



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA

Graduação em Artes Visuais - Escultura

DÉBORAH OLIVEIRA ZAPATA

DRE: 15037267

QUANDO ME OLHAS

Rio de Janeiro

2019

Rio de Janeiro - RJ

2019

DÉBORAH OLIVEIRA ZAPATA

DRE: 15037267

QUANDO ME OLHAS

Monografia apresentada à Escola de Belas Artes da UFRJ como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Artes Visuais - Escultura sob orientação da professora Liliane Benetti.

Rio de Janeiro - RJ

2019

Monografia apresentada como requisito necessário para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais - Escultura. Qualquer citação seguirá as normas da ética científica.

Déborah Oliveira Zapata

Monografia apresentada em: ____/____/____

Orientadora: Prof(a). Liliane Benetti

1ª Examinadora: Prof(a). Katia Gorini

2º Examinador: Prof. Floriano Romano

Coordenador: Prof. Jorge Soledar

“Reabilitar o acontecimento traumático equivale a considerar a descontinuidade e a ruptura identitária, individual e coletiva, produzidas pelo acontecimento, mas também a investir essa força de ruptura e esse poder de destruição para fazer disso um novo espaço de discurso.”

(Serge Margel)

Resumo:

A artista Deborah Zapata expande sua prática e pesquisa em campos diversos, passando por performance, cerâmica, desenho, vídeo e pintura, dialogando com temas de cura, repetição, e questões corporais que testam e ativam essas correlações.

A sua pesquisa 'Quando me olhas' analisa sua prática em relação a esses temas, usando a auto etnografia para reativar memórias e jornadas pessoais, trazendo o mar como protagonista e catalizador da sua expansão de subconsciência pela experimentação e pesquisa.

Suas referências abrangem o sociólogo Michael Pollak e do escritor acadêmico Serge Margel, demonstrando seu entendimento em relação contextual de sua prática, a associando com questões da construção da memória, da subjetividade da mente e da reconstrução e superação de traumas pela prática artística.

Abstract:

Artist Deborah Zapata expands her practice and research in different fields, going through performance, ceramics, drawing, video and painting, dialoguing with themes of healing, repetition, and bodily issues that test and re-activate these correlations.

Her research 'When you look at me' analyses the practice in relation to these themes, using autoethnography to reactivate memories through personal journeys, bringing the sea as a protagonist and catalyst for his expansion of subconsciousness through experimentation and research.

Her references include sociologist Michael Pollak and academic writer Serge Margel, demonstrating the understanding of the contextual relationships of the practice, associating it with questions of memory construction, mind subjectivity and the reconstruction and overcoming of traumas through artistic practice.

Key-words: arte contemporânea, arte conceitual, reformulação, memórias, ondas, mar, escultura, performance, sujeito.

Sumário

Introdução.....	7
Quando me olhas.....	10
Forma e matéria.....	14
Processo.....	8
Memórias em onda.....	19
Obras.....	10
Citações.....	
Bibliografia.....	11
Ilustrações.....	

INTRODUÇÃO



Imagem 1: Obra sem título de Déborah Zapata, Fotografia de Bola de Argila por Vidafodona, 2019. Fotografia tirada no ateliê de cerâmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Uma praia com areia a largas distâncias guia meu olhar até um penhasco onde se encontra uma pequena construção de paredes brancas, portas azuis e uma cruz em seu cume. O caminho é banhado por fortes ondas que se encontram em tubo à beira da costa. A oscilação rítmica da água faz a fuga da visão da construção no alto do monte para sua hipnótica frequência. Observo estática, em uma espécie de meditação, meus olhos fixos em seu movimento, a imobilidade física do corpo que traduz a cinesia do pensamento.

Essa é uma das memórias que me recordo de minha infância, na praia de Saquarema, no Rio de Janeiro. Corri pela areia para a beira do mar, em momento de reflexão, entendo o estar em solidão: o mar é o único que acompanha os pensamentos mudos, eu o transpasso através do meu olhar, eu o olho e ele me olha.

Segundo Pollak (1992)¹, os principais elementos constitutivos da memória são os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos vividos pelo grupo, em coletividade. Neste último, estão acontecimentos que não ocorreram no mesmo espaço-tempo, sendo esses acontecimentos herdados como, por exemplo: guerras, grandes conquistas, acontecimentos históricos que marcam mudanças de comportamentos sociais. Além desses dois tipos de acontecimentos, tem-se a participação de pessoas, chamadas pelo autor de “personagens”. Pollak divide os “personagens” em duas condições, tal como faz com os acontecimentos: personagens que têm convivência individual (amigos, conhecidos, familiares) ou personagens de alcance coletivo (por exemplo, pessoas de grande influência).

Por último, Pollak trata dos lugares, que podem ser locais de acontecimentos das memórias pessoais, que não precisam ter, necessariamente, um apoio cronológico (que não, necessariamente, se tem a lembrança de quando se deu), mas que possuem um apelo emocional marcante. Além dos lugares públicos, existem aqueles que estão no papel de lugares de comemoração, ou seja, lugares que estão ligados diretamente a um acontecimento histórico ou a eventos importantes para um grupo. Os lugares que estão em um espaço-tempo longínquo também são elementos constitutivos da memória, eles são relativos a pertencimentos em um grupo.

