foram queimados a uma temperatura de 1220°C e impregnaram sobre suas superfícies os vestígios de meu corpo impresso. Seu percurso poético partiu da observação do vazio físico dentro das cerâmicas e do vazio existencial, interno, a subjetividade. Reconfigurou a superfície de fronteira entre os universos interno e externo, significou-a como membrana que respira ausência e transpiração de corporeidade, de constituir-se em memória presente (CAMARGO, 2003). O texto da Dissertação transcorreu como depoimento e reflexão acerca dos processos artísticos, relatando momentos do fazer, dúvidas e temores que acompanharam a prática. Considerou o conflito dialético entre processo e produto poético e reconheceu a forma como vestígio, registro tridimensional do processo e do momento da intervenção. A simbiose entre a subjetividade e a produção artística elaborou a pulsação de minha percepção entre a superfície e a forma, potencializou a intimidade de meu olhar e definiu a reflexão poética da Dissertação.



Detalhe de 4º vazocorpo, escultura cerâmica 1220 °C
133 x 36 x 45cm Carusto Camargo, 2003

densa forte conflituosamente frágil
meu vazio minha ausência
memória afetiva perdida
negada
descoberta nos vestígios poéticos
materialidade da membrana pele
superfície de meu corpo cerâmico

memória presente: estado poético criado pela subjetividade, na ausência de reconhecimento ou aceitação de memórias do passado. Materializa na forma de uma criação poética, estados de percepções e significados que representam a ausência de uma memória afetiva perdida, negada.

corpo cerâmico: estado poético do objeto artístico cerâmico, obtido quando sua superfície não mais representa uma fronteira rígida e torna-se uma membrana, pele de um corpo poético que respira, aspira desejos e sensações.



Carusto. 6º vazocorpo,
escultura cerâmica 1240°C,
133 x 36 x 45cm, 2003

No último vazocorpo produzido, a modelagem inicial representava a matriz tridimensional em que imprimiria meu corpo. A contra-forma obtida desta ação significava o vestígio de meu corpo oculto e a presença de minha ausência impressa sobre a pele cerâmica da escultura. Independentemente da ação forte e pontual de gravar-me, potencializava o vestígio tátil de minha intenção poética em cada fragmento da superfície construída a partir da superposição de cerca de 1000 discos de argila modelados entre as cavidades de minhas mãos. Após a intervenção sobre a superfície,

observava com apreensão as cavidades impressas, as referências com a figura humana, os fragmentos de corpos modelados e reelaborava a forma observando continuamente as vistas múltiplas da escultura.

Depois de impregnar meu corpo em diversas direções, mantive-me distante por 3 dias, observando a forma e aquele forte registro poético. Tinha extrapolado os limites do processo, tive medo de me perder na matéria. Sempre corri riscos excessivos ao explorar o fluxo do vazio espacial e existencial, mas agora poderia perder-me no desejo de corporiedade e transformação da matéria.

Carusto Camargo
in Vazocorpos
(CAMARGO, 2003, p. 33)



112 x 34 x 37cm
Detalhe 6º vazocorpo, escultura
cerâmica, 1220 °C
Carusto Camargo, 2003

Tive medo de me perder dentro dos processos físicos e poéticos e mantive um grau maior de distanciamento entre o sujeito e o objeto, entre meu corpo físico e as modelagens. Em 2005, meu projeto para ingresso no Doutorado intentava pesquisar os desdobramentos das ações de modelar e de esculpir ao longo da história da escultura e considerava as interferências de Michelângelo, Degas, Brancusi e Picasso em minha produção artística. Neste processo de distanciamento da subjetividade, passei a valorizar e avaliar a forma escultórica, a observar suas relações com o espaço e a luz circundante e a modelagem tornou-se representação de um corpo desejado e não mais matriz tridimensional. A partir do esboço do corpo feminino, transferia suas linhas de contorno e significação para a superfície da argila e modelava seus volumes. Observava os volumes a partir das vistas múltiplas, realizava o processo de redução e abstração da forma inicial e objetivava que a escultura perdesse a ligação com o representado, tornando-se um símbolo do corpo que a gerou.



modelado esculpido 1240°C
136 x 32 x 30cm
Carusto Camargo, 2005

Meu corpo interventor não mais gravava seu contra-corpo sobre as modelagens e passou a esculpir suas superfícies secas com facas e serrotes de dentes diversos. Reelaborava, tangencialmente, a forma da escultura criando incisões sobre o modelado, redefinía os volumes e aplicava uma espessa camada de óxido de manganês e ferro sobre a superfície. Ao removê-la, antes da escultura ser queimada a 1240°C, intensificava a percepção das incisões esculpidas na forma modelada. Com este processo, elaborado a partir da percepção da modelagem esculpida de Degas e da marca do cinzel presente nas superfícies do “non finito” de Michelangelo (pgs. 52 e 50), começava a falar de escultura, das relações entre a forma representada e a expressividade do ofício, entre o método escolhido e a poética construída. O *corpo interventor* transferiu sua ação para a significação tangencial das superfícies e volumes e não mais se gravou transversalmente às modelagens.

modelado esculpido 02
escultura cerâmica 1240°C
50 x 45 x 34cm
Carusto Camargo, 2005





modelados esculpidos: de 50 a 136cm de altura
Institutos dos Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro, 2005



Após a série inicial dos modelados esculpidos, retomei influências anteriores do escultor Brancusi (1876-1957) e fundi uma série de esculturas em bronze, material que apresenta uma reflexão da luz totalmente distinta da cerâmica, e me vali de um processo de produção externo ao meu ateliê. A série foi gerada de uma escultura cerâmica, obtida pela transformação de um utilitário modelado no torno de oleiro. Após tornejar um pote de gargalo fechado, desloquei seu eixo de simetria, deformei-o sobre a bancada e remodelei sua forma a partir de deformações externas. A escultura foi queimada a 1240°C, no forno a gás de meu ateliê, e encaminhada para a fundição. Após observar as texturas da cerâmica impressas na cera perdida³, removi os vestígio dos processos de modelagem e solicitei o polimento impecável do bronze. Nestas duas esculturas obtive, no bronze e na cerâmica, formas escultóricas derivadas da intervenção de meu pensamento poético e escultórico sobre processos e intenções utilitárias.



bronze e cerâmica 1240°C, aprox. 15 x 22 x 18cm, modeladas em torno de oleiro, Carusto Camargo, 2006

³ Cera perdida: cópia em cera do modelado a ser fundido em bronze. Etapa intermediária do processo de fundição de objetos e de esculturas em bronze, que define a espessura e a superfície do bronze.

Seduzi-me pela percepção da luz no bronze, passei a modelar as superfícies lisas e polidas e, novamente, elaborei representações do corpo feminino; Lia, Sofia, Lis, Lisa.... Esta nova forma escultórica, registro do processo de síntese e abstração realizado ao longo da modelagem, desprende-se do corpo que a gerou e ansiou, em sua unidade, representar o espaço escultórico, ser um símbolo⁴ da percepção da luz.

“Os novos materiais levaram às formas, ou foi o desejo por novas formas que levou a criação de novas soluções técnicas”

Louise Bourgeois
(apud SALLES, 2006, p.92)

⁴ Símbolo é aquilo “... que representa um conceito, que é a imagem, um atributo ou emblema de um conceito” (LAROUSSE, 1999).

Helena: bronze, 60 x 12 x 9 cm
Carusto Camargo 2005



olhares, diálogos silenciosos, processos, pré-coloniais

Durante o percurso até aqui relatado, foram muitos OS OUTROS que observei, indaguei e com os quais mantive diálogo. No intervalo do silêncio entre a percepção de suas obras, conteúdos e reflexões, me apropriei da materialidade de suas poéticas, da expressividade de suas produções e as revivi em cada gesto, olhar e reflexão sobre minha produção artística. O modo como dialoguei com eles e busco significá-los, compreendem olhares, diálogos silenciosos, processos poéticos, desejos e admirações pela cultura pré-colonial. Todos internos a este outro que se forma e te apresento.

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de desdenhar o segredo e de tratar “a si mesmo como um outro”. Tudo, bem entendido, sem se deixar enganar pelo processo. (...) ... para tentar dizer de outro modo, que o outro é, antes, uma espécie de lugar, um local bem estranho de onde um sujeito humano vai tirar algo com que alimentar seu desejo, seja o desejo de saber - esta inextinguível libido sciendi dos pesquisadores científicos -, seja o desejo de empreender uma pesquisa universitária.

Jean Lancri (2002, p. 21)

olhares

Um objeto modelado somente será considerado cerâmico após ser queimado a uma temperatura superior a 600°C, quando ocorre a eliminação da água química presente em seu interior e a mudança de suas propriedades físicas⁵. As paredes de um objeto cerâmico devem ficar ocas ao serem modeladas, com espessuras constantes, isentas de bolhas de ar e de umidade em seus interiores. Caso contrário, os objetos explodiriam quando o forno atingisse a temperatura de vaporização da água.

Quando utilizamos a cerâmica como um meio expressivo, suas dificuldades técnicas tornam-se nossas potencialidades poéticas. Como Miró, podemos construir a modelagem levantando suas paredes diretamente ocas, observarmos as formas externa e interna da superfície, configurando o objeto modelado e alterando o projetado.

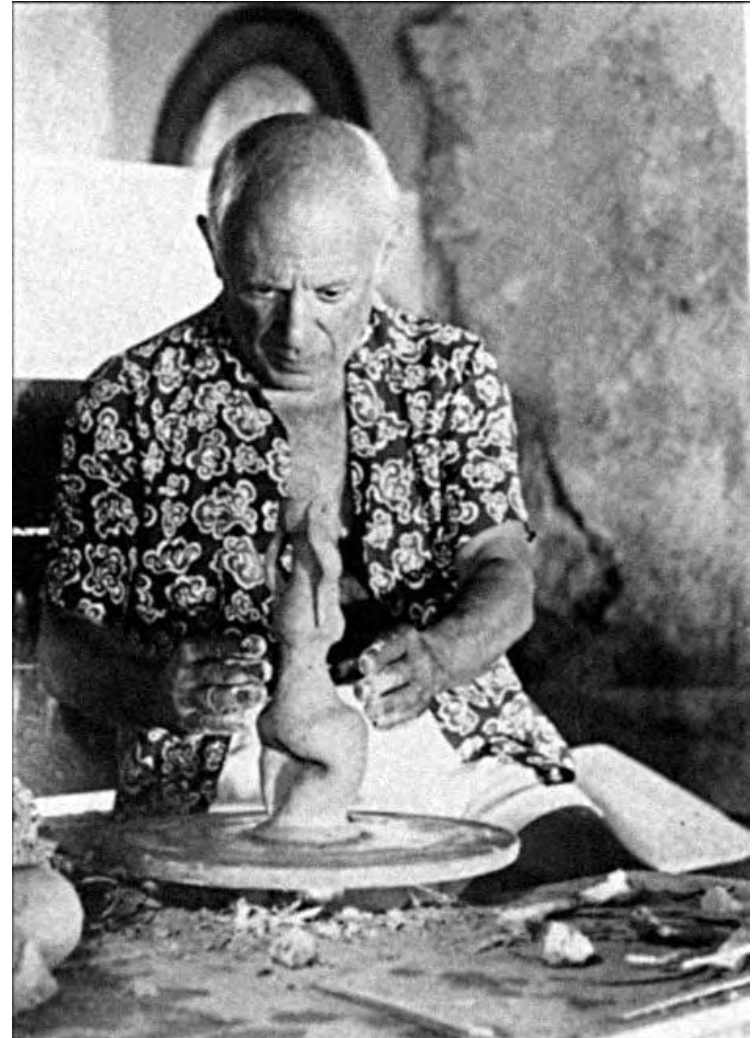
⁵ As massas especiais conhecidas como grês, quando queimadas a temperaturas superiores a 1250°C, apresentam estados semelhantes aos da pedra e são internacionalmente conhecidas como "stoneware" e, no Brasil, como cerâmica de Alta Temperatura. São compostas basicamente de argilas refratárias primárias que se mantiveram no local de origem de decomposição orgânica e química das rochas feldspáticas.



Miró (SIELSKI, 2003, p. 183)

E, semelhantemente a Picasso, podemos modelar um objeto oco, um vaso em um torno de oleiro e, depois em uma ação expressiva externa, re-significar toda a estrutura poética e física da modelagem inicial tendo, neste caso, uma intenção artística e não mais um projeto anteriormente elaborado.

Cada artista olha, percebe, se apropria e altera as potencialidades expressivas inerentes aos processos cerâmicos de maneira única, de acordo com sua subjetividade e empatia com o trabalho de outros artistas.



Picasso (MCCULLY, 1998, p.15)

Antonio Poteiro – Goiana, GO – Coleção Ademir Martins
(*Artistas da Cerâmica Brasileira*, 1985, p.132)



Abramos os olhos para experimentarmos o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece, na maioria das vezes, dar ensejo a um ter: ao vermos alguma coisa temos, em geral, a impressão de ganharmos alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.

Georges Didi-Huberman (1998, p. 34)



Há modos de olhar, mas as obras de arte possibilitam e solicitam um modo específico de visão, caracterizado por isolar o objeto do seu ambiente visual, concentrando-se nele, na sua aparência, e integralmente, a atenção; por suspender a atividade mediativa, o sentido do tempo e do espaço, a consciência do corpo, conduzindo-nos a uma identificação com o objeto; e por ser um fim em si mesmo, ser desinteressado, já que concentra nas propriedades formais do objeto, abstraindo qualquer função que ele tenha, até mesmo a de representar.

Miguel dos Santos- João Pessoa, PB - Coleção Ranulpho
(*Artistas da Cerâmica Brasileira*, 1985, p.163)

Cecília Almeida Salles (2006, p.61)

diálogos silenciosos

Construí nos espaços silenciosos entre imagens, diálogos possíveis entre artistas que abalaram a percepção de meu olhar, que me ensinaram a ver particularidades, detalhes e totalidades de suas e de minhas realizações, de nossas representações poéticas. Como bem dizia Heráclito⁶, nunca mais entrei no rio de minha criação do mesmo modo depois de conhecer seus percursos, seja em pensamentos, análises e imagens descritas nos livros, seja ao sabor do contato com suas produções.

Sara Carone e Norma Grinberg



⁶ Heráclito (540-470 ac), filósofo grego da escola jônica, apelidado “o Obscuro” devido ao caráter enigmático de seu pensamento.

Espaços poéticos,

Sara cria diálogos entre formas de nossa geometria cotidiana: o triângulo, o círculo, o quadrado, a linha sobre superfícies geométricas orgânicas.

Norma constrói, cria, ocupa, fragmenta, expande, espaços controlados, deslocados, múltiplos moldados, poéticos;



a esquerda: Sara Carone
www.saracarone.com

a direita: Norma Grinberg
(Cerâmica; arte da terra, 1987)



Antonio Poteiro, Goiana – GO
cerâmica
coleção Paulo Figueiredo
(Artistas da Cerâmica
Brasileira, 1985, p. 131)

Francisco Brennand - PE
s/d cerâmica,
coleção do artista
(Artistas da Escultura
Brasileira, 1986, p.57)

Miguel dos Santos – PB
s/d - cerâmica 47 cm
coleção do artista
(Artistas da Escultura
Brasileira, 1986, p. 95)

Poteiro, Francisco Brennand e Miguel dos Santos

Entidades representadas,

festas populares do cotidiano da Goiana de Poteiro que, em sua barba longa, sentado sobre uma lata de tinta, mistura as cores das representações das superfícies de suas telas, como o que acontece internamente aos fornos, modelando e significando seus santos;

gregas, imersas na grandiosidade da obra e da personalidade de Brennand tornam-se sagradas e protetoras de sua quase loucura; uma entidade formativa que não mais significa o místico, mas a síntese poética do objeto artístico, as entidades formais de Miguel dos Santos.

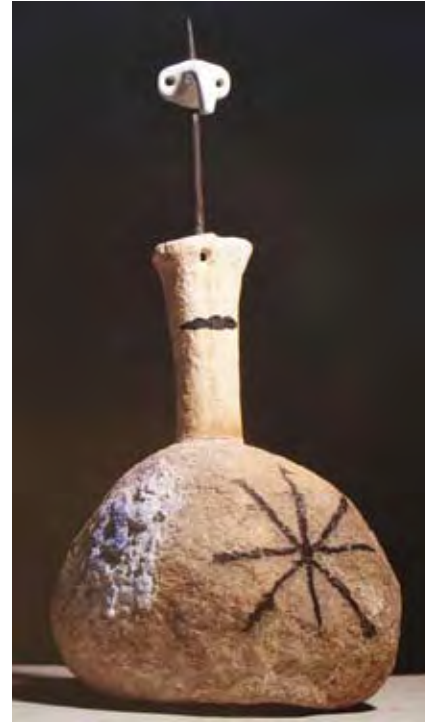
Miró e Megumi

outras realidades

sonhos, naturezas e objetos construídos, nuvens,
escolhas, montanhas,
construções de outra realidade,
encontros silenciosos;

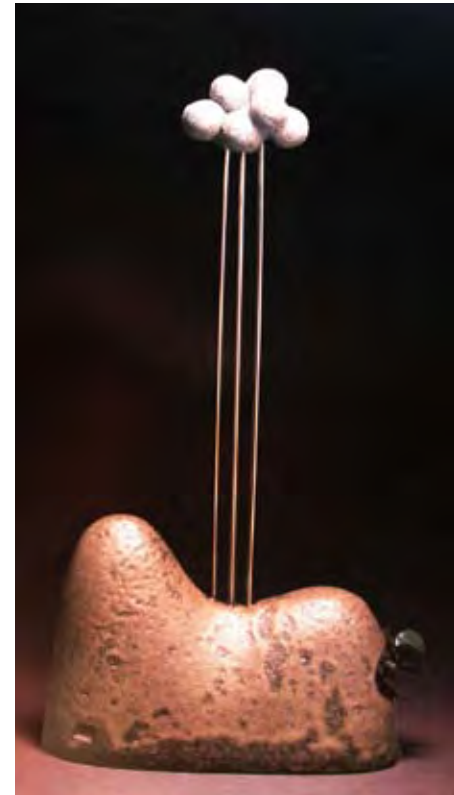
Miró coleciona, em suas andanças, objetos
descartados que vêm a ocupar caoticamente os
espaços de seu ateliê por meses e até mesmo anos,
a espera do momento de serem agrupadas em
uma nova realidade poética;

Megumi se apropria dos elementos de seu povo
de origem, estabelecendo relações entre elementos
e forças da natureza; guarda-os nas prateleiras de
seus sentimentos até que, em uma construção
cerâmica, venha a representar a unicidade desta
cultura.



