

A POÉTICA DO POTE

Lorena D'Arc Menezes de Oliveira

e-mail: lorenadarc@yahoo.com.br

Escola Guignard/UEMG

RESUMO

Nesta apresentação exponho alguns aspectos de minha pesquisa no mestrado em Artes Visuais feito na ECA/USP sobre a orientação da professora doutora Norma Grinberg, no período entre 2009 a 2011.

O pote no qual trabalho a minha poética parte da forma clássica da louçaria utilitária doméstica, mais precisamente da forma da tigela. Desenvolvo trabalhos através de múltiplos, utilizando recursos diversificados como os de impressões serigráficas e tipográficas ou interferências como o tricô com tripa de porco.

Ao desenvolver práticas artísticas a partir do pote ou tigela, faço a tentativa de trazer outro olhar para o utensílio cerâmico ao apresentá-lo fora de sua aplicabilidade funcional, buscando a reflexão em meu processo de criação.

Palavras-chave: Pote, tigela, utensílio cerâmico, impressão cerâmica.

O CORPO DO POTE

The pot is the man;

His virtues and vices

Are show therein-

No disguise is possible.

[Bernard Leach]

O pote é homem;

Suas virtudes e vícios

São nele revelados

E nenhum disfarce é possível.

O pote traz em seu corpo, as marcas, os registros e os anseios do homem ao longo de sua história.

No poema de Bernard Leach, em epígrafe, a metáfora do pote aborda justamente a singularidade que cada pote guarda em si. Assim como o homem, o corpo e a alma do pote proferem sobre suas origens, seus desígnios, atributos e defeitos. Cada pote é único, e por melhor e mais precisa que seja a arte do oleiro, este nunca conseguirá modelar o mesmo pote.

Cada pote traz em sua gênese a particularidade do gesto do ceramista, a singularidade de seu intento, além das características de sua massa e de seus processos de manufatura e queima.

*O senhor Deus formou o homem do pó da terra
e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida,
e o homem transformou-se num ser vivo.*

(GENESIS, 2: 7)

No Antigo Testamento, crê-se na simbologia do homem feito de barro, que, ao receber o sopro da vida, aquire a sua alma humana. Já o pote referenciado aqui abrange, por analogia, além do barro como matéria-prima, o sopro da chama do fogo que lhe confere, após a queima, a sua utilidade e finalidade de ser pote.

Do simples ato de comprimir argila entre as mãos surge a estrutura que possibilita definir o dentro e o fora do corpo. O ceramista constrói a forma do pote, como se estivesse contornando seu vazio interno. E é esse vazio que guarda a alma do pote que, potente de ar, preenche sua estrutura e acolhe as mais diversas histórias de civilizações com seus processos de criação, utilização e representação.

O corpo do pote é um corpo de prova, que apresenta em sua materialidade o resultado da combinação dos quatro elementos: terra, água, ar e fogo. Esses princípios primários da natureza, apesar de serem independentes, reúnem no pote a expressão de equilíbrio em suas inter-relações, pois a falta de apenas um desses elementos descartaria a possibilidade de realização do mesmo.

A partir da escolha da argila, a “pele” do pote começa a se definir em sua textura, cor, refratariedade e sonoridade. A maleabilidade da argila se ajusta, molda e formaliza a ideia da silhueta do pote, que aos poucos vai se transformando, apresentando tonalidades e temperaturas diferenciadas durante o seu processo de secagem.

O pote nasce da massa úmida, demasiadamente hidratada e flexível, que aos poucos vai perdendo a sua maciez e firmando-se em sua forma, ao passo que se torna mais rígida na medida em que vai se desidratando. Seu corpo argiloso vai mudando de cor e opacidade, se aproximando cada vez mais do estado conhecido como ponto de osso. Nessa passagem do flexível para o rígido, o pote se retrai com a perda de água física no processo da secagem. Ao atingir esse estágio, que aparentemente é resistente, mas que pode fraturar num simples baque, o pote segue seu caminho de transformação ao ser batizado na queima, pelo calor do fogo.