É claro que esses acontecimentos, personagens e lugares podem ser gerados a partir de fatos concretos ou a partir, também, de projeções. Além disso, temos que entender que a memória possui um caráter seletivo e que pode sofrer mudanças dependendo do momento em que ela é articulada, esse momento aqui também se torna um elemento constituinte da anamnese e também prova que a memória é um fenômeno construído. “O que a memória individual grava, recalca,

¹ Michael Pollak foi um historiador e sociólogo austríaco, que nasceu em 1948, em Viena, e morreu em Paris, na França, em 1992. Trabalhou como pesquisador no Centre National de la Recherche Scientifique e contou com a orientação de Pierre Bourdieu em sua tese de doutorado sobre as relações entre política e ciências sociais, que apresentava a reflexão teórica sobre identidade social em situações limites. Esse estudo se deu, principalmente, por meio de entrevistas com sobreviventes de campos de concentração. Seus estudos também se baseiam na investigação sobre a AIDS e o homossexualismo. Em 1985, publicou a primeira pesquisa na França sobre o assunto. Michael Pollak foi professor visitante na CPDOC e PPGAS/UFRJ do Museu Nacional durante outubro a dezembro de 1987.

exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204).

Pollak apresenta, nesse mesmo texto “Memória e Identidade Social”, o conceito de identidade da seguinte forma: “(...) a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e à si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (...)” (POLLAK, 1992, p. 204). Aqui, o filósofo aponta as aproximações da memória com a construção da identidade do indivíduo, ambas passam pelo processo de construção social e produção de referência a partir do Outro, portanto elas possuem uma relação de dependência para suas existências.

QUANDO ME OLHAS

A busca pelo entendimento sobre eu mesma - o que sou, o que fui e o que serei - me ronda, que me lembre, desde o meio da minha adolescência. Após ingressar no curso de artes visuais, tive a oportunidade de transformar esses pensamentos e inquietudes em algo concreto, de transpassar os receios e medos que sentia em expressão artística. Os trabalhos realizados desde então são, em grande maioria, vídeos e performances registradas, que trabalham questões do corpo e processos identitários através de pesquisas sobre rotina, repetição técnica, vícios e rituais de cura, que são feitos a partir de atividades que testam o corpo até o limite físico ou moral.

Em “Ritual Aurático”, por exemplo, happening executado em 2017 na UFRJ, apresento a questão do prolongamento da corporeidade, da criação de uma subjetividade de cura a partir da experiência performática. Proponho um ritual em roda, onde todos os participantes-observadores se encontram virados para o eixo central desse círculo, energizando-o.



Imagem 2: Obra Ritual Aurático de Déborah Zapata, Fotografia por REIS, Miguel, 2017. Fotografia tirada na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A partir da criação de um alfabeto simbólico - pensado para representar vontades de cura, como equilíbrio energético, abundância, felicidade, etc. Faço uma espécie de sorteio com os símbolos desenhados (papéis do mesmo tamanho que se encontram em um tipo de urna de cerâmica), e o tatuo no meu antebraço esquerdo.

A crença é de que embora seja um sorteio, o meu corpo e inconsciente me designam a pegar exatamente a vontade de cura que eles mesmos precisam. Um símbolo para se lembrar de seu significado, gravado pelo ritmo repetitivo da agulha na pele para a eternidade, transformando não só a superfície, mas também o interior.

No decorrer dos últimos dois anos, minha pesquisa artística material e conceitual guinou para o aprofundamento sobre a questão da construção identitária e, busquei entender quais seriam as investigações necessárias para a transformação do próprio sujeito através da prática da construção do trabalho de arte. Aqui se abriram infinitas possibilidades de experimentação e pensei acerca de

diferentes materiais até entender, com veracidade, o conceito que eu queria desconstruir.

A memória e a identidade social, apresentadas por Pollak, possuem diversos entrelaçamentos que comprovam a similaridade entre suas construções e também uma cadeia evolutiva na qual a identidade é gerada a partir das memórias vividas e herdadas. E, embora Pollak diga que as memórias herdadas sejam praticamente imutáveis, acredito que as interpretações sobre os eventos amadureçam de acordo com cada tempo e pessoa, e dessa forma, podemos não mudar os acontecimentos das memórias, mas podemos modificar o olhar ao qual as observamos. Com isso concluí que a identidade possui poder de mutação assim como as memórias também o possuem e vice-versa.

De acordo com Serge Margel²: “reabilitar o acontecimento traumático equivale a considerar a descontinuidade e a ruptura identitária, individual e coletiva, produzidas pelo acontecimento, mas também a investir essa força de ruptura e esse poder de destruição para fazer disso um novo espaço de discurso” (MARGEL, 2017, p. 180).

Esse trecho de Margel traduz a vontade de minha pesquisa a partir do momento em que interpretamos os acontecimentos como memórias e o dito novo espaço de discurso, como a nova possibilidade identitária. Constroem-se questões em volta da identificação e acesso às memórias, quais seriam os resultados e consequências dessas reformulações, de que modo há a materialização dessa experiência psíquica.