Miró: Projeto para um monumento, 1954
Escultura-objeto. 45x21x13,5 cm.
(La Fundación Joan Miró,
i lês seves col-leccions, 1993, p. 88)

Megumi Yuasa – São Paulo, SP
cerâmica. (Artistas da Cerâmica Brasileira,
1985, p. 169)





Shoko Susuki e Xico Stockinger

Tribos,

rugosidade, peles, olhares perdidos, ocas, gabirus;
a tristeza, o aconchego dos excluídos, a beleza
dos nichos de isolamento, a miséria e a pobreza
deslocadas pelo nossos olhares urbanos;

Xico constrói, aos 80 anos, na flor de sua
maturidade e materialidade, esculturas enormes
fundidas em bronze que expressam, ao mesmo
tempo, a compaixão, a tristeza e o desejo que lhe
são latentes;

em idade próxima ou mais avançada, Shoko
reproduz na palma de uma calota cerâmica toda a
poética do outro, no silêncio e na intimidade de
seus espaços.



Shoko Suzuki. cerâmica
s/d
(Cerâmica: arte da terra,
1987, p. 25)

Francisco Stockinger: Série
Gabirus, 1996, bronze
132x40x28 cm. (Stockinger
BRONZES, 2005, p.14)

processos poéticos

A seguir, escolhi particularidades dos processos poéticos de Michelangelo, Giacometti, Degas, Picasso, Brancusi e Brecheret, relevantes em minha produção artística. Todos foram apreciados a partir de suas materialidades, de suas ações formativas, técnicas e poéticas. Em Michelangelo e Giacometti considerei a existência da obra e do artista contidas nos gestos e nos processos interrompidos, presentes na superfície das esculturas de Michelangelo e na textura das pinceladas dos retratos de Giacometti. Já Degas e Picasso me conduziram à ações técnicas específicas como: esculpir as modelagens secas das esculturas a partir da percepção das marcas do cinzel na perna de uma das bailarinas de Degas, e como configurar a forma a partir da deformação externa da modelagem devido as cerâmicas modeladas por Picasso. Com Brancusi tenho “discutido”, por quase 20 anos, os valores escultóricos e os processos de síntese, abstração e significação simbólica de minhas e de suas representações. Com Brecheret “aprendi” sobre escultura mesmo antes de reconhecer outros dentro de suas produções e observei sua produção da década de 50 quando o escultor pesquisou e re-significou a cultura Marajoara da Bacia Amazônica.

O percurso criador alimenta-se do outro, de modo bastante amplo. E assim discutimos a relação do artista com a tradição. Sob o ponto de vista dos tempos da criação, estamos nos referindo a tempo histórico, que diz respeito aos diálogos travados com a história que o procede, objetivando diálogos futuros. Do mesmo modo, há o tempo histórico das obras de um artista, cada um dialogando com as que a antecederam e apontando para as próximas.

Cecília Almeida Salles(2006, p. 64).



escravo com barba
1530-1534, mármore (BALDINI, 1981, p. 160)

MICHELANGELO

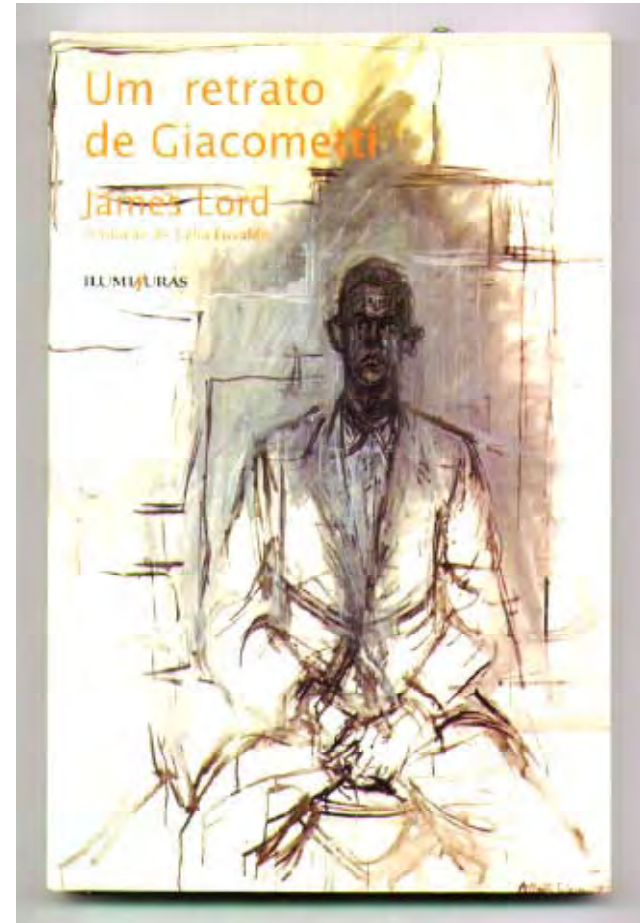
A superfície inacabada de Michelangelo (1475-1564), conhecida como “non finito”, decorrente de seu posicionamento subjetivo em relação à matéria, ocorria quando esculpia diretamente o bloco e não quando utilizava técnicas de traslado de medidas de modelos menores. Michelangelo esculpia em vista única pela técnica “tipo relevo” (WITTKOWER, 2001, p.120), ou seja, revelava a escultura removendo seus planos frontais, esculpindo em direção ao interior do bloco. Muito mais do que a visão romântica de que a escultura encontrava-se previamente no interior da pedra estava presente, nesta técnica de trabalho, a própria existência do artista, que *“concebia o universo em termos de um processo constante de destruição e renovação”* (WITTKOWER, 2001, p.102). O “non finito” representa o momento de interrupção de sua existência e obra; tanto complementa como desconstrói a forma e aprisiona o nosso pensamento e o tempo.

GIACOMETTI

“O que estou fazendo é um trabalho negativo (...) é preciso fazer desfazendo. Tudo está desaparecendo mais uma vez. É preciso ousar, dar a pincelada final que faz tudo desaparecer”

Giacometti
(apud Lord, 1998, p. 105)

Em *“Um retrato de Giacometti”*, Lord, na confiança do ateliê do pintor, nos revelou o desenvolvimento pictórico de seu retrato durante uma série de encontros com o artista. Secretamente, Lord registrou com sua máquina fotográfica as etapas intermediárias da pintura ao mesmo tempo em que anotava em seu diário as particularidades do cotidiano do artista e de sua relação com o modelo, ou seja consigo mesmo. Durante 18 seções de trabalho, Giacometti, constantemente construiu e desconstruiu a imagem do amigo na tela, sentindo-se impossibilitado de representar, aos olhos de sua genialidade e percepção, o modo como via e relia o amigo sentado a sua frente, a monstruosidade nos traços de seu rosto.



DEGAS

Em seu estudo do movimento, Degas (1834-1917) encontrou a tangência entre as ações de modelar e as de esculpir, como decorrência da tensão, expressividade e liberdade de sua superfície. Degas, ao perder o ponto de maleabilidade do material, retornava ao modelado e o esculpia com o cinzel,

“o elemento plástico mais importante não é, para ele, o volume da forma, mas a fluência das massas, concepção que o leva ao tratamento rugoso das superfícies transformadas numa seqüência rápida e unificada de registros”
(ZANINI, 1971, p.23).



Mulher saindo da banheira (detalhe) 1896-1911, bronze
(MARQUES, 1999, p. 56)

PICASSO

Diferentemente dos escultores que utilizaram a modelagem como estágio intermediário para fundição em bronze, em cera e em outros materiais, Picasso utilizou a argila como matéria expressiva para suas esculturas e objetos e explorou todas as possibilidades poéticas inerentes as técnicas cerâmicas. Em sua cabeça de touro desenvolveu a verticalidade da escultura a partir de seu equilíbrio dinâmico e definiu a forma de fora para dentro, a partir de sua ação externa sobre a superfície previamente modelada, utilizando, inclusive, técnicas de “assemblagem” e de impressão.



Head of bull, 1950,
cerâmica, 28 cm
(MARILYN, 1988, p.148)

BRANCUSI

Na escultura contemporânea esculpida em bloco, Brancusi, que representou o “retorno à pedra”, foi o artista que melhor elaborou a síntese e a reflexão da verticalidade e da estabilidade das formas humana e animal em relação ao plano horizontal. A base e os suportes de elevações das esculturas verticais de pequenas dimensões de Brancusi são consideradas como parte fundamental de sua obra escultórica. Observa-se na “*Mademoisele Pogany*” que as superfícies do suporte são de geometria regular plana, esculpida



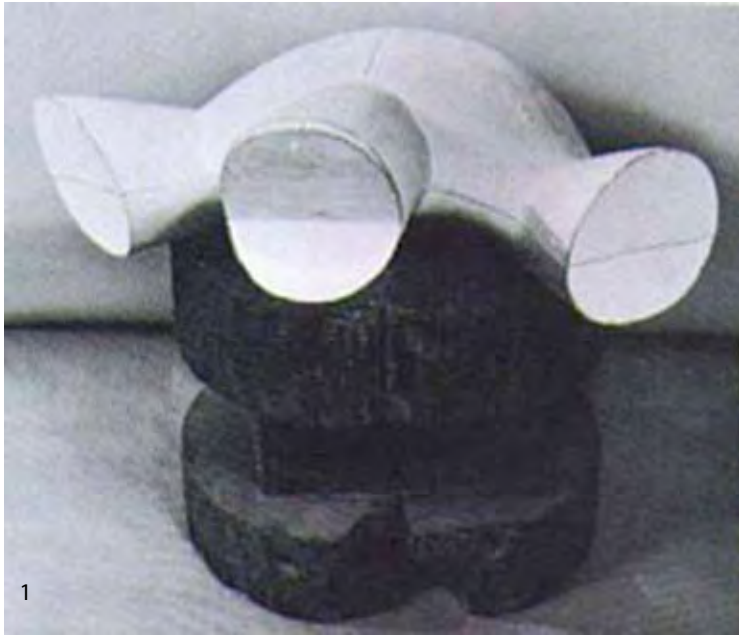
Brancusi: *Mademoisele Pogany II*,
1919 mármore
(ISTRATI, 1986, p. 126)



colunas romenas da região natal
de Brancusi
(SHANES, 1989)

em madeira, enquanto que a da escultura é orgânica, antropomórfica, trabalhada na pedra. A relação ambígua entre autonomia e dependência é dada pela qualidade escultórica de ambas e é reforçada pelo cubo branco sob a escultura que apresenta forma correlacionada ao suporte e superfície referenciada a escultura. Brancusi, através de suas superfícies que apresentam um acabamento e polimento impecável e inimaginável no bronze, operava com o silêncio e a introspecção do espectador; uma relação ambígua e poética entre corpo

representado e forma abstrata, fruto de um extenso processo de abstração e síntese da forma, a partir de influências da arte primitiva africana e do artesanato romeno de sua região natal, aonde apreendeu a entalhar a madeira por necessidade de suas funções de pastor.



1-Tartaruga 1943. Gesso, 22,9 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris. (TUCKER, 1998, p. 55)

2 - O galo 1924. Nogueira, 91,8cm. Coleção The Museum of Modern Art, Nova York. (TUCKER, 1998, p. 54)

3 - Brancusi no ateliê, em frente aos estudos para a "coluna sem fim" (ISTRATI,1986).

4 - Pássaro no espaço, 1925, bronze, 53 polegadas, Hester Diamond. (SHANES, 1989, p. 38)



BRECHERET

Quase cometi uma ausência grave e ia me esquecer de Brecheret, e se não o fiz, foi por pouco, por tê-lo reconhecido nas curvas da urna escultórica de 2 metros de altura, modelada e presente no núcleo da produção. Os diálogos são desta natureza, de autoria perdida, não sabemos ao certo como começaram ou nem mesmo se terminaram e, a cada nova produção, da mesma forma que novos outros invadem seus espaços, velhos “amigos” se reencontram em curvas adormecidas, empoeiradas em nosso inconsciente, em nosso banco de imagens e apreços.

Em 1999, encontrei o monumento às Bandeiras e o “índio e a sussuapara”⁷ dividindo novamente os espaços públicos do Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo. O monumento estava um pouco inacessível pela rotina e velocidade do trânsito urbano e a escultura estava dentro da sala do núcleo histórico da exposição comemorativa aos 50 anos da Bienal de São Paulo. Ambos haviam, anteriormente, se encontrado em 1953, quando da inauguração do

⁷ Ver página 75. Além de pouco conhecida e devidamente valorizada, a obra exposta na Mostra Comemorativa não era feita do material concebido por Victor Brecheret, tendo a terracota, premiada na Bienal de São Paulo, sido danificada por ocasião de seu retorno da exposição Mês Brasileiro, em Paris, em 1955.



Torso, década de 30, bronze,
75 x 17 x 14cm, propriedade
F.Nani
(KLINTOWITZ, 1994, p. 58)

na página ao lado:
Monumento às Bandeiras
www.pbase.com

monumento e da presença da escultura em terracota na segunda Bienal de São Paulo. O monumento representa a saga bandeirante, um trabalho contínuo de evolução e síntese realizado por Brecheret durante 30 anos, desde a aprovação da maquete original em 1920. Gradualmente, desproveu-o dos ornamentos comuns aos monumentos acadêmicos e adaptou a

relação entre suas massas criando a sensação de uma “escultura de rocha”, como se fosse esculpida de uma única pedra. Apesar do monumento se ater mais as questões artísticas do que às precisas referências históricas, foi a real paixão de Brecheret pelo tema do patriotismo a responsável pela sobrevivência do projeto ao longo das 3 décadas (KLINTOWITZ, 1994).



Paralelamente a fase final de confecção do monumento, Victor Brecheret inaugurou, em 1948, na Galeria Domus, uma exposição de esculturas de pedras gravadas. Passava as tardes coletando seixos rolados, formas esculpidas pelo tempo, que seriam resignificadas a partir do olhar do escultor, da incisão do cinzel e da ponteira em suas superfícies, da apropriação de uma escrita simbólica escavada em sua imaginação e na pedra⁸. Coletava motivos e desejos nacionais, *um índio acorçado, uma índia escondida por um grande peixe, veado enrolado, luta de onça* entre outros.

...mas o mar é um mau fornecedor – acrescenta Brecheret – e na falta de outras pedras, cuja beleza me inspirasse, venho trabalhando em terracota, sempre no mesmo assunto, com motivos nacionais, procurando assim uma nova modalidade, outra escultura brasileira, legitimamente nossa.

Victor Brecheret
(*Brecheret 60 anos de noticia*, 1977, p. 95)

Seu motivo nacional focou principalmente a cultura indígena marajoara. Os processos de simplificação e síntese formativa desta referência elaboraram uma linguagem mais expressiva em um limiar entre a abstração e remotas referências figurativas.

⁸ Observe poética similar no depoimento de Henry Moore, na página 108, neste trabalho.

Para o crítico Jacob Klintowitz (1994), em “Desejos e o Símbolo”, o “Índio e a sussuapara”, modelados pelo escultor, foi uma obra decorrente de seu projeto de uma escultura legítima com bases na cultura autóctone⁹ brasileira, uma aproximação a cultura marajoara e com o caráter mítico da arte totêmica¹⁰.

As pedras são circulares, não têm princípio ou fim, devem ser analisadas de maneira total. Para observar corretamente essas pedras com incisões é necessário acuar o espírito e não os olhos. Uma espécie de ritual de aproximação. Nas sociedades míticas o tempo não é linear e não esta presente a idéia de progresso. O destino do homem é, na sua melhor performance, repetir o caminho dos ancestrais fundadores da comunidade. E, a cada vez, o tempo retorna a zero e recomeça. Os astros e a terra fazem o seu percurso e retornam. O eterno retorno. Brecheret trabalha com essa percepção.

Jacob Klintowitz (1994, p. 112)

⁹ “Autóctone: 1. Diz-se daquilo que é natural da região onde ocorre.- 2. Originário do país em que habita e cujos ancestrais aí sempre habitaram.- 3. Aborigine; nativo, indígena.” (LARROUSSE, 1999).

¹⁰ “Totemismo: 1. Em certas sociedades, conjunto de crenças e de práticas culturais que encerra uma relação entre um grupo de indivíduos e um animal, objeto ou um conjunto de seres vivos ou de fenômenos, que, por sua vez, são considerados protetores desse grupo.- 2. As práticas ritualísticas que expressam essas crenças” (LARROUSSE, 1999).



acima: Victor Brecheret.

ao lado: "Virgem Indígena com menino",
dec. 50, terracota, 55 x 16 x 12cm,
Coleção particular
(KLINTOWITZ, 1994, p. 98 e 115)





Pássaro no espaço, Brancusi, 1925, bronze, 53 polegadas, Hester Diamond. (SHANES, 1989, p. 38)

Pré-coloniais

Enquanto Brancusi transformou as referências do humano e animal em um símbolo do espaço e do corpo durante seu processo de abstração da representação e significação do espaço, as culturas pré-coloniais das Américas representaram seus *corpos simbólicos*, ao descreverem as crenças e relações de poderes de suas sociedades, nas superfícies de suas produções cerâmicas. A forma escultórica geralmente buscava a elevação e o desprendimento do plano horizontal, representativo da terra mãe, provedora do material utilizado na representação. A característica utilitária desta produção era marcante, mesmo as formas predominantemente escultóricas, símbolos de adoração e significação ritualística, eram vasos de gargalo e apresentavam um estreito canal de ligação com o interior.



Estatueta antropomorfa
Chavin , c. 800 A.C. – 300 A.C.
Cerâmica 16 x 9 x 8cm
(CCBB, 2005, p. 89)



Acima: Vaso de gargalho com alça em fita
Chavin, c.800 A.C. – 300 A.C.
Cerâmica 20 x 15 x 13cm (CCBB, 2005, p. 158)

Ao lado: Vaso de gargalho, Nasca (c. 100 A.C. – 700 D.C.)
cerâmica 9 x 10cm (CCBB, 2005, p. 147)

São diversos os agrupamentos possíveis desta vasta e duradoura produção. Gordon Brotherston agrupa no catálogo e na exposição “Por Ti América” (CCBB, 2005) a cerâmica pré-colombiana em 7 núcleos; *Cosmovisão - Criação e Dualidade - O Milho – Homens, Deuses e Ancestrais – Metamorfose, Transformação e Xamanismo - Batalha Ritual –Jogos de bola na América Indígena*. Para Brotherston, a produção do núcleo da cosmovisão, descreve ou simboliza “a maneira como o homem se percebe no mundo, na relação com os seus semelhantes, com os animais, com as plantas, com o céu, os astros, o dia, a noite, assim como os conceitos ligados à espiritualidade, como a vida, a morte, o passado e o futuro”, tudo isso permeado por um princípio da **dualidade** que equilibra e cria um universo de interação entre os opostos.



Nas culturas pré-coloniais das Américas, o corpo simbólico era significado nos objetos de uso diário ou ritualísticos, ou seja, um corpo cerâmico que continha sua história, o alimento necessário para a vida e o próprio corpo de seu povo em morte. Em algumas culturas os grafismos presentes nas superfícies se relacionavam com as pinturas corporais utilizadas durante as festas e cerimônias. Na relação entre o povo e sua cultura

cerâmica, observo várias ações e níveis hierárquicos frente ao objeto de representação: espiritual e escultórico durante a adoração dos ídolos, material e utilitário no armazenamento do alimento, simbólico e social na descrição de suas relações com a natureza e outros povos, e único ao utilizar seu próprio corpo como suporte de representação e significação simbólica, seja nas pinturas corporais ou em suas *urnas funerárias*.