Nos primeiros 300°C, acontece a combustão dos materiais orgânicos juntamente à água orgânica, e, mais precisamente entre 560°C e 580°C, há perda da água química (H₂O), que gera a necessidade de um rearranjo em sua estrutura molecular, propiciando a transformação do argilomineral flexível para a dureza do cristal rochoso, do corpo argiloso para corpo cerâmico.

Neste momento em que a queima consolida a solidez ao barro, o sopro da chama sintetiza o corpo que se fecha num ciclo, eternizado como um fóssil.

Na satisfação de um ciclo realizado, o ceramista verifica o resultado da queima e confere utilidade ao pote, potente de vida.

A TIGELA

A escolha da tigela para desenvolver minha poética de mestrado toma o utensílio como signo comum do cotidiano. Em sua simbologia, remete a complexas memórias da natureza humana, cuja gênese está diretamente ligada a conquistas e crenças que a humanidade vem experienciando desde os tempos mais remotos, presente desde nos ritos mais primitivos até nas mais sofisticadas cerimônias.

A escolha da forma da tigela também reporta ao utensílio industrial desprovido da marca ou identidade do ceramista, mas que está presente em nossa memória diária e nos utensílios nos quais se bebe a bebida mais consumida no mundo: o chá.

Com a intenção de realçar a exterioridade formal da tigela, tornando-a totalmente “fora”, optei por deixá-la hermeticamente fechada, a ponto de deixar de ser uma tigela.

Preferi, inicialmente, fazer um molde de gesso a partir de uma tigela de porcelana industrializada, de forma limpa e superfície lisa (FIG. 1 e 2), para obter uma série de múltiplos uniformes.



FIGURA 1. Confeção de forma de gesso para reprodução em barbotina, a partir de uma tigela de porcelana industrializada.



FIGURA 2. Em primeiro plano, tigela de porcelana, e em segundo, cópia da forma ainda crua.

UMBIGOS DA TERRA

Quando comecei a reproduzir as formas das tigelas fechadas através do molde de gesso, mesmo consciente da precisão desse processo industrial, acabei atentando para o formato com que a reprodução saía do molde (FIG.4 e 5) e para como isso me incitava à reflexão.

Ao trabalharmos com a cerâmica, na reprodução de múltiplos utilizando moldes de gesso, temos na forma um canal de alimentação por onde se despeja a barbotina (FIG. 3). Quando essa argila líquida é derramada por esse canal, ela escoar e vai preenchendo todo o interior do molde. O gesso, por sua vez, absorve a água da mesma e as partículas de argila que estão em suspensão vão aderindo e criando uma parede fina na superfície interna.



FIGURA 3. Preparando a forma de gesso com barbotina.

Assim que a parede chega à espessura desejada, o molde é virado em sentido contrário, para que o excesso de barbotina escorra através do canal de alimentação, deixando oco o interior da peça. O múltiplo vai se desidratando, retraindo, até ser desmoldado, trazendo seus “umbigos” aparentes no momento da desmoldagem (FIG. 4 e 5).



Figura 4. Desmoldagem.



FIGURA 5. Desmoldagem.

Na medida em que ia aparando o “umbigo” da tigela, ao mesmo tempo pensava em mantê-lo em sua estranheza e analisava como poderia utilizá-lo futuramente.

Considerando o umbigo como fio condutor de vida, que liga e faz conexão com a origem, resolvi relacioná-lo ao canal de alimentação no processo de produção das tigelas, pois através deste meio condutor se dá a possibilidade do nascimento dos múltiplos, e por causa dessa relação acabei nomeando o trabalho de Umbigos da Terra.