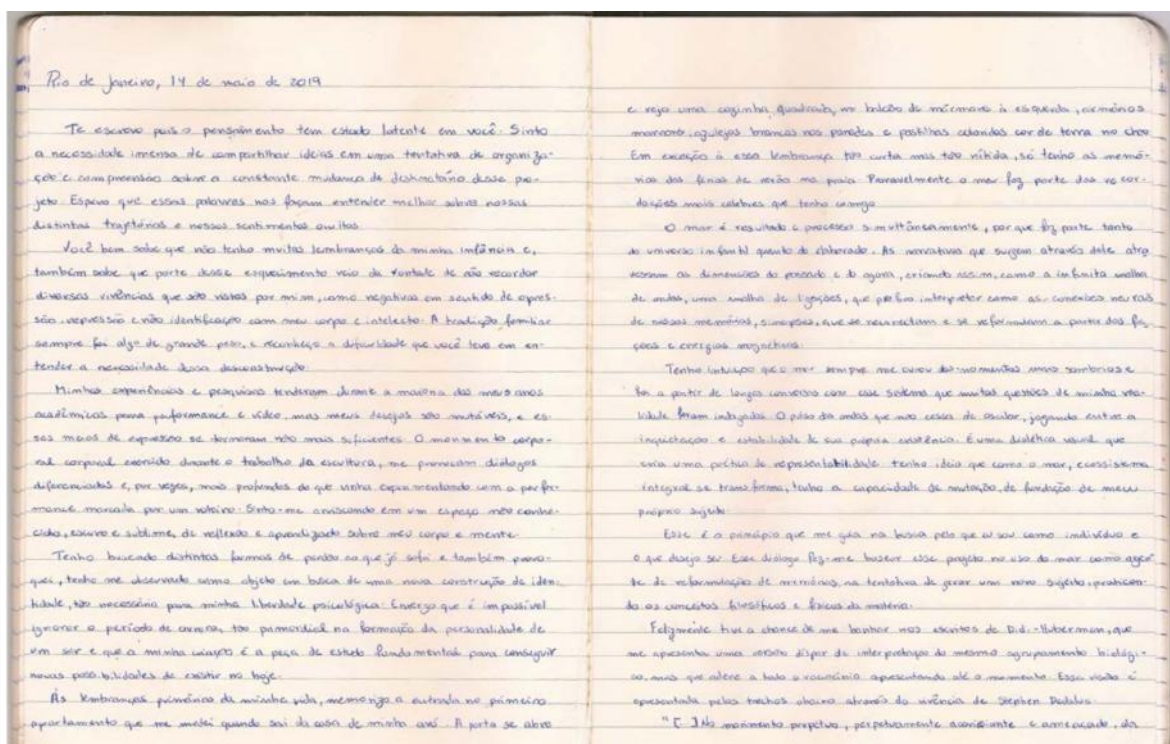
Fazendo o exercício de reflexão sobre essas questões, encontro o mar como protagonista de praticamente todas as memórias mais vultuosas que tenho. Elas fazem parte, principalmente, das férias de fim de ano na Região dos Lagos, litoral norte do Rio de Janeiro. O percurso de carro pela estrada, a praia cheia de pessoas

² Serge Margel é um filósofo nascido em 1962, na cidade de Genebra, Suíça. Doutor em filosofia, leciona na Université de Lausanne e na Haute école d'art et de design de Genève. De 1999 a 2002, manteve seminários no Collège international de philosophie (Paris). Em 2015 e 2016, veio ao Brasil fazer sete conferências em três universidades: UFRJ, UnB e a UFJF, apresentando questões propostas pela modernidade fantasmagórica observada por Walter Benjamin, o cinema etnográfico de Jean Rouch e também os arquivos, testemunhos, o trauma não registrado e as etno-ficções de Édouard Glissant.

aproveitando o tempo livre, os ambulantes. Vozes que se misturam e ecoam pela faixa de areia, o mar avançando e recuando sobre as canelas dos banhistas. O sol que reflete na água causando brilhos tremeluzentes que mudam a todo instante.

Embora as felizes memórias das férias de verão de meados dos anos 2000, o mar também está presente em vários momentos de profundas e íntimas reflexões durante a minha adolescência. Quem mora em uma grande cidade litorânea entende que crescemos sentindo uma relação diferente com o mar, ele se comporta como um respiro em meio ao caos. Sentimento esse, que somado a vastidão e vivacidade das memórias, me fez encarar o mar como o principal agente ativador de acontecimentos passados. E, em devaneio olhando o oceano, interpreto o tapete de ondas como uma malha de conexões, e relaciono essa metáfora às ligações neurais, ligações que possibilitam a construção do nosso pensamento e nossas memórias. A água se mistura, flui, dilui matéria, fura, permeia, muda seu estágio físico por meio de agentes externos.

Busquei materializar esse pensamento na ação escultórica, tive a necessidade de sentir a materialização, o processo do trabalho, assim como a que bate na rocha até moldá-la ao seu desejo. É importante lembrarmos que o trabalho não está falando de uma busca pelo verdadeiro Eu, mas da característica do desejo de transformação incessante que o sujeito possui e a possibilidade de reformulações feitas na memória pela própria pessoa que pratica a experiência do processo de arte.