Vaso de gargalo, Nasça, c. 100 A.C. – 700 D.C.
cerâmica 9 x 10cm,
Coleção Particular (CCBB, 2005, p. 146)



Urna Antropomorfa, Santarem, PA, 34 x 39cm, MAE-USP - São Paulo
(mostra do redescobrimto: arqueologia, 2000, p. 145)



acima

FIGURA ANTROPOMORFA:

Litoral de Santa Catarina.

Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral,
UFSC, Florianópolis
(Mostra do Redescobrimento: arqueologia, 2000, p. 57)

BONECA CHOCALHO MARAJOARA, PA

c.400 d.C. – 1300 d.C.; cerâmica 17 x 8 x 10cm;
MAE-USP-Brasil (CCBB, 2005, p. 95)

VASOS DE GARGALO SANTAREM, PA

cerâmica, vasos zoomorfos da cultura Santarém,
coleção Frederico Barata (MPEG, 1986, p. 149)

a esquerda

ZOOLITICO EM FORMA DE PEIXE e

FIGURA ANTROPOMORFA:

Litoral de Santa Catarina.

Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral,
UFSC, Florianópolis
(Mostra do Redescobrimento: arqueologia, 2000, p. 55)



Grande parte dos sítios arqueológicos da região Amazônica foi identificada pela presença de fragmentos cerâmicos expostos à superfície de solos escuros, conhecidos como *terras pretas de índio*, originadas a partir da transformação do modo de vida destas sociedades pré-coloniais que se tornaram mais dependentes de uma economia baseada na agricultura em detrimento da caça, da pesca e da coleta (NEVES, 2005). A ocupação de um mesmo sítio por centenas de anos produziu uma espessa camada de terra altamente fértil devido a decomposição orgânica de restos de alimentos, carvão das fogueiras, vegetação, lixo, ossadas animal e humana. Acredita-se que a presença dos fragmentos cerâmicos na estratificação do terreno intensificaram o processo de decomposição, ao conferirem ao solo uma melhor estabilidade física, atenuando os processos de erosão e dispersão dos nutrientes. Com o manejo da terra, formaram-se sociedades mais numerosas e complexas e seus chefes chegaram a dispor de milhares de guerreiros. O aumento da produção cerâmica destes sítios, observado pela extensa quantidade

de fragmentos encontrados, fez-se necessário para o armazenamento e preparo de quantidades maiores de alimentos e difundiu geográfica e temporalmente a cerâmica entre as diversas culturas da Bacia Amazônica antes da colonização (NEVES, 2005).

A cultura pré-colonial nos é apresentada a partir da análise dos objetos encontrados nos sítios arqueológicos. Em uma mesma camada de estratificação, o posicionamento destes dentro da planta de ocupação, determinada pelos indícios de moradias, construções e cemitérios, indica as relações de poderes, costumes e crenças em uma época específica. Verticalmente ao solo, ao compararmos os objetos e as plantas de ocupação, conseguimos conhecer o percurso desta comunidade ao longo do tempo. A expansão, elaboração de sociedades e objetos mais complexos, hábitos de subsistência como coleta, caça e agricultura, ou mesmo a decadência e extinção de um povo, são determinados escavando-se o solo e o tempo. Mas ao longo da bacia Amazônica, as aldeias se agrupavam em regiões e ocorriam intercâmbios entre elas, seja pelo comércio,

em ocasião das cerimônias conjuntas ou mesmo pela dominação e influência de uma cultura sobre a outra. Além da posição geográfica das aldeias, os motivos de significação e representação, as funções utilitária e cerimonial, a iconografia e o simbolismo dos objetos encontrados nos permitem agrupar e definir as diversas culturas, suas influências territoriais e temporais. Nesta análise, são considerados, principalmente as cerâmicas, os objetos, ferramentas e utensílios confeccionados em pedra e os poucos indícios de moradias que resistiram à passagem dos séculos. Estes vestígios, deixados involuntariamente pelos índios, compreendem o que chamamos de "cultura material" e são correlacionados aos aspectos da vida cotidiana e do ambiente em que viveram os grupos estudados.

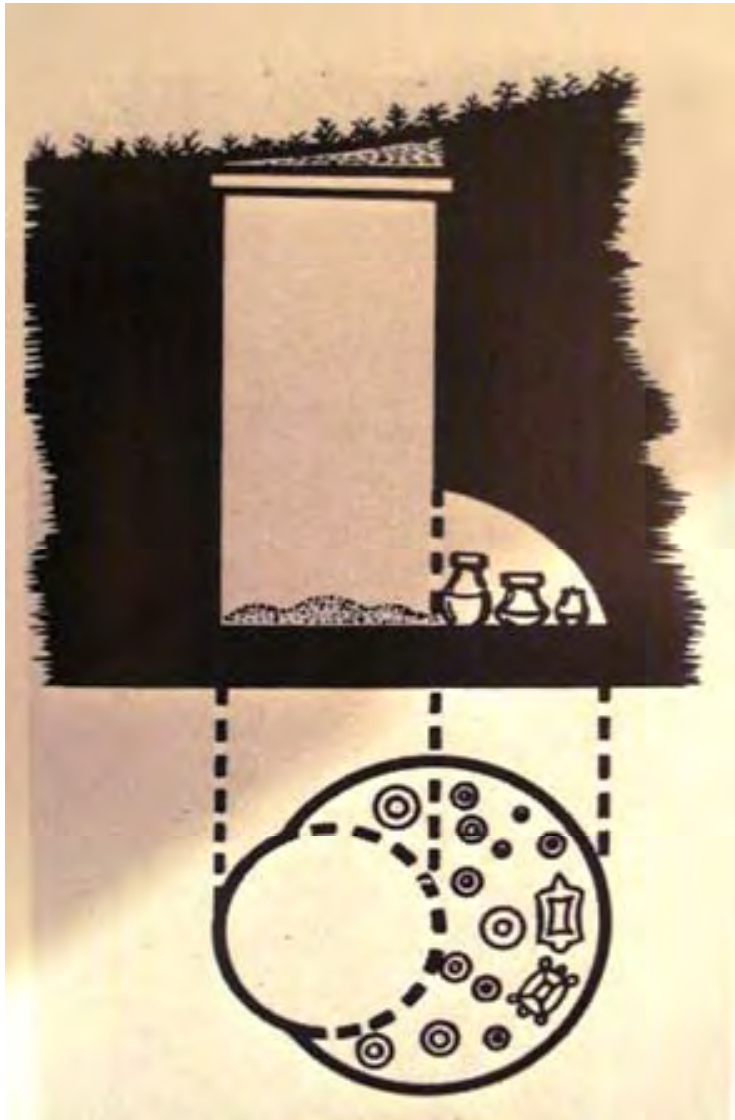
Muitas das sociedades estudadas podem ser mais bem compreendidas a partir do estudo do tratamento dado a seus mortos. No território nacional, as comunidades acreditavam na continuidade da vida após a morte e proviam o morto com o alimento, as armas e os utensílios necessários à passagem para o outro mundo. Este cerimonial funerário foi verificado pela presença destes objetos ao lado de ossadas e urnas funerárias acompanhadas, inclusive, de cerâmicas menores que apresentaram resquícios de alimentos após análises químicas. Por se tratarem de

áreas sagradas, os cemitérios se encontram em melhor estado de conservação e temos informações sobre comunidades de campinas, a partir do estudo de seus mortos sepultados em grutas localizadas nas encostas dos morros, uma vez que seus sítios, em áreas abertas, foram totalmente destruídos pela ação do tempo.

Uma forma muito particular de sepultamento ocorreu nas proximidades do Rio Cunani, no Amapá, com as urnas depositadas dentro de poços construídos em forma de bota, pertencentes a povos que, provavelmente, utilizavam cavernas naturais antes de sua migração para áreas de planícies.

Os poços tinham cerca de 2,50m de profundidade e estavam cobertos por lajes circulares de pedra, medindo 1,50m de diâmetro. Um deles apresentava em sua câmara lateral, escavada em forma de semicírculo, várias urnas, vasos e tigelas de grande beleza, contendo restos de ossos humanos e terra. As peças formavam pares. O lugar central era ocupado pelas maiores e as menores enchiam o resto do espaço.

(MPEG, 1986, p. 184).



corte do poço artificial Cunani, mostrando a disposição das peças, como foram encontradas em 1895. (MPEG, 1986, p.184)

Urna Cunani
cerâmica, urna antropomorfa, carenada, com base perfurada e pintura vermelha sobre branco.
monte Curu, rio Cunani-AP
att. 45,5cm, diam, máx. 38,5cm (MPEG, 1986, p.184)



Os rituais de sepultamento em urnas funerárias descreviam o sepultado; suas relações sociais e religiosas com a comunidade eram registradas simbolicamente na forma modelada, nos relevos, incisões e símbolos pictográficos presentes na superfície da cerâmica. O modo como os ossos se encontravam dispostos em seu interior, se o fundo era ou não furado, os adereços e os objetos que a acompanhavam, sua posição relativa a outras urnas, ao sol poente e as construções da aldeia, complementavam a significação deste ritual de passagem, de continuidade da vida.

Simbolicamente, a urna carrega, ao mesmo tempo, o significado de morada, como uma forma mais ampla da unicidade.

Nas artes, a urna é também o vaso onde flui a água e simboliza a fecundidade dos rios...

Os votos, as águas, as cinzas, misturados numa mesma urna, fazem dela definitivamente o símbolo da unidade: unidade social, unidade do princípio vital (água), unidade do ser humano, de um modo ainda mais geral, a unidade da diversidade, através do perpétuo escoamento e da sucessão da vida e da morte

Jean Chevalier (2003, p. 922).



Urna funerária Marajoara,
c. 400 D.C. – 1300 D.C.
cerâmica, 27 x 23 x 19cm
(CCBB, 2005, p. 107)

Nas culturas pré-coloniais da América do Sul, a cerâmica apresentava funções cerimonial e utilitária, nutria fisiológica e espiritualmente seu povo e sepultava seus corpos nas urnas funerárias. A urna, receptáculo da unicidade da cultura, quando antropomorfa, era auto-representação do índio, e isso nos fornece indícios da construção de seu corpo, conforme pontuou Denise Schaan, no estudo iconográfico das cerâmicas Marajoaras:

Assim como a arte Marajoara mostra uma decoração complexa, com a utilização de várias técnicas, cores e texturas sobre um mesmo objeto, provavelmente também os indivíduos personagens centrais em determinadas ocasiões rituais e em papéis sociais específicos deveriam transformar exageradamente seus corpos. A estética Marajoara mostra, nesse sentido, uma supervalorização da fabricação do corpo em seus mínimos detalhes e a intervenção sobre todos os detalhes anatômicos, com transformação das formas físicas (deformação craniana, introdução de objetos nos lóbulos das orelhas e queixo), construção da pele (pintura e escarificação) e atuação simbólica sobre as propriedades dos sentidos (modificação de olhos, bocas e orelhas).

(SCHAAN,1997)



Urna Cerâmica
Sítio Furinho – Ilha de Marajó-PA
Coleção Amazonas
Coletor: Harald Schultz, 1950
H: 48,0cm; Diâm: máx 45,0cm
(MAE, 2001, p. 219)



nesta página

URNA ARUÁ: decoração em vermelho e branco; rio Bacabal, ilha de Marajó, PA, 55 x 32cm, coleção Napoleão Figueiredo, 1973 (MPEG, 1986, p. 145).

URNA ANTROPOMORFA MARAJOARA, cerâmica, decoração em incisões sobre branco e vermelho, ilha de Marajó, PA, 36 x 26cm, doação Paes de Carvalho. (MPEG, 1986, p. 127).

URNA ANTROPOMORFA, SANTAREM, PA, 34 x 39cm, Santarém-Pará, MAE-USP- São Paulo (Mostra do redescobrimto: arqueologia, 2000, p.145).

página ao lado

URNA ANTROPOMORFA MARACÁ: cerâmica representação do sexo feminino, com pulseiras estilização de cocar, braçadeiras e pulseiras; pintura em amarelo e preto, igarapé do Lago, rio Maracá, AP, 72 x 26cm, restaurada, coletor: A. Lima Guedes, 1896 (MPEG, 1986, p. 190).

URNA PIRIFORME, cerâmica; apliques modelados e base tetrápode; vila Axinim, rio Madeira, AM; 90 x 80cm; restaurada; coletor: Mário F. Simões, 1981 (MPEG, 1986, p.179).

URNA FUNERÁRIA SANTAREM, PA (Mostra do redescobrimto: arqueologia, 2000, p. 66).





A cerâmica assinala um outro patamar, outro saber que qualifica a passagem de povos caçadores e coletores para os horticultores. O prestígio do fogo que coze o Barro e celebra, se não o morar, ao menos o demorar.

Nelson Aguilar
(Mostra do redescobrimto:
arqueologia, 2000, p. 32)



Brecheret - Marajoara, Brancusi - folclore romeno

Luta de Índios Kalápagos, 1951
Bronze, 85,0 x 185,0 x 31,0 cm, MAC- USP



Como um artista a partir dos valores de sua produção escultórica, apropria-se e re-significa o universo iconográfico, simbólico e espiritual de uma cultura anterior a sua contemporaneidade?

Conforme Eliade em *"Brancusi e as mitologias"* (1987, p. 143), Brancusi aproximou-se das raízes das artes autóctones e, após o contato com as esculturas e máscaras africanas, reencontrou a cultura de seu país natal, a

Romênia. Significou suas formas e mitos no "ciclo dos pássaros" e na "coluna sem fim", havendo trabalhado nestas séries por vinte oito e dezenove anos, respectivamente. Do mesmo modo que Brecheret, a aproximação de Brancusi com folclore romeno ocorreu formal, simbólica e espiritualmente. As relações formais entre as colunas das varandas de sua região de origem e as bases entalhadas de suas esculturas, tornam-se evidentes ao observarmos suas imagens na página 54, deste trabalho.

Espiritualmente, Eliade relaciona a “coluna sem fim” ao mito da *coluna do céu* que sustenta a abóbada celeste¹¹ e simbolicamente aproxima o “*ciclo dos pássaros*” do mito da *Maístria, pássaro fabuloso dos contos populares romenos que ajuda o Príncipe Encantado nos seus combates e provações*. Brancusi, inclusive, utilizou o nome deste pássaro para significar as esculturas deste ciclo.

A primeira versão da Maístria, enquanto pássaro no espaço, data de 1919 e a última de 1940. Finalmente, como escreve Jianou, Brancusi conseguiu “transformar o material amorfo numa elipse com superfícies translúcidas, de uma pureza deslumbrante, a qual irradia a luz e encarna, pelo seu irresistível arrebatamento, a essência do vôo”. Aliás, Brancusi disse: “durante toda a minha vida não procurei senão a essência do vôo...O vôo, que felicidade!”

Sem qualquer dúvida, Brancusi ouviu falar da “Coluna do Céu” na sua vila natal ou nas canções pastorais dos Cárpatos, onde fez sua aprendizagem pastoril. A imagem, por certo obcecou-o, pois, como iremos ver, ela integra-se no simbolismo da ascensão, do vôo, da transcendência. É notável que Brancusi não tenha escolhido a forma pura da coluna – que apenas podia significar o suporte, o “amparo” do céu -, mas antes uma forma romboidal¹²,

11 Presente também no folclore romeno.

12 “Rombóide: Diz-se do ou músculo largo e fino da região dorsal e que tem forma de um losângulo” (LAROUSSE, 1999).

indefinidamente repetida, que a aproxima de uma árvore ou de um pilar provido de entalhes. Por outras palavras, Brancusi pôs em evidência o simbolismo da ascensão, pois imaginariamente, temos vontade de trepar ao longo desta “árvore celeste”

Mircea Eliade (1987, pgs. 149 e 147).

Elimina-se qualquer detalhe descritivo: a ave não tem asas, não tem penas, não tem cabeça, não tem pés. É apenas uma forma calibrada de modo a conferir à matéria sólida a qualidade imponderável da luz; a forma é simbólica no sentido em que define simultaneamente, em sua unidade, uma coisa particular (a ave) e o universal (o espaço).

Giulio Carlo Argan (1992, p.464).

Com Eliade e Argan, compreendemos como o escultor romeno, conhecedor da produção africana, ciente de suas origens, deu forma e conceito a seu pensamento escultórico e espiritual. Brancusi alcançou a essência do vôo, da ascensão espiritual e aboliu a percepção do “peso” de suas esculturas, sínteses da percepção da luz emanada por suas superfícies polidas, da verticalidade surpreendente e do ritmo modulado de sua “coluna sem Fim”.