Nesse trabalho, empreguei uma trama orgânica e flexível, feita de tricô de tripa de porco como fio condutor ligando uma tigela a outra. Ao tecer um tricô com tripas (FIG. 6), busquei não só as relações ligadas ao alimento, mas também as que partem da manufatura feita pelas mãos, do entrelaçamento do maleável que se torna resistente.

O tricô de tripa faz uma menção ao que o homem ainda traz de mais primitivo em sua essência, em suas necessidades mais básicas, como caçar, comer, vestir, reproduzir. Como a rede da vida, esse tecido remete ao fato de que seu processo de criação alimenta corpo e alma. A tripa que, por vezes, provoca repulsa, pelo cheiro ou pela textura, depois de tricotada e desidratada não é identificada imediatamente, pois apresenta um aspecto indefinível, e este caráter traduz, a meu ver, as imprecisões das passagens no ciclo entre o nascimento e a morte.

Entre a trama tecida e as tigelas, ora abertas, ora fechadas (FIG. 7), faço ligações entre vida e morte. A tigela aberta alude à vida, à criação, ao fértil, pois sempre está pronta a receber ou conduzir algo; já a forma fechada alude à morte, à limitação, ao estéril, ao fechamento de ciclo.



FIGURA 6. Tricotando com tripa de porco.

Em Umbigos da Terra, tento expressar o ciclo da vida através de nossas passagens.



FIGURA 7. Lorena D'Arc. Umbigos da terra. Porcelana e tripa de porco. Dim. 23 Ø x 110 cm. 2010.

O PROCESSO SERIGRÁFICO NA SUPERFÍCIE CERÂMICA

As imagens impressas nas superfícies das porcelanas foram realizadas em serigrafia, através do decalque cerâmico. Essa técnica de reprodução de estampas remete ao uso industrial e tem sido evidenciada em propostas inovadoras na produção de cerâmica artística atual.

O decalque cerâmico, em meu trabalho, foi desenvolvido a partir da ideia da transferência de fotografias, imagens e textos impressos e manuscritos para o corpo cerâmico, sendo que preferi utilizá-lo diretamente no biscoito de porcelana. Geralmente, os decalques são utilizados sobre o vidrado, mas vi a possibilidade de explorá-lo sobre o corpo sinterizado, mantendo a opacidade da superfície.

As imagens selecionadas foram reproduzidas a partir da técnica da serigrafia, tendo como recurso de transferência o papel gomado, também conhecido como papel decalque. Primeiramente, utilizei uma matriz serigráfica (tela) em poliéster de malha de 150 fios, que foi preparada através de um processo de fotossensibilidade. A imagem revelada na matriz funciona como um estêncil, uma máscara que deixa vazado o local onde a tinta irá passar pela pressão de um rodo (FIG.9 e 10).

Os corantes utilizados para impressão foram os da linha OG (overglaze – sobre vidrado), que são corantes mixados a fundentes para pintura em porcelana, e foram preparados num almofariz, diluídos em óleo de copaíba a 30% (FIG. 8).



FIGURA 8. Preparação do corante OG com óleo de copaíba.

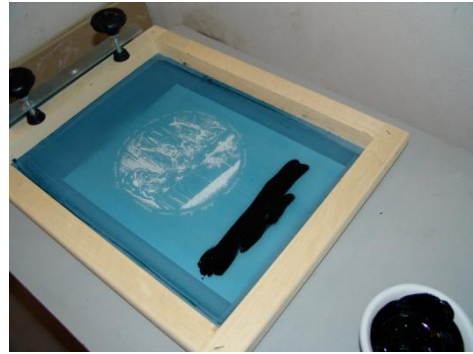


FIGURA 9. Corante sobre tela serigráfica.



FIGURA 10. Pressionando e puxando a tinta com o rodo.



FIGURA 11. Imagem serigrafada no papel gomado.



FIGURA 12. Aplicação do colódio sobre a serigrafia.



FIGURA 13. Aplicação do colódio sobre a serigrafia.