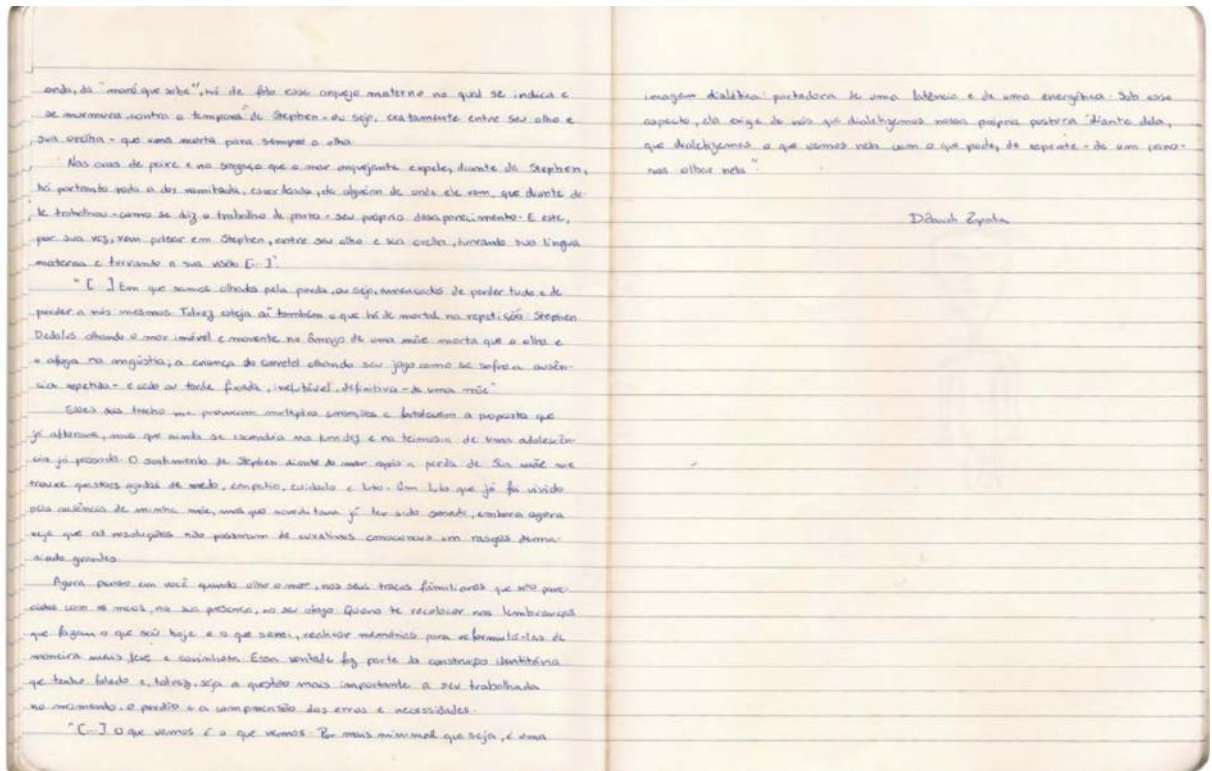


Imagem 3 e 4: Carta de Déborah Zapata, 2019.

FORMA E MATÉRIA

Tendo como elemento de ativação dos acontecimentos traumáticos o mar, penso nas possibilidades de materialização escultórica desse personagem tão importante. Projeto em minha pesquisa a reformulação de memórias como fruto de um exercício manual e processual, onde através de etapas, podemos criar uma relação próxima com a matéria, de intimidade. Tenho como objetivo o uso da plasticidade do material para representar as necessidades de modulação que desejo de meu sujeito.

Quando pequena tive aulas de artes em uma das escolas em que estudei quando morava em Niterói. Ela ficava afastada do centro da cidade, dentro de uma área sítio, em meio a floresta. Usávamos nas aulas diferentes materiais para experimentações artísticas e, uma das minhas favoritas era a argila. Sempre que era dia de trabalhar com argila ficava muito ansiosa para que a hora do início da aula chegasse. Me lembrando desses acontecimentos da infância, me perguntei se essa não seria a matéria que tanto procurava.

A água é responsável pela mudança de estados físicos da argila, quando úmida, a argila se torna maleável e, quando perde sua umidade, ou seja, seca, ela atinge o

estágio sólido, ainda podendo voltar a sua forma maleável se a molharmos novamente. A peça se torna impermeável somente após o processo de queima da cerâmica. A argila também possui a necessidade dos processos, de um tempo de feitura demorado, com etapas que precisam ser respeitadas para que a peça fique pronta como cerâmica. O manuseio direto com a matéria, a tateabilidade, a possibilidade de moldagem e contato com a origem da vida, a capacidade de molhar, amassar, moldar, respirar, queimar o material, reconstruindo e criando formas a partir do desejo de quem a manipula foram outros motivos que me inclinaram ao trabalho com a argila e cerâmica.