"O índio e a sussuapara"
década de 50. Bronze 79,5 x 101,8 x 47,6cm acervo do MAC-USP
(KLINTOWITZ, 1994, p. 145)

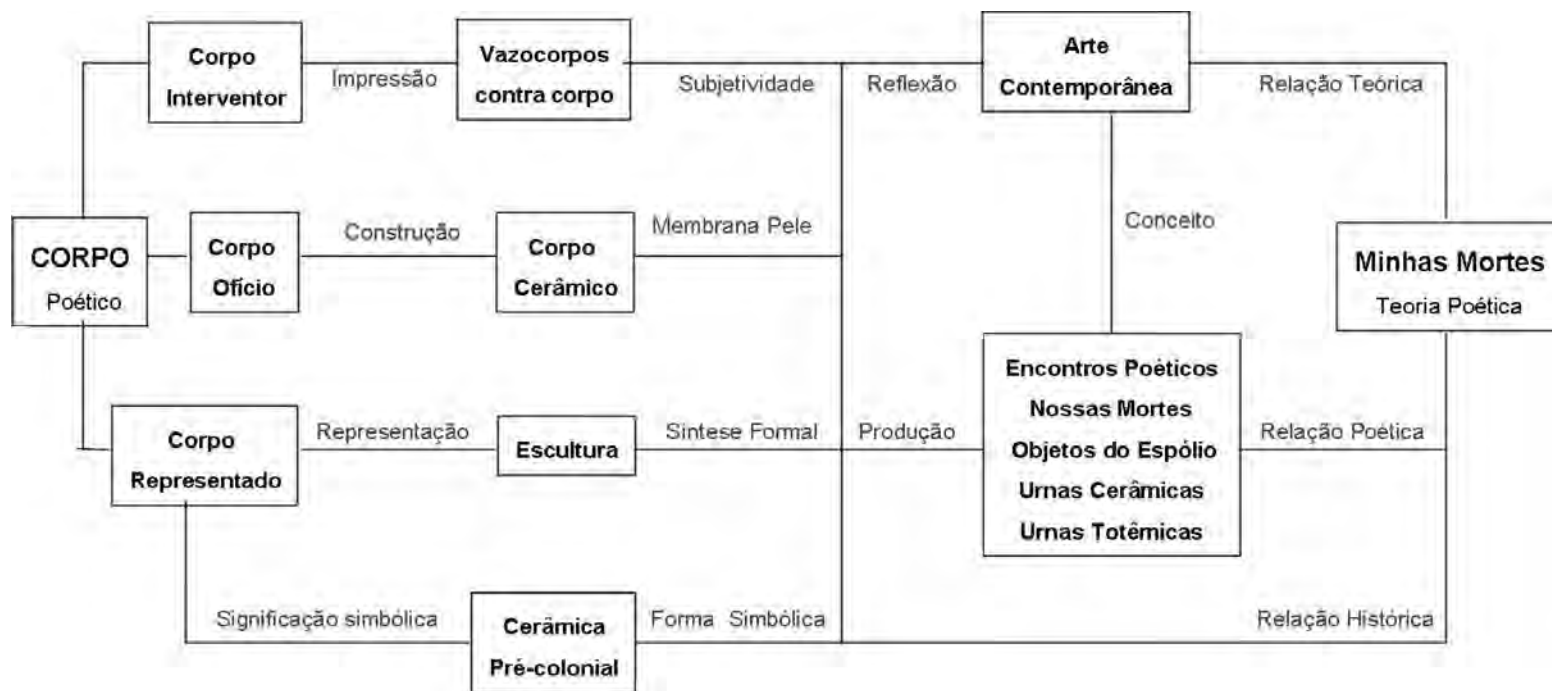
No universo da cultura Marajoara não existia a noção de ascensão, o tempo era circular, definido por rituais e ciclos dos astros. Este tempo, alheio a noção de progresso, foi percebido por Brecheret que o transformou em conceito artístico, em síntese formativa e simbólica, da mesma forma que Brancusi fez em diálogo com suas referências. Em "*o índio e a sussuapara*", originalmente realizado em terracota, Brecheret, dentro da percepção de um *tempo circular*, operou um fluxo do espaço transversal aos volumes e superfícies da escultura e não verticalmente como havíamos observado em Brancusi. A forma volta-se sobre si própria, o espaço e nossa percepção circulam através dos volumes vazados e, na tangência de suas superfícies, da intimidade de nossos olhares e tatos, percebemos as incisões, um peixe, uma boca, um olhar..., e externos as concavidades de suas cavernas, em oposição à densidade e monumentalidade, suspendemos o tempo, a percepção objetiva e permanecemos presos, seduzidos pela significação simbólica e pela forma escultórica, em percepções de luz e cultura.



Comecei a tecer APROXIMAÇÕES, acreditando que Brecheret havia realizado uma releitura temática e iconográfica e que Brancusi operara formalmente para construir a percepção ascendente de seu espaço escultórico. Ambos, a partir de percepções formais e espirituais de culturas anteriores a suas contemporaneidades, sintetizaram e abstraíram essas referências e, por meio dos valores escultóricos e artísticos de suas produções pessoais, as re-significaram em conceitos formais, em apropriações poéticas.

Falamos de diagramas em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado... Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa.

(SALLES, 2006. p.107)



Fluxograma inicial da percepção do percurso dos corpos nas artes e nas culturas anteriores a minha contemporaneidade, elaborado a partir do percurso do corpo em minha produção.



Vaso globular antropomorfo; Mochica c.1-800 D.C; cerâmica policromada, 22 x 17cm, MNAAHP (Tesouros do SENHOR DE SIPÁN Peru, 2006, p. 96)

Morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. ...é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova.

Jean Chevalier (2003).

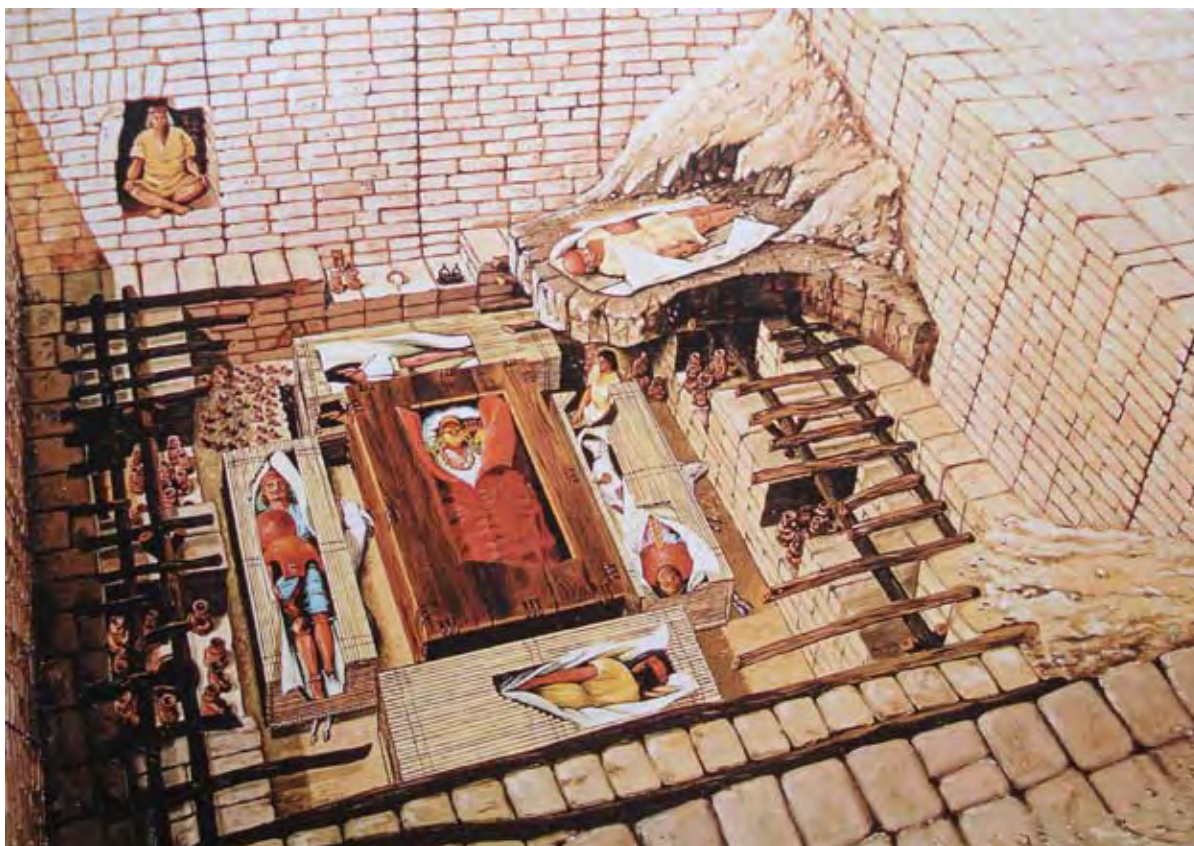
No ofício cerâmico, o corpo é a medida de confronto entre a subjetividade e a matéria, seja fisicamente como instrumento, ferramenta, seja poeticamente como percepção, existência, sobrevivência e construção desta relação. O corpo espreita o objeto modelado, este, intima o primeiro além de sua proposta inicial de trabalho, desafia-o, modela-o, o seduz durante o processo de queima e cria superfícies que não mais confinam interiores, mas conduzem o espaço, a percepção e o fluxo poético. Não mais massa amorfa, argila, mas transpiração, membrana, pele de um corpo cerâmico. Falo da construção do ofício expressivo, da matéria poética, dos processos e diálogos apresentados anteriormente; o *"non finito"* de Michelangelo, a constante construção e desconstrução de Giacometti, a loucura poética de Brennan, os Gábirus de Stockinger, a significação de Poteiro, as tribos da Shoko, a natureza construída de Megumi, a expansão poética dos módulos da Norma, as entidades artísticas de Miguel dos Santos, a bricolagem escultórica de Miró, a superfície das bailarinas de Degas, o ritmo geométrico de Sara, as

cerâmicas de Picasso, a ascensão do vôo de Brancusi, o tempo e a forma circular de Brecheret.

Após construir o conceito de *corpo cerâmico* em PERCURSOS DE UM CORPO, meu *corpo poético*¹³ encontrou, em junho de 2006, o corpo da cultura pré-colonial das Américas, seus objetos cerâmicos, suas festas e rituais. A percepção, desejo e admiração, por esta produção cerâmica construíram-se a partir de 3 exposições: “Por ti América: arte pré-colombina”, Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB, em 2006; “Tesouros do Senhor de Sipán, Peru: o esplendor da Cultura Mochica”, Pinacoteca do Estado de São Paulo, no mesmo ano, e grupo arqueológico da “Mostra do Redescobrimento” Brasil + 500, na OCA, em 2000, todas elas realizadas na cidade de São Paulo. Nos núcleos simbólico e poético comuns a estas exposições, a dualidade era premissa básica destes povos que “criavam” um universo sustentado pelo equilíbrio entre forças opostas, interno a um ciclo de renovação e criação da vida e da morte. Museológica, histórica e sensorialmente, fui seduzido pela Morte, presente na reconstituição do ataúde do senhor do Sipán e nas urnas policromáticas das culturas arqueológicas do Amazonas.

13 Constituído de corpo físico, corpo ofício, corpo interventor e corpo autor que permeia em prosa, poesia, teoria, história, imagem e pensamento o texto.

A morte, para estas culturas, não significava o fim abrupto da existência do corpo físico, mas um ritual de passagem para uma outra vida e o sepultado era provido dos utensílios, alimentos, companhia e proteção necessários para a viagem. Conforme Walter Alva, curador da exposição da Pinacoteca, no ano de 1987, em Sipán, no norte do Peru, arqueólogos peruanos descobriram, a partir da profanação e do comércio ilegal dos objetos saqueados, a tumba de um governante da cultura Mochica que floresceu entre os séculos I e VI, 10 séculos antes da ocupação inca na região. Na reconstituição completa da câmara funerária do Senhor de Sipán, morto a 1700 anos, além das cerâmicas, oito pessoas o acompanhavam: três mulheres jovens, dois homens (posicionados um de cada lado), uma criança, um soldado guardião e um vigia, além de duas lhamas, um cachorro, todos “mortos”, em virtude de seu ritual funerário (*Tesouros do Senhor de Sipán Peru*, 2006, p.33).



Restituição da câmara funerária do Senhor de Sipán, Cultura Mochica (Tesouros do Senhor de Sipán Peru, 2006, p.33)

A tumba do chamado “Senhor de Sipán” foi localizada na parte central de uma plataforma de adobe em degraus, com 12 metros de altura, localizada em frente a duas construções piramidais. Essas edificações, com dimensões colossais de aproximadamente quarenta metros e cem metros de base, provavelmente integravam o mais importante santuário religioso do Vale, estabelecendo o centro de poder da região naquele período.

Walter ALVA
in Os antecedentes e a descoberta
(*Tesouros do Senhor de Sipán Peru*, 2006, p.19)

Em contraposição ao santuário religioso do Senhor de Sipán, ocorreram os sepultamentos em urnas cerâmicas na Cultura Marajoara¹⁴, na ilha de Marajó, no estado do Pará, entre os séculos V e XIV. Conforme o estudo do espaço ritual e funerário Marajoara (SCHAAN, 2003), dentro de algumas urnas encontraram-se fragmentos de ossos tingidos com urucum, cerâmicas utilitárias pequenas, adereços corporais, objetos de pedras e tangas cerâmicas. O tratamento dado às ossadas e a presença dos objetos indicavam a realização de sepultamentos secundários por estes povos. Nesta prática, o morto era colocado dentro de um vaso grande ao lado de sua casa e os líquidos provenientes de sua decomposição eram retirados por um orifício no fundo do recipiente. Ao término do processo, após semanas ou meses, os ossos eram limpos, pintados com urucum, dispostos dentro da urna e iniciava-se a cerimônia funerária.

14 Por volta do ano 400 depois de Cristo, sociedades hierárquicas e regionais emergiram na Ilha de Marajó. Sob o domínio dos caciques, a nova forma de organização social passou a ser legitimada por rituais, durante os quais os pajés faziam a ponte entre o mundo terreno e aquele dos espíritos e dos antepassados. Por essa ponte transitavam símbolos e imagens freqüentemente concebidos durante transes alucinógenos. Nascia a arte Marajoara (SCHAAN, www.marajoara.com).

Os sepultamentos secundários eram necessários à transição da alma do morto, preparação do corpo e cerimônia e alteravam a rotina da família e da comunidade durante todo o período anterior ao cerimonial. Algumas urnas funerárias apresentavam orifícios em sua base, indícios de que os corpos seriam sepultados no mesmo recipiente utilizado no processo de decomposição.

Sou desta forma, pela cultura contida no interior, nas superfícies e no simbolismo das urnas funerárias brasileiras, que de uma extrema síntese poética a existência de um povo e de uma vasta e rica produção cerâmica representa, conduzido ao encontro da Morte, às MINHAS MORTES, visitadas diariamente na materialidade de minha produção cerâmica e nos encontros poéticos com a morte, o desejo, a ausência, a cultura e a palavra.

VIII - ENCONTROS POÉTICOS

a morte, o desejo, a ausência, a cultura, a palavra

Corpo poético que se percebe nos caminhos da arte, nos percursos da produção, seja como referência de representação, suporte, ferramenta, objeto de percepção ou mesmo como significante de sua cultura, intermediando o utilitário e o escultórico, o universo cotidiano, ritualístico e o artístico, o contemporâneo e o pré-colonial.

Não tenho poderes sobre estas mãos que ritmicamente preenchem o espaço virtual, branco, silencioso, a minha frente, com uma materialidade caldosa que me escorre entre os dedos e significa o vazio de meu corpo e da página.

Falo do universo perdido entre a morte e a vida, revisitado dia-a-dia em toda nossa eternidade, na tristeza do olhar de uma criança, na saudade perdida na estrada de um pai, na escuridão do olhar de um amor que não te quer, na felicidade do gozo dos amantes, na ansiedade de sentir-te morto e renascer todos os dias, e que ainda fazes questão de olhar pelo buraco distante da fechadura das portas de teu ser consciente. Não te assustes, não te quero mal, sim, minha tese é a morte, mas não a de teu corpo físico, mas a de meu corpo poético, que visitarás em **minhas mortes**, para a tua um dia poder alcançar.



morte

poda aflita
fim da angústia da vida
fruto simples
de primavera eterna

Ossada do "vigia" sentado em um nicho à sudeste, sobre o teto da câmara funerária. (Tesouros do SENHOR DE SIPÁN PERÚ, 2006, p.136)

minhas mortes

vivo-as a cada dia
buscas e conquistas
desejos e prazeres
a espera
o deleite



detalhe de urna cerâmica lacrada, Carusto Camargo, 2006



Cemitério da Lapa, São Paulo
vista da janela da sala de meu pai
(fotografia Sergio Camargo 2007).

morri

de perdas
de tristezas
de raivas
de loucuras
de pancadas

morro

de olhar
de desejar
de querer
de não poder
de não esperar

morrerei

de prazeres
de gozos
de amores
de esperanças
de felicidades

de saudades de renascer

"Objeto de um espólio"
cerâmica raku
Carusto Camargo, 2006



O que dizer de estatuetas do rio Maracá que figuram um ser sentado num banco em franca metamorfose de vaso para áuspice, indagando de cada viajante ou visitante o que faz nesses caminhos ou nessa exposição? Mãos sobre os joelhos em atitude de dignatário, tem o olhar fixo e a boca entreaberta e dentada à espera da boa resposta da parte do incauto transeunte. O arqueólogo, a essas alturas, torce-se de rir das conjecturas abertas por esse intérprete fixado nas artes de seu tempo, mas, para a defesa deste último, pode-se alegar que todas essas conclusões partiram exclusivamente das sugestões da reunião desses objetos, numa vontade de se apropriar das origens do país onde vive e respeitar o culto ao seus ancestrais.

Nelson Aguilar

(Mostra do redescobrimento: arqueologia, 2000, p.33)



Urna Antropomorfa Maracá
(c. 1400 d.C.- contato)
cerâmica 35 x 25 x 25 cm
Museu Nacional/UFRJ-Brasil
(CCBB, 2005, p. 106)

Sentado
sobre a tartaruga
que minha existência observou

espero
sereno
pensador

mantenho no cilindro que meu tronco representa
as sobras de meus ossos
tingidos de urucum

qual criança que seu corpo pinta
para os rituais
de sua nova vida

urna funerária: Carusto Camargo,
2006



“...morrer vai ser o final de alguma coisa fulgurante:
morrer será um dos mais importantes atos de minha
vida”

A descoberta do mundo¹⁵.

Clarisse Lispector

o convite

Quero vasculhar teus esconderijos, teus medos escondidos, teus sonhos proibidos. Não, não te quero inimigo, sou, na verdade, tua aliada, tua única amiga. É a mim que tu deves lembrar antes, pois quando eu chegar, teus erros não poderás mais consertar, nem remendar os corações que magoastes, nem viver os sonhos que planejastes. Sentirás remorso e aquele pequeno rosto emplacado no vidro de teu carro à sinaleira, será teu tormento, pois aquela mão tu não mais poderás amparar.

Convido-te a viver comigo, lado a lado, fazendo
em vida o que não poderás

corrigir amanhã....

¹⁵ Trecho de Clarisse Lispector presente à parede da exposição: Clarisse Lispector: a hora da estrela. Curadoria: Ferreira Gullar e Julia Peregrino. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo, 2007.



no álbum:
1970, Guto (Carusto Camargo)

“Nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças”.

SALLES, 2006.

a primeira

Sinto até hoje a aspereza do tecido do sofá em minha face quando ouvia os gritos abafados pelas almofadas dos que, aflitos, me procuravam. Escondido, chorava miúdo, sem compreender os desígnios que meu primeiro contato com a morte teria em minha vida. Não a conhecia, nem mesmo hoje consigo mensurar a distância que isto significava àquela criança, à avó da esposa de meu tio. Mas ela sabia, sentia em seu coração inocente a morte. Ela era tão irreal e abstrata, este luto pelo desconhecido, sussurrado no corredor pela boca cautelosa da mãe que, por mais que esfregasse, não saía no banho. Como um micróbio, bicho pequeno e esquisito que se esconde por debaixo da pele, ficou a espreitar minha vida. Mas não foi do medo que se alimentou por todos estes anos, nem mesmo da tristeza. Foi, sim, meu fiel conselheiro, questionando minhas ações em vida com sua presença iminente, me deu força e compaixão para confortar familiares e amparar vários que me foram.

a bolsa

Entre a umidade e o mofo dos carpetes do sobrado colonial, ouviam-se os chiados dos pulmões que levariam minha mãe à morte. Tinha a idade dos mistérios, dos espaços e cômodos não permitidos, dos objetos e histórias não reveladas. A casa do número 185, havia sido comprada por meu pai durante o golpe de 64 e, até hoje, véspera da decisão da Copa de 1970, mantinha-se em uma arrastada e interminável reforma. O antigo proprietário “sumira” na madrugada deixando a suposta viúva à mercê dos interrogatórios e dificuldades financeiras. Estudávamos em escola pública, todas as manhãs hasteávamos a bandeira e cantávamos o hino nacional em pátio frio. O governo “comprava” o nosso silêncio com o medo e, em pleno “milagre nacional”, subjogava e esquecia toda a minha geração.