As imagens foram serigrafadas com corante preparado sobre o papel gomado (FIG.11) e, após a secagem por 24 horas, receberam uma camada de colódio, com o uso de um pincel bem macio, para criar uma película protetora sobre elas (FIG.12 e13). Após a secagem do colódio (aproximadamente 24 horas), o decalque estava pronto para ser usado sobre a superfície cerâmica.

No processo da confecção das porcelanas, foi feita, primeiramente, uma queima de biscoito a 800°C, para poder lixar a porcelana com maior segurança e dar melhor acabamento. Em seguida, foi realizada uma segunda queima, de 1220°C, para a sinterização da massa, e as peças ficaram prontas para receber os decalques.

A aplicação do decalque cerâmico consiste em mergulhá-lo numa vasilha com água, para que o decalque se desprenda do papel (FIG.14).

A superfície da cerâmica deve estar limpa, sem gordura ou poeira, para uma melhor adesão do decalque. Ao aplicá-lo (FIG. 15 e 16), deve-se deslizá-lo até se ajustar à posição pretendida. Com a pressão de uma toalha macia ou esponja (FIG.16), a água deve ser removida, e os possíveis enrugados também. Ao mesmo tempo, esse movimento de pressão com a toalha deverá ser feito do centro da imagem para os extremos, para que as bolhas de ar sejam expelidas.

Depois que o decalque ficou seco (FIG.17), a terceira queima foi realizada, na faixa de temperatura de 780°C. Nesta queima, o colódio volatiliza e o corante se fixa na superfície do corpo cerâmico.



FIGURA 14. Desprendimento do decalque na água.



FIGURA 15. Aplicação sobre a cerâmica.



FIGURA 16. Alisando a superfície do decalque expelindo bolhas e enrugados.

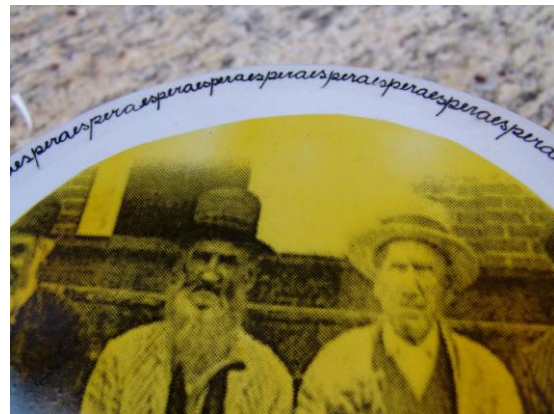


FIGURA 17. Decalque aplicado e seco, pronto para queima de 780°C.



FIGURA18. Lorena D'Arc. Chá de espera. Porcelana com impressão serigráfica. Dim.13 x 22 Ø cm. 2010.

No trabalho Chá de Espera, trato de uma imagem de alguns senhores que esperam sentados na fila, a hora para serem atendidos (FIG.18).

A origem da expressão *chá de cadeira* data do período joanino, marcado pela chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, que propiciou, conseqüentemente, uma série de mudanças na cidade do Rio de Janeiro enquanto capital do império português. Nessa época, membros da corte lusitana serviam-se da impontualidade como artifício para se passarem por autoridades ocupadas e importantes. Mesmo sem contratemplos, os nobres e altos membros da burocracia deixavam as pessoas esperando horas e horas por uma audiência. Enquanto esperavam pela oportunidade de serem atendidos, os súditos tomavam xícaras de chá, sentados, à espera da sua vez, num interminável exercício de espera e paciência. Por conta de tal hábito, as pessoas começaram a designar a situação como *tomar um chá de cadeira*.

A expressão *chá de cadeira* prossegue comumente em nosso cotidiano, presente, independentemente de classe social, lugar ou situação.