A faiança, tipo de argila que preferi para execução do trabalho, é uma argila branca, porosa, frágil, leve e considerada bastante plástica. Ela demanda um processo lento, delicado e de atenção cuidadosa quanto aos seus limites, pois facilmente se quebra. plástica para uso em torno, moldagem e modelagem, para queima necessita chegar aos 980 °C, ficando com uma porosidade ao redor dos 12% , a retração entre 13 e 15% quando alcançada essa temperatura.

Conheci Celeida Tostes³ através de Katia Gorini⁴, que me apresentou os trabalhos da ceramista e me guiou até o livro póstumo de Celeida, organizado por Marcus de Lontra Costa e Raquel Silva. Ele possui textos de diversos artistas, pesquisadores, críticos e amigos sobre o trabalho de Celeida, tanto artístico quanto educacional. E também apresenta uma síntese de seu método pesquisa de maneira objetiva, tratada pelo verbo 'celeidar' : arqueologia e alquimia, passado e futuro, memória recuperada, lembranças e projetos. “O neologismo celeidar criado por seu amigo

³ Celeida Tostes nasceu no Rio de Janeiro, em 1929, onde também faleceu em 1995. Estudou na Escola Nacional de Belas Arte e na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Também estudou nos Estados Unidos, onde conheceu a artista Maria Martinez (artista nativo-americana que trabalhava com cerâmica, o que a influenciou fortemente). Durante seu período de estudos recebeu diversos prêmios, inclusive a bolsa que possibilitou sua especialização em universidades americanas. Sua primeira individual foi uma mostra de gravuras na Califórnia, em 1959. Celeida deu aula no Parque Lage e também na UFRJ, onde fundou o ateliê de cerâmica que funciona no prédio até hoje, sob os cuidados da Profa. Dra. Katia Gorini.

⁴ Katia Gorini é artista, pesquisadora, doutora pela UFRJ onde é profissional docente da Escola de Belas Artes. Entre março de 1989 e janeiro de 1995 foi monitora e assistente particular de Celeida Tostes, no Centro Integrado de Cerâmica EBA;FAU:UFRJ. Entre 2011 e 2014, foi Coordenadora do Curso de Artes Visuais - Escultura e em 2015 criou o Departamento BAE - Artes Escultura para o Curso de Bacharelado em Artes Visuais com ênfase em Escultura da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, e chefiou o mesmo até 2017.

Luiz Aquila propõe o mergulho essencial que todo artista deve impetrar para se conhecer, se refazer e poder com isso reconstruir e transformar o mundo” (LONTRA, 2014 p. 102). Através da generosidade com o material e técnica, procurei nesse processo de produção das obras, alcançar os elementos do método celeidiano através da experimentação, da tentativa, do erro e do acerto.

A forma das ondas me veio a mente paralelamente ao descobrimos do mar como agente ativador das memórias. São elas as responsáveis por trazer e levar a água até a beira da praia, em movimento incessante, como os pensamentos inundam o cérebro. O movimento das ondas é causado pelo sopro dos ventos na superfície, a velocidade da ventania quando toca a água, a empurra até que se formem as ondulações, essas ondulações se propagam em inúmeras direções até chegarem próximas à costa e se chocarem com a beira da praia, em movimento paralelo à areia. O mar a puxa de volta para seu interior e, embora agora ela já seja uma onda diferente da de antes, para uma nova possibilidade de ondulação.

Essa mistura da água da onda que se choca na área de rebentação e que depois é puxada novamente para dentro de seu sistema para a geração de novo movimento, se torna como o movimento de reformulação das memórias, primeiro sendo “Em toda parte, portanto, esse batimento anadiômeno que faz prosseguir o fluxo e o refluxo; em toda parte, o mergulho nas profundezas e o nascimento que sai das profundezas.”



Imagem 5: Processos de construção, Déborah Zapata, Fotografia de Ivan Nishtani, 2019

PROCESSO

O pensamento teórico dos trabalhos se deu no período de quase dois anos, a partir do início de 2018. O processo prático de ateliê para produção das ondas e performances teve duração de um ano, dividido em duas partes e aconteceu o ateliê de cerâmica da FAU/EBA-UFRJ.

No primeiro semestre, busquei a experimentação e o entendimento dos tipos de argilas, formatos possíveis, comportamento do material diante da forma, procurando entender quais seriam as escolhas dentro das possibilidades que a cerâmica dispõe. Os estudos e as pesquisas artísticas foram feitos em etapas. Iniciei o processo de pesquisa do material das obras pela escolha do tipo de argila a ser trabalhada. Nessa etapa, tive a oportunidade de elaborar as primeiras formas de ondas que desenvolvi com dois tipos de barro, a faiança e a terra cota.

A forma inicialmente se originava de uma massa de argila que era posta em uma máquina de rolo onde acontece a planificação do material na espessura desejada. Após esse processo, o material plano é posto sobre uma mesa e é marcado de lado a lado pelas extremidades mais afastadas em faixas de 5 cm de largura. Após a medição, faço o corte dessas faixas, que se transformam em lâminas que são postas em uma grande placa de madeira. Ali, moldo as peças a partir de papéis jornal que amasso, enrolo, e coloco embaixo das lâminas, formando assim as cristas e os vales das ondas.