Naquela tarde, todos, primos e irmãos gritariam “para frente Brasil” em frente da TV, alheios aos porões do regime militar. Mas enquanto o sobrado mergulhava na conquista do tri-campeonato no México, eu espreitava a bolsa de minha mãe na penteadeira. Queria conhecer seu interior, seus mistérios e desejos. Passara as tardes de minha infância vazia observando a penteadeira, esperando a bolsa ser colocada sobre seus braços torneados. Imaginava meu corpo se projetando no interior do quarto e, em posse dela, subia no limoeiro do quintal e descobria seus segredos.

Ao quarto gol da seleção canarinho, a euforia fora tanta que me tomou força aos pés e como o vento peguei-a ao braço... mas pálida, deitada na cama, nada mais me revelaria.

Algumas pessoas que leram o livro, e estiveram presos, vieram me dizer que se lembram disso. Elas se lembram de algo que não aconteceu. Lembram-se porque eu misturei a ficção com fatos reais e a ficção preencheu os espaços vazios de sua memória. Acho isso extraordinário e ao mesmo tempo perturbador. A idéia que somos uma ficção.

(Ubiratam, 2004, apud Salles, 2006, p.72)



Quais serão os mistérios que a esta imagem de bolsa saltam aos nossos olhos, desprendendo-se da trama da superfície e do tempo?

Três divindades de oferenda e proteção ou serão somente bonecas de um universo lúdico recorrente na cultura de nosso povo?

Bonecas de pano/Rag dolls
Inca (c.1430 D.C. – 1572 D.C.)
Lã, algodão e pigmento
14 x 19 x 5cm
(CCBB, 2005,p.199)

Somente em poesia podemos nos despedir de
uma criança que se esvai lutando

acreditando



Stockinger

Série Gabirus, sem data
bronze
34,5 x 13 x 10cm
(STOCKINGER, Bronzes, 2005, p. 85)

o telefone toca...

Nunca compreendi a razão do carnaval flutuar no calendário. Talvez ele nos informe, logo no início do ano, que não poderemos prever os acontecimentos que estarão por vir. Surpreendentemente, o carnaval não me marcou pelas festas, viagens e namoros de salão. Foram vários os que passei sambando nos corredores dos hospitais, tentando encontrar um ritmo que possibilitasse a continuidade da vida. Em todos, atravessei o samba e o bloco perdeu aquele folião que partia feliz com as lembranças de amigos, parentes, desejos e prazeres terrenos.

Mas ela, a quem mais deveria dizer em vida que a amava, foi-se triste, num relampejo de tempo entre a porta do banheiro e o chão duro de seu quarto, que caprichoso não aparou sua queda. Não estava presente, nem sei detalhes do ocorrido, não quis saber, não quiseram comentar meu pai e seu primogênito.

O telefone toca... madrugada de carnaval, desprevenido para a despedida e para o deslocamento, pego o táxi para a casa da capital. R\$ 138,00, não se trata de ser avarento, mas é este número marcado em minha memória que reinicia aquela madrugada, recorrentemente sonhada em eternidade, na esperança de encontrá-la e dizer o que não foi dito.



desejo

Depois de impregnar meu corpo em diversas direções, mantive-me distante por 3 dias, observando a forma e aquele forte registro poético. Tinha extrapolado os limites do processo, tive medo de me perder na matéria. Sempre correrá riscos excessivos ao explorar o fluxo do vazio espacial e existencial, mas agora poderia perder-me no desejo de corporiedade e transformação da matéria.

Carusto Camargo
In Vazocorpos (CAMARGO, 2003, P.33)



Detalhe 6º Vazocorpo
escultura cerâmica 1220 °C
Carusto Camargo, 2003

Se as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, não sabem como se satisfazer; o ver abre todo o espaço ao desejo, mas ver não basta ao desejo. O espaço visível atesta ao mesmo tempo minha potência de descobrir e minha impotência de realizar. Sabemos como pode ser triste o olhar desejante .

JeanStaarrobinki,
Lóeil vivant (apud NOVAES. O fogo escondido in O desejo, 1990)

“ VER É A PURA LOUCURA
DO CORPO ”

Clarisse Lispector
Água Viva¹⁶

16 Trecho de Clarisse Lispector presente à parede da exposição: Clarisse Lispector: a hora da estrela. Curadoria: Ferreira Gullar e Julia Peregrino. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo, 2007.



VAZOCORPOS

vestígios de um corpo oculto

Vazocorpos, esculturas cerâmicas produzidas por ocasião do meu Mestrado em escala humana, queimadas a uma temperatura de 1220°C, durante o período de julho a outubro de 2003, impregnaram sobre suas superfícies os vestígios de meu corpo impresso.

Seu percurso poético partiu da observação do vazio físico dentro das cerâmicas e do existencial interno à subjetividade.

Reconfigurou a superfície de fronteira entre os universos interno e externo, significou-a como membrana que respira ausência e que transpira desejo de corporeidade, de constituir-se em memória presente.

Superfície-pele de meu corpo-cerâmico.

4º Vazocorpo escultura cerâmica 1220 °C
133 x 36 x 45cm Carusto Camargo, 2003

Ao corpo humano, enquanto suporte – o mais belo e importante – dirigem-se as mais refinadas concepções artísticas indígenas. É através deste painel ideal que o universo é pensado, ordenado, enfim, humanizado.

Entre os Wayama, por exemplo, habitantes do rio Paru de Leste, Estado do Pará, esta noção é facilmente compreendida se soubermos que, paralelamente ao corpo humano, os demais elementos de seu universo, objetos, artefatos, animais, vegetais, minerais, seres sobrenaturais e espíritos são todos providos de uma “pele”, designada pelo mesmo termo pitpë. Uma panela, um cesto, uma borduna, uma flecha e outros, detêm “peles” que necessitam de decoração, a qual fornece a marca constitutiva da identidade cultural, compartilhada pelos objetos e seres humanos que, organizados, opõem-se ao universo sem formas e sem regras da natureza. A pele humana, Wayana, enquanto referente simbólico fundamental, deve estar sempre pintada, seja de urucum no cotidiano ou de finos meandros de jenipapo nos momentos rituais, para que a sociedade possa neutralizar a natureza e os Wayana “não se assemelharem a macacos”.

in “Arte Indígena – Cotidiano e Ritual”
(MPEG, 1986, p. 60)

Desenho com motivo ngô-toi-kango: cobra da água funda, desenhado
com os dedos
(VIDAL, 1992, p.163)



colcha indiana comprada no mercado esotérico da cidade de São Paulo, em 2003

Vaso de gargalho com alça em fita
Chavin (c.800 a.C. – 300 a.C.)
Cerâmica 20x15x13cm
(CCBB, 2005, p.158)



Como posso ter sido escolhido por estas duas
superfícies
Significados cotidianos sobre os corpos que
encobrem
O da mulher sobre a cama
O da cultura sobre a prateleira?
Como compreender este diálogo surdo
Que do acaso se utiliza
Que saboreia a ingenuidade
De minha percepção tardia?

o anel

deitada

olhava através da janela

horizonte claro chamava a novos caminhos

mas não saía...

sentia-se presa aquele corpo

novo a cada dia

era a primeira noite com o símbolo à esquerda

a primeira manhã com ele à frente da mesa

a primeira tarde consigo à direita da cama

a olhar a janela

esperando

escrever sua nova história



brincos
Calina (c. 800 A.C.)
Ouro 9,3 x 3,9cm/9,2 x 4,5cm
Museo de ouro del Branco de la república
Colômbia
(CCBB, 2005, p.127)



(tear de Silmara Zago)

corpos tramados

tecidos que outros corpos cobriram
espreitam os espaços externos à trama que os
confina
do silêncio das gavetas cheirosas
recordam
movimentos pela sala
peles de outros corpos
entrelaçados
tramados



Vesicatório Emplumado
Wayana, Pará
MPEG, Belém-Pará
(Mostra do Redescobrimento: artes indígenas,
2000, p. 76)

A elaboração plástica da decoração destina-se, portanto, tanto aos corpos humanos quanto aos objetos: cestos, remos, recipientes cerâmicos, bancos, cuias, cabaças, com variações formais porque executadas por e através de diferentes técnicas, mas revelando o estilo de cada sociedade. Este compartilhamento torna-se compreensível se considerarmos que, nas sociedades indígenas, o corpo humano, enquanto matriz organizadora central, pode estabelecer uma correlação simbólica com outros elementos culturais e, nessa lógica, os objetos são compreendidos enquanto seres corporificados, ou melhor, representam “corpos” ou partes de “corpos”, os quais não são necessariamente humanos.

Lúcia Velthen
in Em outros tempos e nos tempos atuais: arte
indígena
(Mostra do Redescobrimento: artes indígenas, 2000, p. 68)



"Objeto de um espólio": cerâmica raku,
2007, Carusto Camargo

AUSÊNCIA

convivo com o medo de reconfigurar o meu ser a partir da ausência, recriar uma realidade a partir de sentidos perdidos na textura do tempo.



vaso de alça-estribo Mochica (c.1 d.C-800 d.C.)
Cerâmica, 21,9 x 14 x 19,1cm
Museu Arqueológico, Rafael Larco Herrera – Peru
(CCBB, 2005, p. 214)

só
ser um
a procura de si
aberto a outro
oculto na multidão
perdido no tempo

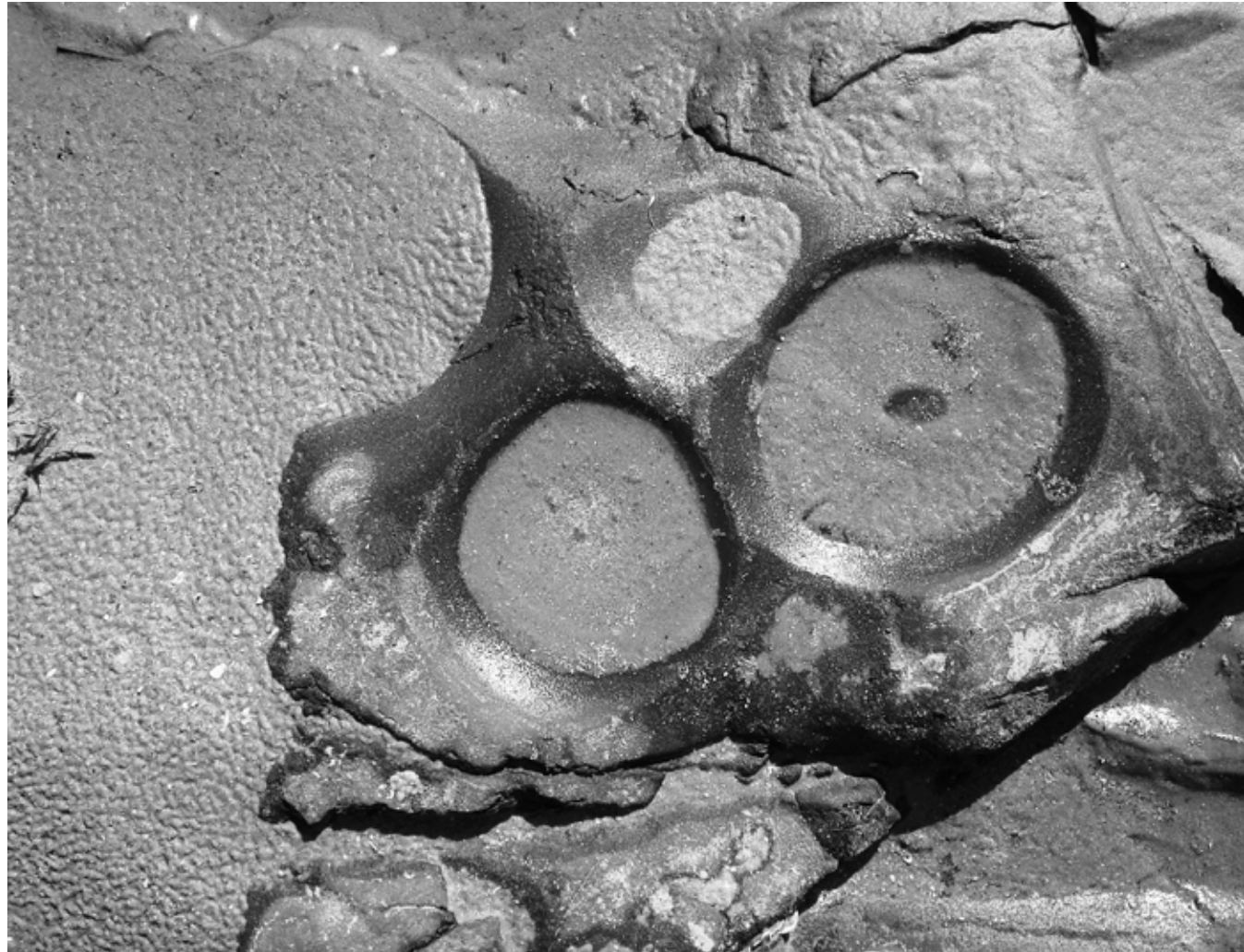
Uma das linhas mais acentuadas na modelagem deste vaso é a região do queixo. O prognatismo caracteriza a figura antropomorfa como um homem idoso. Ele é representado deitado, com o corpo flexionado de maneira semelhante à posição de mumificação, mas com o rosto descoberto, os olhos fechados e a expressão facial serena, como um sono profundo.

Gordon Brotherston
(CCBB, 2005)



Sobre as pedras da praia da Ferrugem
De São Paulo a Porto Alegre
Pela região dos Sambaquis
Catarinenses

No vazio do passo
o olhar vago espreita a ausência
a matéria consome o tempo
a luz confronta o pensamento



entre livros e objetos

Traça, sim, definitivamente uma traça, daquelas que comem poeira e sobem pelas paredes e bibliotecas de nossas residências, que se acomodou dentro dos objetos, em longa viagem, atravessando o Brasil do Pará, terra da Cultura Marajoara, até o Rio Grande do Sul, onde me encontro e leciono. Pouco me conforta saber que tratava-se de traça importada, vinda de vôo internacional com escala em Belém. Exclamou com orgulho que havia subido pela face do escravo de Michelangelo, comido da poeira do ateliê de Brancusi, se embriagado na terebintina dos quadros de Giacometti e observado, através das janelas, os sítios arqueológicos ao longo do Amazonas, fragmentos cerâmicos sobre superfícies de “terras de índio”. Se pudesse, pelo menos, ser seu confidente, conhecer da sabedoria que degustou nos livros, nos catálogos das exposições, nos Museus, entre os povos e culturas que me são distantes...



Réplicas de cerâmicas encontradas nos sítios arqueológicos da Ilha de Marajó, cultura Marajoara. Superfícies engobadas, polidas, significações incisivas zôos e antropomorfas, comercializadas pela Cooperativa dos Produtores e Artesãos da Área Metropolitana de Belém-COMIP.

sobre o móvel mineiro da sala de estar.

BRECHERET

Como poderia ter esquecido de ti, Brecheret, visto ainda o fascínio e desejo que teu “índio e a sussuarana” despertou em minha ansiedade artística, somente correspondida e satisfeita ao encontrá-lo no pavilhão da Bienal em 1999. E, por não falar de tua produção da década de 50, a partir da pesquisa do imaginário da Cultura Marajoara, tão real e recorrente, agora parece que me arrisco a pensar que a estrutura poética aqui construída é, ao mesmo tempo, homenagem e afronta, na tentativa de superá-lo após meio século. Contigo aprendi sobre escultura mesmo antes de reconhecer Brancusi e Moore dentro de tua obra, nos exteriores de nossas superfícies. Admiração tão latente que o internalizei no esquecimento da razão, na sabedoria da mão, na percepção dos volumes e superfícies do espaço de minha fruição artística. Desculpe-me se diluí tua autoria; não o fiz por desrespeito ou plágio, mas por respeito ao conceito apropriado. E o mesmo faço com Moore, que me salta à lembrança materializado nesta última produção, presente na curva reversa que contrapõe densidade e leveza, sensualidade e o ser homem, escultor e como tu já foste, será preservado no esquecimento, objeto de reflexão futura, ainda neste ser doutor que se aproxima....



Pietà: Víctor Brecheret
Década de 50, Pedra Sabão, 57 x 26cm, Acervo da Fundação Oscar
Americano
(KLINTOWITZ, 1994, p.124)

MOORE

Embora seja a figura humana o que mais profundamente me interessa, consagrei grande atenção às formas naturais, tais como os ossos, as conchas, os seixos etc. No decorrer de vários anos, estive às vezes nos mesmos lugares à borda do mar – mas a cada ano meu olhar era atraído por nova forma de seixo, a mesma que nunca vira antes, embora no ano anterior ela estivesse ali às centenas. Entre milhões de pedras com que me deparei ao caminhar pela praia escolhi apenas as que se adaptavam à minha forma-interesse existente no momento. Algo diferente ocorria quando me detinha a examinar um punhado delas, uma a uma. Podia então estender mais a minha forma - experiência ao dar tempo ao meu pensamento para que tornasse condicionado a uma nova forma.

Henry Moore
(apud ZANINI, 1971, p. 289)



Moore: Duas formas, 1934, pedra – 17,7cm
Coleção: R.H.M. Ody - Inglaterra. (ZANINI, 1971, p. 291)

Sem palavras

Escrevi belas palavras e, por brincadeiras do destino, para não falar em excesso de organização caótica, as perdi. Escritas em um guardanapo de mesa, na manhã de nossa mudança, se perderam após serem reescritas a limpo. Os guardanapos poéticos nunca se perdem, ficam amassados, por meses, até mesmo anos, nas frestas das carteiras, no fundo das gavetas, mas estão lá, descolorindo e sorrindo qual criança em pique e esconde. São fiéis e sempre quando começamos a arrancar os cabelos, rezamos para São Longuinho ou sabem que precisamos relê-los, saem do esconderijo com o rosto maroto, triunfantes de suas façanhas. As A4 são impessoais e metidas e, como já poderíamos esperar, nem brincar brincam e, impiedosas, somem se não a tratamos com a organização e impessoalidade típicas de seu nome. Meu erro, você já deve ter notado, foi ter dado atenção, ou melhor, afeição despretensiosa a uma folha de papel que aceita ser chamada de A4, erro que não tem perdão, nem para a mais pura fibra de papel que levou minhas palavras e sentimentos de uma manhã de segunda feira quando mudava para Porto Alegre.

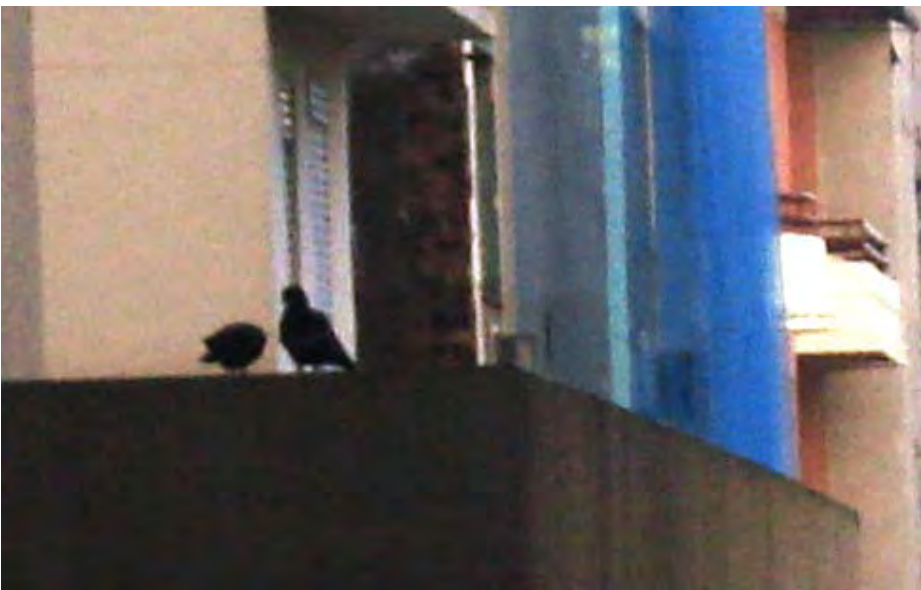


vaso de alça – estribo
Mochica, c. 1 d.C.- 800 d.C.
Cerâmica 32 x 16cm
coleção particular
(CCBB, 2005, p. 254)

A escrita, aliás, é um tema central da arqueologia e da história americanas. É comum encontrarmos especialistas que usam o termo “pré-história”. Na verdade, o termo foi criado para distinguir as sociedades sob uma óptica evolutiva, indicando a “pré-escrita” como uma etapa inferior de desenvolvimento. No entanto, o que distingue a iconografia de um vaso cerâmico, ou um códice pictográfico pré-colombiano, da pedra de Rosetta, decifrada por Champollion? Quando se consegue decifrar o que está codificado nos elementos pintados e gravados na superfície dos objetos, quando se consegue compreender sua linguagem, percebe-se que a questão deixa de ser a existência da escrita e passa a ser a diversidade das formas que ela pode assumir. Da mesma maneira podem ser entendidos os domínios da matemática, as concepções de tempo e de espaço, e as visões de mundo que se traduzem em noções precisas, decorrentes da observação da natureza, do movimento dos astros e dos ciclos sazonais.

Gordon Brotherston
(CCBB, 2005,p.25)

...lembranças.



marquise da rua Riachuelo, vista do ônibus turístico,
Porto Alegre, julho de 2007

Enterprise

Sentado à mesa vazia da sala, perco o ar, meu coração se amiúda, não me importando mais com os desígnios do português, escorro em palavras sentimentos que temo pôr corpo afora. Não me importam os significados, nem me uso delas para conterem minhas angústias, são somente invólucros da tristeza represada no nó que me corta a garganta e sufoca minhas entranhas. Quero chorar tinta, me drogar na escrita que não mais da pena se utiliza, mas do ritmo mudo do teclado contemporâneo que não mais nos lembram os enlaces de pernas dos amantes afoitos. Não, não choro de amor perdido, nem da morte de ente querido, choro de saudade, de amor transbordado, distante.

Como o tempo pode ser tão cruel e infeliz ao criar o relógio, ao aprisionar os momentos queridos que deveriam sorrir em eternidade e não serem contidos em nossos interiores? Quero romper as fronteiras deste corpo mundano, gordo e fedido que me prendem a esta terra injusta com os caprichos de um pai que quer estar perto dos filhos.

Enterprise... teletransportar



Durante o contato com minhas mortes, começo a perceber as que transitam sob nossos olhos urbanos, sob as pontes, empurrando seus carrinhos ao lado dos nossos, à face de nossas portas, às sinaleiras, dentro de nossos jardins, públicos e privados, de um povo que sobrevive morto, ao nosso lado, NOSSAS MORTES.

...não se deve saber nada sobre ela. Não se deve questioná-la, não se deve questioná-la num pretenso jogo da verdade psicológica, ou da verdade social, ou da verdade, simplesmente. É preciso apreendê-la, tanto como os objetos, na sua instantaneidade fatal. A miséria e a decadência, desde que a fotografamos, é o lado fantasioso, espectral, mítico dessa miséria que conta – já que de todo modo, na foto, ela se encontra neutralizada, quando não se encontra francamente estetizada. O que conta é a alucinação técnica do objeto que corresponde à alucinação por este de seu próprio destino”.

(BAUDRILLARD, 1997, p. 43).



coletor à margem,
conterrâneo
cultura rio Guaíba-RS
meados do século XXI

X - NOSSAS MORTES

coletores à margem, conterrâneos

Não conseguimos estabelecer uma relação de prioridade, de causa e efeito, entre os objetos e pensamentos elaborados por um artista. A apropriação teórica do artista sobre sua poética torna-se única ao superar os elementos que a geraram, uma teoria ficcional, poética. No processo dinâmico, não-linear que se estrutura a reflexão, o artista torna-se perceptor de seus pares e, dentro do confronto histórico e contemporâneo que contextualiza sua produção, percebe a realidade poética de sua cidade. Surgem, deste confronto, os pensadores andantes, percebidos na *poesia de confronto* que mora nas ruas, sob o sereno, nas sinaleiras, a corroer nossos corações e a coroar nossa estupidez, arrogância e insensibilidade ao seu grito.

Além das pessoas e do concreto que corroem relações diárias e que mutilam olhos arrogantes, os objetos urbanos observam atentamente, analisam integridades e sensibilidades, julgam e escondem a memória desgastada, descartada, que sua superfície à luz da penumbra urbana revela. Objetos de um luto vivido embaixo das pontes, que velam uma sociedade à

margem da outra. Nichos de uma arquitetura que, em breve, pontes furadas construirá para não mais abrigo prover, como hoje, os solos destas casas corrugam e os bancos públicos angulam para que o homem póstumo, urbano, pós-humano, não mais seus corpos repousem, não mais colem e construam a poética que sobrevive a sociedade crua que nossos poros expõem.

objetos urbanos à margem



Vejo uma Arqueologia Urbana, contemporânea, viva, que sobrevive esperando a morte sob os caminhos suspensos que nossas rodas de borracha diariamente percorrem, nos nichos arquitetônicos dos bancos que a sociedade sustenta, nos carrinhos que carregam a cultura material de um povo coletor que se desloca à margem, submerso à cidade, selecionando, classificando, analisando, reutilizando, reciclando descartados, desafetos materiais, dejetos orgânicos, que não mais as nossas nobres mesas e casas servem. Nesses carrinhos circulam pedaços de lembranças, de memórias que julgamos poder esquecer, uma carta rasgada, uma foto

queimada, uma boneca quebrada, pedaços de tecidos, vários, um bolso da calça de meu primeiro baile, a barra do pijama que você só usava na casa da sua avó, o boné que pescávamos com o pai, as caixas de fósforos que guardaram nossas coleções de besouros, as tiras das Havaianas com que corríamos pela praia, os *cotocos* das velas de nossas mais veementes preces, tudo selecionado, escolhido em desespero e sentimento, na tentativa de se apropriar e construir uma memória que os coletores não tiveram, que jamais sonharão ter, a imagem de uma praia, o suspiro de um amor, o aconchego de uma casa, a segurança de uma família emoldurada em um retrato...



Será esta a poética de um povo que vive a existência em um dia, sobrevivendo, renascendo e morrendo ciclicamente, sem sonhos, sem expectativas, sem passado ou presente, coletando?

Será esta poética decorrência do percurso de meu corpo na arte, da ausência da cidade e das pessoas de onde vim, da beleza brutal da cidade que hoje estou, de onde enxergo e construo este discurso que com *minhas mortes* dialoga?

Quem, realmente, será o poético à margem do Guaíba, do concreto desta Porto Alegre?



escassos sonhos, sítio Parque da Marinha, meados do século XXI

Pelas lentes digitais percorri os caminhos dos coletores às margens do Guaíba, não os da orla por onde se exercita o culto ao corpo, mas à beira d'água, 3 metros abaixo do calçadão, onde o rio fornece peixe, água para o banho e preparo de alimentos, todos não apropriados para a sociedade que acima circula. Medo, sim, tive e tenho pelo meu corpo físico, pelos objetos afetivos que

carrego nestas buscas, uma bicicleta e uma máquina digital, mas temo mais por invadir a privacidade deste povo. As ruas e os parques não são mais nossos, não falo do terror, da cidade sitiada pela insegurança, falo da casa deste povo coletor, de seu espaço poético, um espaço físico que somente utilizamos em deslocamento entre nossas casas.





Explorei a cultura material dos sítios urbanos do Parque da Marinha. Embaixo das grutas verdes encontrei vestígios de hábitos alimentares, do manejo do fogo, de fragmentos de tecido, de ossada de pequenos animais, de hábitos de higiene e saúde, da presença da escrita e de escassos sonhos. À margem do Guaíba estão os coletores em reunião,

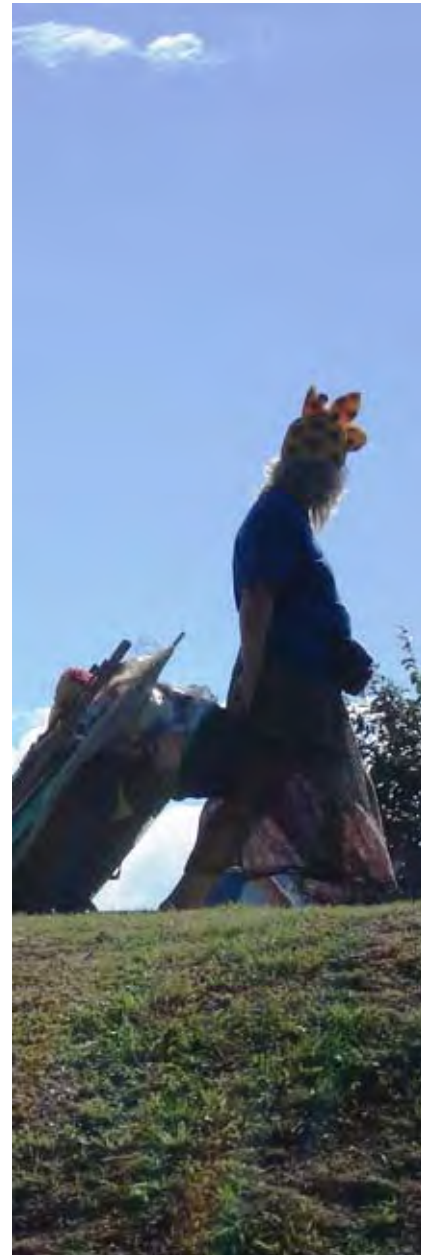
carros de coletas de tração animal e o confronto poético, enquanto na orla, além dos carrinhos espaçadamente estacionados, um coletor de sorrisos. **Nossas Mortes**, somente após morrer e renascer incansável, poeticamente, consegui vê-las e não mais simplesmente transitar pela cidade e pelos diversos povos que a habitam.

É importante ressaltar que a continuidade não está relacionada somente ao tempo da produção de uma obra. Nesse sentido, o tempo da criação é permanente. Quando falamos sobre o artista e sua cidade, vemos aquele que está sempre alerta, aquele que sempre coleta elementos que o atraem.

Cecília Almeida Salles (2006, p.63)



coletor de sorrisos



à margem





grutas verdes



observei-os sob a árvore coletas ao chão envoltas
em embrulhos cada um em sua especialidade partilha
seleciona o olho capta a pupila digital deseja a imagem
o botão recua na ausência vasculha intimidades

fragmentos de tecidos
ossadas
a presença do fogo
a escrita

confronto poético



Alheio ao estranhamento de emigrante recém-chegado/ existe uma Porto Alegre que convive/ imperceptível, com a realidade crua de seu povo/ sentem a afronta a porta de suas casas/ o medo ao lado de seus carros/ a insistência pela privatização do espaço público/ a sobrevivência dos guardadores,/ mas saindo um pouco do círculo de suas posses/ de seus objetos e seguranças/ não vêem/ uma comunidade outra/ que seus carrinhos circulam por todos os caminhos/ do centro ao Guaíba, da zona norte a sul/coletam/ transitam suas vidas entre os vazios de nossa sensibilidade,/ mas o frio do dia já se ia a muito/quando observo sobre a calçada um lençol alvejante/nem mesmo o pó ou os cheiros da cidade acumulados/somente a ação de alguém que o cobrirá/ na esperança que seu corpo acordasse

da morte
do degelo
da indiferença

X - objetos de um espólio o utilitário, o artístico, o silêncio

A produção artística é de leitura e compreensão além e muitas vezes aquém do próprio artista. A reflexão contextualiza os processos criativos envolvidos, os modos de pensar e revela diálogos com seus pares e a tradição. A produção artística gera e é gerada pela reflexão; é um todo indissociável quando o texto é elaborado em forma de *teoria poética*, materialidade poética da palavra teórica. Produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão, silêncio..., novamente produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão e novo silêncio. Neste percurso, muitas vezes sem reconhecê-lo, o artista que exerce o ofício, constrói um outro pensar, pela mão, pelo esquecimento do discurso, impregnado em seu gesto e percepção. Um pensar interno aos processos criativos, as escolhas, aos desdobramentos técnicos, em confronto silencioso com a matéria.

Concebo este elogio da mão como se tratasse do cumprimento de um dever para com um amigo. No momento em que escrevo as primeiras linhas, olho as minhas mãos que me captam o espírito e o estimula. Ei-las, companheiras incansáveis que, durante tantos anos, fizeram seu trabalho, uma segurando a folha de papel, a outra alinhando na folha branca os signos rápidos, escuros e móveis. É através delas que o Homem toma contato com a dureza do pensamento. São elas que movem o bloco, que lhe impõem uma forma, um contorno e que imprimem um estilo à própria escrita.

Henri Focillon
in "Elogio da mão (1988, p. 107)

Bloco outro de massa amorfa, estas mãos também formas deram. Percepções de um tato apaixonado, saudoso de outros tempos quando dedos outros de membros inferiores, desejavam as poças enlameadas aos campos da infância. Entre os sons dos trovões e dos gritos aflitos da mãe, esquecia sentidos outros e somente ao tato se entregava. Com os olhos fechados, ouvidos surdos, sentia a matéria úmida e gelada entre os dedos dos pés, qual o gozo de amores que aquela pequena mente ansiosa esperava e ficava horas observando seu futuro gravado nas marcas de sua passagem sobre o barro. Constantemente decomposto pelos golpes da chuva, que sua pele também lanhavam, esquecia-se de si mesmo, de seu presente, até na nova poça se atirar, reconstruindo-se em impressão. Apagando-se o registro de sua passagem, escorria ao futuro quando tal matéria maleável, úmida e feminina modelaria, pela ação da gravidade e do calor que em tal tarde aquela paisagem também construíram, mas que hoje se encontram contidos dentro da expansão poética de minha produção cerâmica.



utilitários cerâmicos a serem re-significados poeticamente

Da cidade de Campinas trouxe objetos do espólio de uma ceramista que, junto com um forno elétrico, invadiram meu ateliê em uma tarde chuvosa. Caixas, numerosas caixas continham um amontoado de esmaltes, pratos, vasilhas, xícaras, bules, ovos de lagartos, sonhos e angústias de uma pessoa que não conhecera, mas que a mim foram vendidos pelo viúvo. De mais de duas centenas selecionei, por afinidade de forma, 23 cerâmicas, utilitários que passaram a ocupar as prateleiras de minha sensibilidade e esperam meu

desejo de significação, de apropriação de suas perdas e do estado de abandono. Longe dos objetos adquiridos pela ceramista dentro de sua experiência estética e utilitária, estes, que meu desejo aguardam, seriam também artísticos enquanto esperam suas futuras possibilidades significativas e transformadoras? E independentemente de minha intervenção, o seriam por terem sido deslocados para esta página institucional da pesquisa em Artes?

*De acordo com a **teoria estética**, arte será uma atividade orientada para a organização da forma das coisas, de que resulta um objeto com qualidades de apelo visual (beleza), capaz de estimular no espectador um modo específico de visão – a experiência estética.*

*As **teorias comunicacionais** da arte definem-na como uma capacidade particular de usar as imagens para enfatizar a nossa percepção do mundo e transformá-la. Nesse caso, um objeto é artístico à medida que participa de um código visual de comunicação de uma idéia, de uma metáfora transformadora.*

*Para a **teoria institucional**, arte é o que assim é designado pelos membros do mundo da arte institucionalmente reconhecido.*

José Antonio Dias
in “Arte, Arte Índia, Artes Indígenas”
(Mostra do Redescobrimento: artes indígenas, 2000, p.46)

Somente compreendemos o todo o fragmentando; não sei ao certo por quantas décadas mais estaremos presos ao pensamento decartiano¹⁷. Ainda dessecamos relógios, olhamos engrenagens como conceitos autônomos e independentes. Não percebemos a textura, o movimento, o som e a sedução que tal imagem de máquina nossa sensibilidade provocam

Um saber humano compartimentalizado que apresenta definições de arte, separadamente, quando a única que as engloba e em dúvidas reais coloca, encontraremos em uma produção artística que não se aceite traduzida em palavra e gramática sistêmica, somente em poesia e, talvez, possamos compreendê-la e a nós mesmos, um dia.

¹⁷ No pensamento decartiano, acredita-se que o universo e o homem possam ser compreendidos a partir da análise de suas partes, como se fossem compostos por engrenagens de um relógio regido pelas leis da casualidade, da causa e da reação.

E quem é este eu que irá significá-los ?

Acredito na clareza do fundo do poço, da exploração dos lugares escuros perdidos da luz da razão e da sanidade de minha lucidez científica/Acredito na impossibilidade de superar problemas, em sua solução pelo conhecimento e apropriação poética/Acredito em uma existência dialética, realidades tensas, sem possibilidades de superação, além dos conflitos que a geraram/Acredito na morte como guia da vida, em uma existência vasculhando espaços, palavras e imagens/Acredito no ritmo da diagramação, na palavra poética, na sabedoria das feridas.

Tenho fantasmas internalizados, impregnados em cada gesto, em cada incerteza proposital da palavra e da argila manipulada que não mais os cito ou mesmo reconheço, mas forjam o corpo de meu pensamento e por mais ausentes que neste texto estejam, talvez sejam os verdadeiros, pois é com eles que no esquecimento do texto e da palavra teórica adentro ao espaço da criação e esqueço de mim mesmo, de tudo o que disse e refleti para que com a sabedoria das mãos e do silêncio de minha mente concretize a produção artística, para novos aprofundamentos teóricos e poéticos realizar.