Pude também observar nesse processo o comportamento plástico do material sob a forma que estava sendo gerada e também fazer as primeiras constatações sobre como poderia melhorar a performance da argila e também da forma. Inicialmente, as ondas eram feitas com arestas vivas e com espessuras de 1 cm. Como as técnicas de manuseio da argila eram incipientes, conseguia apenas esticá-la em placas com menos de 1 metro de comprimento. Todos esses estudos eram acompanhados de questões que tinham que ser solucionadas dentro dos limites estruturais do ateliê e das ferramentas disponíveis.

No primeiro semestre de produção, havia trabalhado com o acabamento de arestas vivas nas ondas, ou seja, havia mantido as bordas das peças sem interferências após a passagem do processo de planificar a argila na espessura escolhida. Embora gostasse desse tipo de acabamento mais rústico, senti que o trabalho necessitava de uma conclusão com maior esmero, tanto pela vontade de um processo mais meticuloso para trabalhar a idéia de reformulação, de forma que não ficasse vago, mas também por conta da esmaltação, que necessita de uma

superfície mais lisa para que tenha uma finalização de maior qualidade, brilhante e sem defeitos.

A idéia de utilizar a lixa foi deixar a superfície da peça a mais lisa e fluida possível, e suas bordas arredondadas, sem arestas em quinas, para que se tivesse um efeito de fluxo, escoamento, em meio à rigidez da cerâmica.

No segundo semestre, pude agir conforme as escolhas feitas na primeira etapa de ensaios e pesquisas. Após a escolha da faiança, me concentrei em aprimorar a forma das ondulações e pensar no acabamento da peça, assim como na esmaltação. Aperfeiçoando minha técnica com o barro e já tomando intimidade com as máquinas do ateliê de cerâmica da EBA-FAU/UFRJ, onde fiz todas as etapas sobre produção material, pude aumentar o limite da própria matéria e testar, principalmente, os tamanhos máximos que conseguiria chegar com a diminuição da espessura da peça e o melhor manuseio da máquina de rolo. Cheguei ao comprimento de 1,5 metro, o maior tamanho possível para que a queima fosse realizável dentro dos fornos do ateliê. O estudo mais aprofundado das ondas possibilitou a produção de esculturas com envergaduras finais variantes de 40 cm a 1,20 metro.

Desde o início da segunda parte do processo, procurei pensar meios para a esmaltação das peças. Inicialmente havia pensado que elas poderiam ser esmaltadas em tons diferentes de azul, com um tipo de azul em cada peça. Para esse processo, precisaria utilizar a técnica de esmaltação em mergulho, mas como executá-la em um ateliê que não me dava estrutura para o mergulho vertical de peças tão grandes? O resultado da questão foi o pensamento de que poderia encher um cano de pvc, de 100mm com 1,5m de comprimento, de esmalte e mergulhar as cerâmicas do alto de uma escada. Essa idéia se manteve até o dia em que aconteceu a esmaltação. Entendendo a forma orgânica das ondas, optei por esmaltá-las à mão, com os próprios dedos, derramando o esmalte sobre as cristas e vales das esculturas, misturando as cores azul cobalto e branco, deixando com que elas se misturassem, uma esmaltação ao acaso.

Ao final do processo, foram produzidas 30 peças onduladas de cerâmica em tamanhos variados em argila faiança e esmaltados nos tons azul cobalto, azul claro e branco. Quatro dessas peças fazem parte da obra “Memórias em Varal” e as

outras 26 peças fazem parte da obra “Memórias Suspensas”. Intitulei as ondas de “memórias”, pois elas seriam a materialização da reformulação dos acontecimentos traumáticos; as tratarei dessa forma a partir daqui.

Pela fragilidade do material, cada peça, após a moldagem, tem uma posição específica de manuseio e suas extremidades precisam ficar apontadas para o chão e para o céu, na vertical, pois, desta maneira, pode-se fazer um eixo de equilíbrio. Quando posta na horizontal, com somente uma mão de apoio, a onda poderá se quebrar, já que seus pontos de equilíbrio estão distorcidos devido à moldagem de seu corpo em ondas irregulares.

Todo o processo contou com a participação de pessoas que frequentaram o ateliê durante a produção das obras. Pude contar com a ajuda de diversos amigos que me acompanharam em longas e rápidas conversas, cigarros, risadas e diálogos sobre trabalhos artísticos, referências e vontades individuais. Acredito que por acompanharem o processo teórico e prático de perto e durante um tempo considerável a curiosidade e vontade de fazer parte aumentaram. No fim, todos acabaram me ajudando de alguma forma, fosse por convite meu ou vontade própria, desde as fotografias de registro dos trabalhos, os vídeos performance, o livro de processos ao acabamento e esmaltação das memórias, sugestões de técnicas, resoluções de problemas e interpretações sobre o conjunto das obras. Amo todos profundamente.