“...Há sempre dois princípios contraditórios ou antagônicos, associados, sem que se possa resolvê-los numa síntese. Nós vivemos de contradições, sem poder superá-las. Essas contradições nos fazem viver”¹⁸

Edgard Morin
(2002, p. 55)

53 “O conflito é pai de todas as coisas; de alguns faz homens; de alguns, escravos; de alguns, homens livres”¹⁹

Heráclito
(apud PESSANHA, 1996, p.25)

Comecei a perceber uma possibilidade de convivência entre o processo sistêmico e o intuitivo. Neste momento, trabalhava com a dualidade perceptiva das superfícies externa e interna das esculturas, sentia a presença da ausência, do vazio interior. Não conseguia preencher este vazio a partir de ações externas. Compreendi, ao ler “O homem livre” de KRISHNAMURTI²⁰ que, ao buscar uma solução para esse vazio, estava, na verdade, me deslocando para fora dele. Deveria explorá-lo e conhecê-lo profundamente até que ele não mais se apresentasse como uma situação problema, mas sim como uma possibilidade de existência e criação a partir de si.

Carusto Camargo
In Vazocorpos (CAMARGO, 2003, p. 8)

18 MORIN, filósofo francês nascido em 1921.

19 Fragmento 53 de Heráclito (540-470 ac), filósofo grego da escola jônica, apelidado “o Obscuro” devido ao carácter enigmático de seu pensamento.

20 Jiddu Krishnamurti, pensador indiano, nasceu em 1887, foi educado na Inglaterra e faleceu em 1986.

Auto-retrato 01

grafite
sobre prato
banho
película e esmalte

lápiz
sulco
sob superfície
esmalte gráfico

camadas sucessivas
imagens e desapareções



prato queimado a 980 °C, técnica raku
Carusto Camargo, 2006

O processo de significação dos objetos de um espólio iniciou-se com os auto-retratos mostrados nestas páginas. Desejando Giacometti, elaborei a técnica e a apropriação poética sobre estes dois pratos cerâmicos e signifiquei os demais utilitários considerando não mais minha auto-referência, mas a imagem de um prato pré-colombiano de cultura e datação desconhecida.

Inicialmente, o grafite revelou meu auto-retrato e protegeu a superfície do desenho durante o processo de esmaltação por banho, funcionando como uma máscara de gordura. O esmalte, porém, aderiu parcialmente sobre a linha e ocasionou o apagamento relativo da imagem.

Auto-retrato 02

grafite
sobre prato
banho
película e esmalte

prego
ferida
sobre pele
materialidade e ausência

ações sucessivas
técnica e pensamento

Em seguida, rompi a camada de esmalte com a ponta do lápis e reconstruí a imagem, dando-se início a um novo processo de esmaltação. Minha auto-referência foi reconstruída e apagada em uma série de imagens e desapareções ocasionadas pela ação sucessiva do lápis e do banho, observada na imagem do auto-retrato 01, após o processo de queima.



prato queimado a 980 °C, técnica raku
Carusto Camargo, 2006

Em um segundo momento, no auto-retrato 02, o lápis que sulcava a superfície banhada do prato foi substituído pelo prego, uma ponta seca que escavou-a com rigor. A presença da linha gráfica transformou-se em ausência da matéria escavada, uma imagem desprotegida que se tornou preta durante o processo de queima a Raku, explicado a seguir.

Ambos os pratos, permaneceram no interior do forno até 980°C quando o pó do esmalte depositado sobre suas superfícies se fundiu em um vidrado e sua superfície tornou-se brilhante e reflexiva. O forno foi desligado e as peças ainda incandescentes, foram colocadas dentro de um tambor com serragem. A matéria orgânica presente no tambor consumiu o oxigênio, reduziu a combustão e liberou o carbono que se impregnou nas regiões sem esmalte. As áreas protegidas pelo grafite e raspadas pela ponta seca durante a construção e desconstrução da imagem, tornaram-se negras em oposição as outras, brilhantes e craqueladas devido ao vidrado e ao choque térmico inerente a este processo de queima, conhecido como Raku²¹. Na etapa final, os auto-retratos foram retirados de dentro da serragem com uma tenaz, foram imersos em um tambor com água e limpos com uma palha de aço após seus resfriamentos. Durante o intenso processo de acúmulo de gás carbônico no interior e nas mediações do forno, ocorreu a asfixia poética da superfície dos pratos e a real asfixia de meu sistema respiratório.

21 Raku, técnica de queima, inicialmente utilizada para a elaboração das cerâmicas da cerimônia do chá, da cultura japonesa do século V e hoje livremente apropriada e modificada pelos ceramistas contemporâneos ocidentais ou não.



Carusto retirando a cerâmica incandescente do forno, em uma tarde chuvosa



A partir da imagem do prato pré-colombiano no canto esquerdo, re-signifiquei seis utilitários escolhidos entre os objetos de um espólio. A seqüência acima exemplifica como os elementos gráficos do universo da cultura estudada foram apropriados e transformados. Observamos, na referência, uma composição e ritmo compostos por 4 linhas paralelas, 5 círculos concêntricos duplos e a representação simbólica de dois animais em oposição, um olhando para a esquerda e outro para direita, sendo todos os elementos pintados com argila branca sobre uma superfície vermelha.

O objeto primeiro, à direita da referência, se apropriou dos elementos descritos, aplicando-os em oposição, em ausência sobre fundo de esmalte e não pela

presença da tinta sobre a superfície. As linhas paralelas se mantiveram como motivo de ordenação até a quarta cerâmica e o animal se transfigurou primeiro em uma boca com dentes ainda nas regiões externas às linhas e, posteriormente, se transfigurou em um quadrúpede interno as mesmas. Os círculos concêntricos, após serem geometrizados, tornaram-se olhos de um ser geométrico no segundo objeto.

No quinto, os elementos re-significados diluíram as linhas paralelas e apareceram desconexos, uma linha, dois olhos, um animal com orelhas e uma janela com grades. No objeto em destaque na página ao lado, a composição se reorganizou em torno da estrutura de um rosto, um novo auto-retrato, revisitado



após a inserção na cultura estudada e a palavra “PIO”...
o silêncio.

Inicialmente, delimitar com o lápis as áreas que não seriam esmaltadas e os interiores destas máscaras foram protegidos com vaselina diluída em terebintina. Quando apliquei o banho de esmalte, a vaselina protegeu estas regiões, repuxou o esmalte excedente para os limites das formas e conferiu organicidade às suas linhas de fronteira. A partir do terceiro objeto, as regiões protegidas foram sulcadas com uma ponta seca e criaram linhas volumosas após o processo de esmaltação e queima. Com a intervenção do prego sobre a vaselina, a ausência da matéria transformou-se novamente em presença de linha.



Signifiquei os objetos de um espólio a partir da imagem do prato pré-colombiano, com a intenção de desenvolver uma produção artística a partir de um novo referencial. Não tinha consciência e expectativas de que o percurso de minha produção, reflexão e contextualização me conduziria à *minhas mortes*, nem mesmo, de que não existe a autoria de minha subjetividade ingênua e pessoal. Ela é e continuará sendo sempre construída e elaborada a partir do que leio, penso e dos diálogos que realizo com outros.

O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o lócus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.

Cecília Almeida Salles
(2006, p. 152)



Cultura desconhecida, cerâmica
prato pré-colombiano
9 x 21 cm. Coleção particular
(CCBB, 2005, p.132)



Auto-retrato 01:
objeto de um espólio queimado a 980 °C na técnica do raku
Carusto Camargo, 2006



Auto-retrato 02:
objeto de um espólio queimado a 980 °C na técnica do raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 01
4 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 02
4 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 03
4 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 04
24 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 05
4 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006



objetos de um espólio 06
4 x 24 cm, cerâmicas raku
Carusto Camargo, 2006

XI - MINHAS MORTES

urnas cerâmicas, totêmicas e escultóricas



Os objetos de um espólio foram significados e queimados na técnica do Raku. O grafite delimitou as máscaras que protegeram as superfícies das cerâmicas durante os processos de esmaltação, e a ponta seca rompeu o interior destas figuras compondo linhas densas e expressivas. As duas cerâmicas ao lado foram modeladas no torno cerâmico e permaneceram nas prateleiras do ateliê por mais de seis meses, até serem significadas, juntamente com os objetos de um espólio, em uma mesma tarde chuvosa. Ambos os vasos mantiveram a organização dos elementos gráficos definidos pelas 4 linhas paralelas presentes no prato pré-colombiano da página 139, com animais primitivos internos na imagem à direita, enquanto que na da esquerda, as linhas da grade romperam as fronteiras do retângulo. Somente considere os vasos como urnas, quando esta cruz veio a significar a morte. Sua aparição ocorreu pela expansão e contraposição das linhas transversais internas à janela central e não intencionalmente.

Senti a presença da morte dos amigos e familiares que me foram nos corredores dos quartos e hospitais quando ela sempre me venceu e intencionei significá-los em uma série de urnas. Recriei nos encontros poéticos minhas memórias, a morte, o desejo, a ausência, a cultura e a palavra e compreendi a urna funerária como síntese das relações entre o corpo e a cultura dos povos pré-coloniais. Ao reconhecer o percurso de meu corpo dentro de minha produção, observei o percurso de outros corpos na arte e percebi os coletores urbanos da cidade de Porto Alegre. Durante a produção das urnas, estas mortes tornaram-se minhas, ciclo de extinção e renascimento de meu corpo poético, elaborado a cada morte poetizada, a cada urna lacrada, a cada gozo amado, nas perdas, nos desejos, nas ausências poéticas e físicas, quando morri de saudades de renascer e conceituei a morte como renovação e recriação, como ritual de passagem a novos horizontes, a partir do sepultamento de outros.

A morte, a urna, a cultura pré-colonial, a contemporaneidade, a cidade e o percurso do corpo na Artes, significaram estas urnas cerâmicas e construíram a poética de **minhas mortes**, materializada nas urnas cerâmicas apresentadas a seguir.

Serei sepultado em uma série de urnas lacradas, consumindo-te da curiosidade do que lhe omiti. Sempre fui cruel, desde os vazocorpos, esculturas cerâmicas produzidas durante o Mestrado. Sempre dificultei de tua percepção visual o que lhe foi dito em narrativa, as impressões de meu corpo e desejos na superfície fria e mole das modelagens. Tu somente os viste após consumi-los no fogo, nos fornos, madrugadas afora, perdidos no tempo. Escondido no espaço noturno construí minhas performances privadas, não reveladas aos olhos das objetivas, somente ao das capivaras, raposas e gambás, ao som do rio que escorria o ateliê. Mas agora este rio não mais escorre livre, é um riacho morto, preso em canos, nem os mesmos olhos tenho por cúmplices, mas dos vizinhos empoleirados em seus pombais urbanos a observarem a cobertura que tenho hoje como ateliê no quarto andar da cidade de Porto Alegre, distante a 1250 km de outra onde deixei amigos, parentes, 3 fornos e dois filhos.



Vaso-Urna
Cerâmica raku 2006
33 x 15cm
Carusto Camargo 2006



Detalhe de urna modelada no torno cerâmico, máscara de vaselina e ponta seca durante o processo de esmaltação, queimada na técnica do Raku.



Vaso-Urna
Cerâmica raku 2006
33 x 15cm
Carusto Camargo 2006



Detalhe de urna modelada no torno cerâmico, máscara de vaselina e ponta seca durante o processo de esmaltação, queimada na técnica do Raku.



Urnas cerâmicas, significadas a partir da deformação externa de recipientes de gargalo fechado, modelados em diversas técnicas cerâmicas; a primeira, no alto à esquerda, por acordoamento, a do meio, no torno elétrico, a da direita, no maciço ocado, enquanto que abaixo, à esquerda, no torno elétrico e à direita, por discos justapostos, técnica utilizada nos vazocorpos e nas urnas escultóricas de grandes dimensões. Intervenções sobre as técnicas de modelagem de objetos utilitários a partir do conceito de **minhas mortes**, elaborado neste trabalho.

Todas as urnas apresentam impressões do polegar e do dedo indicativo da mão direita sobre o topo e linhas de corte entre as orelhas de fixação dos lacres. Superfícies polidas com pedra de seixo rolado. Negras devido à redução drástica do oxigênio durante a queima a 980° C e o conseqüente contato das superfícies da urna com o excesso de gás carbônico gerado no interior do forno. Variação técnica da queima Raku utilizada para a elaboração das cerâmicas da cerimônia do chá, da cultura Japonesa do século V, realizando a redução dentro do forno.



minhas mortes: urna funerária, 44 x 22 x 22 cm ,
Carusto Camargo 2006

Forma definida a partir da deformação externa de um recipiente de gargalo fechado, modelado vazado pela técnica de acordoamento (rolinhos justapostos), largamente utilizada na confecção de utilitários e urnas funerárias dos povos pré-coloniais, presentes na cultura material da Bacia Amazônica.





minhas mortes: urna funerária, 54 x 25 x 25 cm ,
Carusto Camargo, 2006

Forma definida a partir da deformação externa de um recipiente de gargalo fechado, modelado vazado utilizando **discos justapostos**, modelados nas cavidades de minhas mãos, conforme técnica desenvolvida durante o Mestrado em Artes (CARUSTO, 2002).

Intervenção sobre técnica de modelagem de objetos cerâmicos de grandes dimensões, deformação externa da superfície a partir de um projeto de ritmo de forma previamente estabelecido.





minhas mortes: urna funerária, 30 x 18 x 18 cm ,
Carusto Camargo, 2006

Forma definida a partir da deformação das superfícies externas de um recipiente de gargalo fechado modelado em *torno elétrico*²².

22 Inicialmente, centralizei a argila no prato do torno fazendo pressão com ambas as mãos em oposição a força centrífuga, originada pelo movimento de rotação. Com a presença constante da água, perfurei a massa até encontrar a base do torno, dando início a um vaso furado. Ao comprimir a parede entre os dedos, "levantei" a forma, defini seu movimento e estabilidade. Na etapa final, reduzi o diâmetro do gargalo a "zero", fazendo referências a uma cabeça, um **corpo** gerado pela contínua percepção da forma, do seu desejo de materialidade externa e do espaço de ausência interno.





minhas mortes: urna funerária,
27 x 27 x 21 cm , Carusto Camargo,
2006



Forma definida a partir da deformação das superfícies externas de um recipiente de gargalo fechado modelado em *torno elétrico*.



minhas mortes: urna funerária, 39 x 10 x 10 cm , Carusto Camargo, 2006



Forma modelada e definida diretamente sobre o corpo maciço da argila, permitindo maiores graus de liberdade e síntese, conhecida como **maciço ocado**²³.

Forma livremente modelada a partir da percepção do espaço escultórico. Urna lacrada durante a queima com silicato de sódio misturado a esmalte vermelho de baixa temperatura.

23 Após modelar a escultura, cortei-a com o auxílio de uma linha de pescar e retirei a porção interna da argila, obtendo uma superfície com espessura constante. A seguir, remontei a escultura utilizando uma "cola" de argila amolecida em água e elaborei o acabamento final.

não sei se esse conceito de forma foi-me
construído pelas curvas que conheci entre livros e
objetos,

não sei se esse conceito de forma foi-me
construído pelas curvas que esta mão tateou e
saboreou,

não sei se esse conceito de forma foi-me
construído por curvas outras que estes olhos seus
interiores observou, dentro de outros tempos,
passados e futuros de uma infância envelhecida,
de uma maturidade revivida, ressentida

mas ele está aí e se opõe e sobressai perante o
discurso

Ateliê de Cerâmica UFRGS, maio 2007
modelagem de urna totêmica, 1,45 m
Carusto Camargo





Urna Totêmica de gargalo fechado, modelada vazada pela técnica de *discos justapostos*.

Impressão do polegar e indicativo da mão direita sobre o topo da urna. Linhas de corte e separação a cada 50 cm. Superfícies secas da modelagem esculpidas com desbastadores, facas e serrotes de marceneiro. Aplicada e removida uma camada de massa defloculada e óxidos de manganês, níquel e ferro (engobe), sobre as superfícies esculpidas. Partes da urna queimadas separadamente em forno elétrico, à temperatura de 1200°C, durante 24 horas.

minhas mortes: urna totêmica, cerâmica 1200 °C, 126 x 30 x 30cm,
Carusto Camargo, 2007
montagem sobre colunas da exposição "essa POA é boa", Porto Alegre,
setembro de 2007
grupo "Bando de Barro", concepção do projeto Rodrigo Núñez



As partes de um corpo todo em partes
A separação de toda uma fragmentação
O todo de uma parte toda

O corpo de uma Cultura

O processo do meu produto
O caminho que este eu todo subjetiva
O todo que por este eu se objetiva

entre linhas e superfícies

linhas que entre orelhas correm
que pelos lacres dourados se silenciam
que a morte no sulco encontra

tangências da superfície

De uma forma que pela luz se objetiva
que de sua ausência sobrevive
materialidade de ser além

De um corpo que caminhos percorre

dentro das superfícies
pelos campos à margem
envolto ao concreto

Um corpo que se auto-sepulta

em recipiente cerâmico
contemporâneo
artístico
que necessita calar esquecer padecer

silenciar...



Ateliê de Cerâmica UFRGS Carusto
Camargo, maio 2007
modelagem de urna totêmica, 2,10
metros de altura

Urna escultórica modelada vazada pela técnica de *discos justapostos*, a partir de um modelo tridimensional 5 vezes menor²⁴. Linhas de corte e separação a cada 55 cm, aproximadamente. Orelhas perfuradas para a aplicação do lacre, presentes no fragmento superior da urna. Partes da urna queimadas separadamente em forno elétrico, à temperatura de 1200°C, durante 24 horas.

Modelo construído pela técnica do maciço oco, a partir da percepção do espaço escultórico, da forma brancusiana. Utilizado como referência inicial de projeto sendo, inclusive, ampliado e modificado durante o processo de modelagem da urna escultórica.

Superfíciessecasdeambasmodelagensesculpidas com facas e serrotes de marceneiro. A aplicação e remoção de uma camada de massa defloculada colorida com óxidos de manganês, níquel e ferro (engobe), revelou e potencializou as incisões, o gesto interrompido que re-elaborou tangencialmente a forma da escultura, após a modelagem.

24 Imagem da urna escultórica na página ao lado e imagem do modelo nesta página.

modelo tridimensional reduzido
escultura cerâmica, 1200°C, 35 x 9 x 9cm
Carusto Camargo, 2007



minhas mortes: urna escultórica, cerâmica 1200 °C, 187 x 41 x 32cm,
Carusto Camargo, 2007
montagem sobre colunas da exposição "essa POA é boa", Porto Alegre,
setembro de 2007
grupo "Bando de Barro", concepção do projeto Rodrigo Núñez





minhas mortes: urna funerária escultura cerâmica 1200 °C
187 x 41 x 32cm Carusto





A LÁPIDE

por excesso de morrer/nasço hoje ao avesso/
maduro gordo e travesso/qual moleque que o
tempo aprisiona/nos braços de suas façanhas/
que chora miúdo nos cantos da casa/que rouba
goiabada na geladeira/que esburaca o muro de um
jardim urbano/ao lado do aeroporto/sob o ruído
das turbinas/que aquela época não dormiam/de
um congonhas impassível perverso/ presente nas
conversas de telefone/ nos diálogos das novelas/
que briga pela fila da escola e da vida/ ser o
primeiro como consolo de outro não ser.

O PROCESSO

além
do que se esperava
diálogos reflexões teceu
tramas de uma subjetividade contextualizada
redes de uma criação associativa dialética
talvez formas em reflexões vagas possam ser
teoria da materialidade da palavra do silêncio
da tradição do efetivo campo da ausência
se no discurso se expandiu
à forma retornou e nela enclausurou-se
confinou-se em recipiente expansivo
monumentalidade outra presente
urnas de uma subjetividade construída
manipulada pelas artes da cultura
contemporânea pré-colonial
da matéria poética coletada a margem
nas estratificações das encostas do Guaíba
minhas nossas mortes vidas obstruídas
do todo para a parte da poda para a vida

do esperado nada se sabia
somente a morte a vista
poética conceitual
fisicamente não podia
mas faleceu se esvaiu da matéria
partiu-se
velho
gordo
feliz

e com o sorriso maroto sua lápide veio coroar e as
tristezas lavar



SER CERÂMICO

Sou um escultor que se apropria da materialidade da cerâmica

Sou um ceramista que se apropria dos conceitos da escultura

Sou um utilitário que se quer inútil objeto

sou uma escultura que se quer útil invólucro

à minha morte





CHAVIN

URNA CERÂMICA

MARAJOARA

A pesquisa parte de um pressuposto fundamental, que pode ser enunciado da seguinte maneira: toda obra contém em si mesma sua dimensão teórica. A teoria, subterrâneo da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente, aparente. ...essa parte submersa nem sempre se evidencia explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade.

Sandra Rey, (2002, p.127)

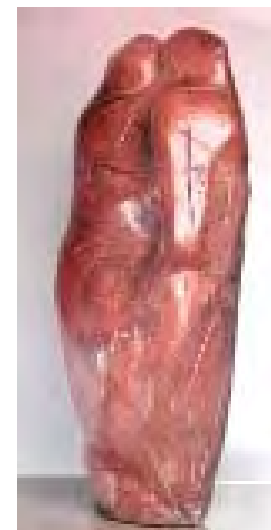
Arte não é discurso, é ato. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independentemente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista. Como, então, pensá-la como pesquisa, dentro dos critérios acadêmicos? Reconhecê-la em sua especificidade é o primeiro passo. Não tentar "lê-la", mas vê-la em seus elementos materiais próprios. Situa-la em seu lugar.

Icleia Borsa Cattani,(2002, p.37)

BRANCUSI

**URNA
ESCULTÓRICA**

BRECHERET



XIII – COMENTÁRIOS EM TEMPO CIRCULAR

da teoria, da cerâmica, da poética

da teoria

Ao lado, junto da contraposição teoria/especificidade, que permeia as citações de Rey e Cattani, temos cerâmicas e esculturas presentes nos capítulos anteriores que aqui retornam como sínteses poéticas e formais, como dicotomia cerâmica/escultura. Diversas outras dicotomias permearam “**Minhas Mortes**”. Elaboradas em imagem, poesia, percepções, reflexões e citações, na relação dinâmica do pensamento e da página, teorizaram a produção, poetizaram a teoria e construíram materialidades na cerâmica e na palavra.

A palavra teoria (LAROUSSE, 1999)²⁵, compreende-se como uma forma de abstração da realidade, conceituação dos princípios de um domínio considerado, um modo pessoal de analisar os fatos, se no campo da ciência fala em leis e regras, no campo das artes versará sobre o conhecimento e relações que constroem a poética, que nos auxiliam a “vê-la” e não mais “lê-la”, falará de imagens, percepções sensoriais, poesias e diálogos com outros, da materialidade de sua especificidade, quando os pensamentos de Rey e Cattani, ao lado, tornam-se complementares e não mais excludentes.

25 TEORIA: 1. Conjunto organizado de princípios, de regras, de leis científicas que visam a descrever e explicar um certo conjunto de fatos.-2. Conjunto relativamente organizado de idéias, de conceitos, que dizem respeito a um domínio determinado.-3. Conjunto de princípios, de conceitos que fundamentam uma atividade, uma arte, e que lhe determinam a prática.-4. Modo pessoal de analisar os fatos.-5. Sistemas de hipóteses onde estão submetidas as interpretações dos acontecimentos.-6. Conhecimento puramente especulativo, ideal, abstrato, por oposição à prática. -7. Em teoria, em princípio, abstraindo a realidade (LAROUSSE, 1999).



da cerâmica

A palavra cerâmica representa em si as especificidades técnicas e utilitárias de seu meio²⁶, a ação de modelar e cozer a argila é fortemente vinculada aos objetos de uso comum, pratos, xícaras, vasos, canecas, luminárias e outros. A arte cerâmica carrega este rótulo e os *vazocorpos*, matrizes tridimensionais em que gravei partes do meu corpo, próximos ao pensamento da performance e escultura, nunca utilitários, são

26 CERAMICA: 1. Arte de fabricar louças, objetos, potes, etc, baseada nas propriedades das argilas de ligar-se com água, constituindo-se uma pasta plástica fácil de moldar e que endurece, tornando-se sólida e inalterável após o cozimento. -2. Louça cerâmica (LAROUSSE,1999).

reconhecidos como vasos devido ao material utilizado e a intenção inicial de suas modelagens. Preconceitos à parte com a palavra vaso, a real utilidade de minha produção cerâmica é o conceito artístico construído pelo ofício cerâmico. Ao modelar no torno elétrico 30 vazocorpos da série inicial (CARUSTO, 2003), furei fundos e fechei gargalos e do preconceito com o utilitário construí *pré-conceitos* de um eu artista.

O pensamento cerâmico não se restringe a utilidade do objeto; na especificidade de seu meio percebo a superfície como uma membrana, pele de um corpo cerâmico. Construí formas ocas, percepções ambíguas entre o espaço da materialidade dos volumes



externos e a presença do vazio interno. Deformei e rompi os domínios dos processos cerâmicos. Signifiquei suas superfícies com a impressão de meu polegar, com o traço da ponta seca, as ações de subjetividade e cultura, de um corpo na arte. Permeado por *perceptos e afetos* construí as urnas cerâmicas, modelando objetos ocios com relativa simetria axial, materializando conceitos e sepultando meu corpo poético.

Somente quando utilizei a técnica do maciço ocado (4ª imagem acima), tive a percepção dos volumes externos, da forma escultórica, da penumbra da luz refletida pela superfície escura da modelagem, similarmente às modelagens das esculturas em bronze.

Durante o processo de ocagem, inerente a esta técnica, fui artesão de mim mesmo e o vazio que obtive após a remoção da argila, não se significava poética e perceptivamente como o outro. Uma urna em cerâmica, intenções, percepções e valores escultóricos realizados na especificidade técnica da cerâmica.

Na *urna totêmica*, o conceito de minhas mortes foi elaborado por intenções escultóricas e percepções cerâmicas. Modelei, fechei, deformei formas ocios e signifiquei volumes escultóricos. Esculpi a superfície da modelagem com facas e serrotes e utilizei-me do pensamento da gravura para revelar as incisões, o gesto interrompido. Elo poético entre a cerâmica e escultura,

permeando a gravura, a urna totêmica configura-se como *hibridação*²⁷ e não mais se faz necessária a distinção entre os meios.

A *urna escultórica* (5ª imagem da página anterior) de grandes dimensões elaborada a partir de um modelo menor, apesar ter sido modelada diretamente oca, configurou-se poética e conceitualmente como uma escultura e somente não o é em integridade devido ao tratamento cerâmico dado às suas superfícies, relacionado as potencialidades poéticas inerentes ao processo de queima.

Neste percurso conceitual e técnico entre a cerâmica e escultura, latente de desejos de gravura, me pergunto se o próximo passo deverá ser de expansão do espaço escultórico ou introspecção da poética cerâmica. Noções de assenção, tempo e conceitos à parte, considerando os membros inferiores que todos os corpos deslocam, ir à frente ou retornar indo além da compartimentalização do meio.

27 HIBRIDAÇÃO: biol. Cruzamento de dois indivíduos de raça ou, mais raramente, espécies diferentes (LAROUSSE, 1999).

da poética

Interno ao pensar e produzir-me artista dentro da Instituição, me aproximei das culturas pré-coloniais da bacia Amazônica, com olhos e desejos latentes nos zoolíticos dos sambaquis brasileiros que mesmo antes de encontrar o pensamento de Aguilar²⁸, também me recorriam a Brancusi.

Compreendi a morte como reformulação de valores e conceitos considerados estanques em uma análise primeira. Foi necessário me considerar conhecedor e dono de verdades, interromper o fluxo de minhas dúvidas, formular hipóteses e confianças para adentrar a contextualização e a teorização de minha produção. Não adentrei sozinho este campo perigoso e, sim, com a palavra poética, com a humildade e o entusiasmo dos olhos de minha percepção artística a observar palavras, imagens e conceitos que se firmavam na rede que tecia. Encontrei a morte, fonte de renovação e valorização de valores artísticos, seja iconograficamente, quando signifiquei os objetos de um espólio a partir da imagem de um prato pré-colombiano, ou conceitualmente, ao compreender **minhas mortes** como síntese dos percursos dos corpos nas produções

28 Página 25.

cerâmicas das culturas pré-coloniais, relacionadas ao percurso de meu e outros corpos nas artes, nas cidades.

Além da materialidade da argila, da escultura e da cerâmica, teci também realidades outras, quando à luz de meu presente, recriei meu passado e contemporaneidade e desenvolvi percepções poéticas sobre a morte, o desejo, a ausência, a cultura e a palavra.

E no percurso deste ser que se extingue e recria, dentro de um diálogo tenso, dialético e poético, entre a cerâmica e a escultura, entre a morte e a vida, entre a produção artística e a teorização, entre a palavra poética e o conceito, entre ser artista e professor, entre o contemporâneo e o pré-colonial, desejei minha produção cerâmica como recipiente lacrado de conteúdo omitido. Um objeto artístico de conceito formulado, inútil à função utilitária e amplo de percepção poética, escultórica. Mas também desejei minha escultura útil, invólucro às minhas mortes, urna cerâmica, depósito de conceitos e subjetividades. E somente em imagem e silêncio, a observar a xícara esculpida por Brancusi e as cerâmicas pré-coloniais da Bacia Amazônica, podemos pontuar e ampliar a discussão entre a escultura e a cerâmica, entre o artístico e o utilitário, pois assim devemos morrer, com um amplo espaço a percorrer, a retornar.



Brancusi: xícara, 1918-1925
(TUCKER, 1999, p.116)

DO FALECIMENTO

XIV - BIBLIOGRAFIA **de interferência poética**

ARGAN, Giulio G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Arte oriental, precolombino y Pueblos primitivos. Diccionario Universal Del Arte y de Los Artistas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1967.

Artistas da Cerâmica Brasileira. Brasil: Volkswagem do Brasil, 1985.

Artistas da Escultura Brasileira. Brasil: Volkswagem do Brasil, 1986.

BALDINI, Umberto. *Michelangelo scultore*. Firenze: Sansoni, 1981.

BARDI, P.M. *Arte da Cerâmica no Brasil. Arte e Cultura III*. Brasil: Banco Sudameris Brasil S.A., 1980.

_____. *Em torno da Escultura no Brasil. Arte e Cultura XII*. Brasil: Banco Sudameris Brasil S.A., 1989.

_____. *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. São Paulo: Papirus, 2003.

BRITO, Ronaldo. *Sobre uma escultura de Amilcar de Castro*. In: TASSINARI, Alberto (org.).

_____. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997. p. 27-30.

_____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BUENO, Maria L. *Artes no Século XX: modernidade e globalização*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

Brecheret 60 anos de notícias/ organização Sandra Brecheret Pellegrini. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1977.

CAMARGO, Carlos A.N. (Carusto Camargo). *Vazocorpos: vestígios de um corpo oculto*. Dissertação de mestrado em Artes, 2003 69f. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2003.

_____. *A materialidade do vazio: A presença da ausência na escultura cerâmica*. Relatório do exame de Qualificação. Mestrado em Artes, 2003 81f. Instituto de

Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2003.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. *América pré-colombiana*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea o lugar da pesquisa. in *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tesler*. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4)

CCBB: Centro Cultural Banco do Brasil. *Por ti América: arte pré-colombiana / Curadoria Marcia Arcuri*. Rio de Janeiro: Pancrom, 2005.

Cerâmica: Arte da Terra/ editado por Mirian B. Birman Gabbai. São Paulo: Gallis, 1987.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 1998.

DORMER, Peter. *The new ceramics trends + traditions*. London: Thames and Hudson Ltd., 1994.

ELIADE, Mircea. Brancusi e as Mitologias in *A aprovação do Labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. *O Mito do Eterno Retorno. (Perspectivas do Homem)*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade / Curadoria Emanuel Araújo e Sérgio Pizóli. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

Gabirus: Stockinger Bronzes. / curadoria Agnaldo Farias. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1978.

GOMES, Denise M.C. *Cerâmica Arqueológica da Amazônia: Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE – USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

GOSWAMI, Amit. *O universo Autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1993.

GREINER, Cristine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

- GUARINELLO, Norberto L. *Os primeiros habitantes do Brasil: cultura material dos nossos antepassados*. São Paulo: Atual, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HEGEL, Georg W. Heráclito De Éfeso - Crítica Moderna. in *Os Pensadores Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 1996. p. 102-116.
- HERÁCLITO. *Fragmentos Origem do pensamento* - Tradução, Introdução e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro LTDA, 1980.
- HERKENHOFF, Paulo. *A aventura planar de Lygia Clark* - de caracóis, escadas e caminhando. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. 68 f.
- ISTRATI, Alexandre. *Brançusi*. Paris: Flammarion, 1986.
- JUNG, C.G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- _____. *HEGEL, A Razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Vitor Brecheret, modernista brasileiro*. São Paulo: MD Comunicações e editora, 1994.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRISHNAMURTI, J. *O Homem Livre*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1960.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- La Fundació Joan Miró i lês seves col·leccions*. Barcelona: La Polígrafa S.A., 1993.
- LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade. in *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tesler*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade;4)
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1953.
- LAUER, Mirko. *Crítica do Artesanato*. São Paulo: Nobel, 1983.

LEONARD, JOATHAN N. *América pré-colombiana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

LEHMANN, Henri. *As civilizações pré-colombianas*. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

LOMMEL, Andréas. *A arte pré-histórica e primitiva*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1978.

LORD, James. *Um retrato de Giacommetti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAE: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. *Brasil 50 mil anos: uma viagem ao passado pré-colonial /* Coordenação Paula Monteiro. São Paulo: Edusp, 2001.

MARLOW, Tim. *Rodin*. Madri: Libsa, 1992.

MARQUES, Luiz. *Degas e o movimento*. São Paulo: Marca d'água, 1999.

MCCULLY, Marilyn. *Picasso: painter and sculptor in clay*. New York : Harry N.Abrams, 1998.

MEPG: *O Museu Paranaense Emílio Goeldi*. São Paulo: Banco Safra, 1986.

MIRALLES, Francesc. *Llorens Artigas: catálogo de obra*. Barcelona: Edicions Polígrafa, S.A., 1992.

MORIN, Edgard. Ninguém sabe o dia que nascerá. In: *Nomes dos Deuses Entrevistas a Edmond Blattchen*. São

Paulo: Editora Unesp; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

Mostra do redescobrimento: arqueologia. / organização Nelson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Mostradoredescobrimento: artes indígenas. / organização Nelson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo - São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil - ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo : Ática, 1996.

_____. Uma ética do Risco. in TASSINARI, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997. p.13-25.

NEVES, Eduardo Góes. Vestígios da Amazônia pré-colonial. in *Cultura e mistérios dos Povos Antigos*, edição especial da revista Scientific American Brasil, nº 10. São Paulo: Ediouro, 2005.

O Desejo/ organizado Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

OITICICA, Hélio. Amilcar de Castro. in TASSINARI, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997. p.152-155.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

_____. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PÉRIGO, Marcio D. *A matéria da Sombra: reflexões sobre a gravura*. 2001. 84 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

PESSANHA, José A.M. Os Pré-Socráticos: vida e obra. in Souza, José C. (Seleção de textos e Supervisão). *Os Pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1996.

PIRES, Beatriz H.F.F. *O corpo como suporte da arte*. Dissertação de mestrado- Instituto de Artes Unicamp. Campinas, SP: 2001.

PROUS, André. *O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história de nosso país*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RADA, Pravoslav. *Técnicas de la cerámica*. Madri: Editorial LISBA, 1990.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. in *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tesler*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade;4)

RODIN, Auguste. *A arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp, 1998.

_____. *Redes Da Criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias a cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, José L. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SCHAAN, D. P. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. Um Estudo da Arte Pré-Histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300A.D.). Coleção Arqueologia N. 3. EDIPUCRS, Porto Alegre, 1997.

_____. Estatuetas Marajoara: o Simbolismo de Identidades de Gênero em uma Sociedade Complexa Amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Série Antropologia* 17(2):437-477, 2001.

_____. A Ceramista, seu Pote e sua Tanga: Identidade e Significado em uma Comunidade Marajoara. in *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, 2003, São Paulo, SP.

_____. Investigando Gênero e organização social no espaço ritual e funerário Marajoara. in *XII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*, 2003, São Paulo, SP.

SHANES, Eric. *Brancusi (modern masters)*. Paris: Abbeville Press, 1989.

SIELSKI, Isabela M. *El Barro en el Arte: Materialidad Y Límites*. Tese de doutorado, Departamento de Escultura- Universidade del País Vasco. 2003

TASSINARI, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

Stockinger Bronzes/ curadoria Agnaldo Farias. São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2005.

Tesouros do SENHOR DE SIPÁN Peru: O esplendor da cultura Mochica / Curadoria Walter Alva. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. Apresentação de trabalhos: Guia para alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo: Editora Mackenzie, 2003.

VIDAL, Lux (org.) *Grafismo Indígena*. São Paulo: EDUSP, 1992.

WEISS, Luise. *Retratos Familiares: " In Memóiriam"*. 1998. 105 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

WEISS, Luise. *Metaobjetos: Memorial descritivo*. 1992. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.



SER CERÂMICO

Sou um escultor que se apropria da materialidade da cerâmica

Sou um ceramista que se apropria dos conceitos da escultura

Sou um utilitário que se quer inútil

objeto

sou uma escultura que se quer útil

invólucro

à minha morte

Carusto Camargo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do Título de Doutor em Artes.
Orientadora: Prof. Dr^a. Luise Weiss.