“É somente reconhecendo a experiência traumática - escreve Cathy Caruth - como uma relação paradoxal entre a capacidade de destruição e a força de sobrevivência que poderemos reconhecer o que resta de incompreensível no cerne da experiência catastrófica.” (MERGEL, 2017, p. 178)

“[...]não há memória que não seja já confrontada por sua própria perda, sua insuficiência ou, mais ainda, sua incapacidade de conservar a singularidade de uma fala; a emergência de um acontecimento, portanto, que já não esteja inscrito por uma necessidade de estrutura dentro de um mecanismo de reprodução técnica, ou de repetição, que segundo Freud, age sempre sobre um fundo de pulsão de morte, de perda, e de desaparecimento.” - (MERGEL, 2017, p. 127)



Imagem 6: Memórias em Ondas, Déborah Zapata, Fotografia por Ivan Nishtani, 2019

OBRAS

MEMÓRIAS SUSPENSAS



Imagem 7: Obra Ondas suspensas de Déborah Zapata, Fotografia por Vidafodona, 2019

Escultura/instalação onde as *memórias* ficam suspensas no espaço por fios invisíveis. Presos por ganchos no teto, esses fios se ligam às extremidades mais distantes das *memórias*, elas flutuam postas em alturas diferentes do chão, inclinadas em um ângulo aproximado de 45 graus. Fazem o movimento de corrente, de onda em movimento, chegando à área de arrebentação, vindo ao encontro da beira da praia. Elas ficam suspensas em altura próxima a dos olhos do observador que, aqui, se torna um participante.

A suspensão das memórias acima do chão se deu pelo caráter fantasmal, espectral e solúvel da memória, a idéia do pensamento que paira no ar. O trabalho também trata do mar em superfície, seu movimento causado pelas ondas de vento. O ato do observador-participador poder adentrar a instalação é um convite para mergulhar na correnteza de *memórias* e compartilhar o fluxo marítimo.

As questões da busca identitária transpassam os acontecimentos traumáticos da existência, fazendo com que a visita a esses próprios acontecimentos seja necessária em uma maré de reflexões que se enche à medida do aprofundamento do desejo de uma reprogramação. O indivíduo se permite a aproximação de sua própria essência, uma introjeção que o leva à realidade do íntimo, no momento em que decide iniciar o confronto contínuo com as circunstâncias vividas em trauma a partir do trabalho escultórico.

MEMÓRIAS EM VARAL



Imagem 8: Obra Memórias em varal de Déborah Zapata, Fotografia por VidaFodona, 2019

Aqui são apresentadas quatro memórias postas lado a lado, elas são presas a um paralelepípedo de madeira de lei de 45 cm de comprimento preso a uma parede. Essa peça de madeira possui quatro furos em sua parte de baixo, possibilitando a passagem de um fio de pesca, que sustenta as memórias e as mantêm sem tocar o chão. A montagem do trabalho deve ser feita de maneira que as *memórias* fiquem a uma altura em que o observador as encare de frente, que o

tamanho total do trabalho seja relativo ao tamanho do corpo humano, de modo que a obra seja um reflexo do observador. Dessa forma, as memórias expostas se mesclam às memórias de quem as olha, havendo um chamado para revivê-las e trabalhá-las a partir da contemplação da obra.

As memórias expostas apresentam uma característica de coleção, a representação de nossa identidade, construída através da vivência de acontecimentos acumulados e organizados na psique. Pode-se também pensá-la como uma paisagem escultórica, tendo o mar como as memórias e o suporte da obra, a peça de madeira, como uma embarcação a navegar em um mar de lembranças que nos definem identitariamente.



Imagem 9: Obra Espectro de Déborah Zapata, Videoperformance gravada por Vidafodona, 2019

A performance "Espectro" conta com o ato de enterrar corpos na areia, e tem como referência a brincadeira que fazemos na infância de enterrar pessoas na praia, principalmente amigos próximos ou familiares. Na experiência proposta, em vez de enterrarmos esse indivíduo físico, enterramos um corpo que não existe materialmente, um corpo fantasma, espectral.

Didi-Huberman também tem uma interpretação sobre a morte como abertura de novas possibilidades “Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

Essa citação fortalece o pensamento do jogo dúbio entre a vida e a morte a partir do momento em que se enterra um sujeito fantasmal, presente na intimidade, para que se possa deixá-lo ir, criando a abertura para novos nascimentos de um sujeito.

CONEXÃO TERRA II

Executei a primeira experiência “Conexão Terra I” em 2016, na Praia do Leme. Nessa experiência, tive como objetivo cavar um buraco de profundidade igual a minha estatura na areia e, após o encontro da profundidade desejada, 1,60m, ficar o máximo de tempo que meu corpo e mente permitissem dentro desse espaço limitado. O trabalho abre diálogo sobre o estado de transe que a psique alcança durante exercícios repetitivos e exaustivos fisicamente, quando se chega perto de seu limite e não se pode parar, e costumamos entrar em uma espécie de "estado vegetativo cerebral", onde não se pensa em mais nada a não ser na execução da ação. Esse estado nos leva à meditação em meio ao esvaziamento total da mente e também a uma espécie de purificação aurática, sendo esse um momento de conexão e consciência total sobre o corpo. Os músculos que reclamam a cada movimento repetido, o trabalho da mente para que o corpo vá além de seus limites, quebrando as barreiras do físico.

Encaro o trabalho também como uma escavação do núcleo terrestre, uma espécie de encasulamento provocado pelo próprio sujeito, uma reconexão com o útero terrestre e também materno. Outro fator importante no trabalho é o som, ele se modifica à medida que adentro na matéria, tornando-se cada vez mais grave e ruidoso, até chegar ao silêncio completo quando me encontro em plenitude dentro da perfuração. Tudo aponta para o momento final de conexão e tomada de consciência da mente a partir da inconsciência do físico pelo trabalho corporal excessivo.



Imagem 10: Obra Conexão Terra II de Déborah Zapata, Videoperformance gravada por Vidafodona, 2019

MARÍTIMA

"Marítima" é uma obra que conta com o conjunto de doze aquarelas de dimensão 14 cm de comprimento por 5 cm de largura, em papel canson de 300 gramas. Elas são agrupadas em três linhas de quatro aquarelas, e os espaços que separam cada uma são de 0,5 centímetros. Elas formam uma espécie de narrativa a partir dos *frames* pintados, como em um vídeo, onde uma história é contada quadro a quadro.

Aqui brinco com a capacidade de memória e imaginação do sujeito a partir da imagem do mar, pequenas imagens pintadas de uma mesma cena em tempos diferentes. Todas essas praias, se são mais de uma, são praias que visitei, mas somente em minha psique, uma presença espiritual. Pinto o mar como me lembro dele, as referências de minha própria mente e lembranças, uns desenhos de observação da própria memória que abrange somente o que me recordo e o quero imaginar. O exercício livre da liberdade de recriar os elementos de acordo com meus desejos e os desejos do suporte, da tinta aquosa que se dilui e guia os traços das ondas, do ritmo e da espuma d'água.

O trabalho busca, a partir da horizontalidade - marcada por diversos elementos como a reta de fuga entre o céu e o mar, as pinceladas e o formato da obra - transpor a percepção de movimento da paisagem, da passagem do tempo ao decorrer da inquietação da água e das nuvens. A mistura entre o Pretérito e o Presente se mostra pela perspectiva de que a imagem que se pinta agora é de um tempo passado, recordado na mente, mas não real. Ou seja, uma projeção do que seria essa paisagem a partir de uma imaginação particular e individual.



Imagem 11: Obra Marítima de Déborah Zapata, 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Liliane Benetti por ter aceito o convite para me orientar e por ter executado esse papel de maneira incansável, brilhante e inspiradora. Obrigada por ter me incentivado em momentos de dificuldade e por sempre se mostrar animada e cativada pelo projeto. Agradeço a Katia Gorini pela paciência, carinho e dedicação nos ensinamentos da cerâmica e obrigada pelas provocações quanto às resoluções técnicas ao decorrer do processo. Obrigada ao Floriano Romano por ser sempre amigo e companheiro, proporcionando conversas e trocas essenciais para meu desenvolvimento artístico. Obrigada a Fernanda Liberti por toda a ajuda na formatação do texto e revisões. Obrigada à Bianca Mello por conseguir transpor visualmente em um livro os meus devaneios e pensamentos com tanta sensibilidade e amor. Obrigada à Vidafodona por sempre dizer sim a todas as ideias que planejo e executá-las da maneira tão fiel, sensível e bela, te amo. Obrigada ao Ivan Nishitani pelos lindos e delicados registros do processo. Agradeço aos meus companheiros de ateliê Carlos Augusto, Uri Nonato, Lucas Araujo e Bruna Werneck, pelas longas conversas, ajudas com o processo e energias contagiantes, sempre me dando forças para que o projeto finalmente terminasse.

Agradeço a minha mãe, inspiração para o início de todas essas reflexões, à Kennya, minha parceira de tantas aventuras, ao Renato Canivello, com quem compartilho tantos sonhos artísticos, à Renata Garcia, que nunca mediu esforços para que eu conseguisse tudo que desejo e à Cassandra, que me acompanha em tantos momentos de alegria.

BIBLIOGRAFIA

COSTA, Marcus de Lontra e SILVA, Raquel. *Celeida Tostes*. 1a. edição 1. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2a. edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

MARGEL, Serge. Organizador: PENNA, João Camillo. *Arqueologias Do Fantasma: (Técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. 1a. edição. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2017.

MARGEL. Serge. Tradução de Paula Glenadel. *O Espectro do Nome: Notas sobre a Questão Lexical de uma Língua Filosófica*. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/alea/v17n1/1517-106X-alea-17-01-00162.pdf>> Acessado em: 27/11/2019;

MEDEIROS. Izabella. *A relação entre Corpo e Subjetividade na Obra de Lygia Clark*. Disponível em:

<http://abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/185.%20a%20rela%C7%C3o%20entre%20corpo%20e%20subjetividade%20na%20obra%20de%20lygia%20clark.pdf>Acessado em: 25/11/2019;

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. Tradução de Armando Mora D'Oliveira. 4a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

POLLAK, Michael. *Memórias e Identidade Social*. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>> Acessado em: 10/11/2019.

POLLAK, Michael. *Memórias e Identidade Social*. Disponível em:

<<http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>> Acessado em: 10/11/2019;