Na tigela de múltiplas cadeiras (FIG.19), procuro manter a ironia da expressão *chá de cadeira*, através da impressão de cadeirinhas derramadas, de épocas e estilos diferentes, reforçando a ideia de que, hoje, qualquer pessoa está vulnerável a tomar um chá de cadeira a qualquer momento.

Ao resgatar a origem de termos como tomar um chá de cadeira, um chá de sumiço, chá dançante ou dar uma colher de chá, desenvolvi diversos trabalhos relacionados a essas memórias (FIG.7, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 e 25).



FIGURA 19. Lorena D'Arc. Chá de Cadeira. Porcelana e impressão serigráfica. Dim. 13 x 22 Ø cm. 2011.

Tendo como forma escolhida a síntese da tigela, dela fiz múltiplos que, foram diferenciados com impressões em serigrafia, tipografia ou inserções de outros materiais, como o tricô de fibra orgânica.

O pote, para mim, além de trazer sua função utilitária, alude a uma memória coletiva. Através dessa relação utensílio/memória, busquei estabelecer, por meio de linguagens metafóricas, relações entre o pote e o chá.

A base desta pesquisa permeia o meu processo criativo e de produção poética, tendo como foco as relações entre o pote e as linguagens que ele suscita.



FIGURA 20. Lorena D'Arc. Instalação Chá de Sumiço. Detalhe. Porcelana. Dim. 250 x 400 cm. 2011.



FIGURA 21. Lorena D'Arc. Chá dançante. Porcelana com impressão serigráfica. Dim. 13 x 22 Ø cm. 2010.



FIGURA 22. Lorena D'Arc. Colher de Chá.

Porcelana. Dim 16 x 22 Ø cm. 2011.

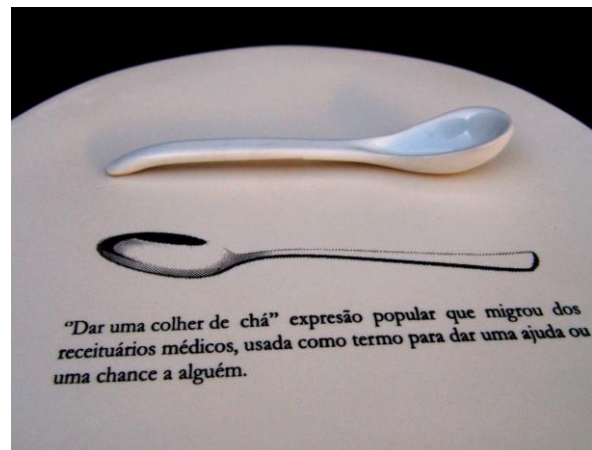


FIGURA 23. Colher de chá. Detalhe.



FIGURA 24. Lorena D'Arc. Apalavrado.

Porcelana com impressão serigráfica.

Dim. 14 x 25 Ø cm. 2011.



FIGURA 25. Apalavrado. Detalhe.

No trabalho Apalavrado (FIG. 24 e 25), elegi um número de provérbios relacionados ao pote. Busquei na forma pura, na superfície crua, ajustar, por convenção, o que sai da boca do povo.

Nas frases, as letras de fonte digitalizada marcam a impessoalidade de sua origem, assim como nos provérbios, que não apresentam uma autoria.

Com este trabalho, procurei, através da narrativa, trazer à tona a sabedoria popular e evocar o sentido do poema de Bernard Leach, cujo arranjo demonstra o quanto o pote revela o homem.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, busquei alinhar relações e referências que nortearam tanto minha poética quanto meu processo de produção. Diante desta intenção, muito mais do que chegar a uma conclusão, percebo que esse conhecimento adquirido me acrescentou novas perspectivas relacionadas ao fazer e ao pensar a cerâmica, gerando novas questões e reflexões, propiciando que o trabalho se retroalimente.

Dentro deste contexto, percebo que o pote se distingue em seus desdobramentos, vai revelando e desvelando memórias, instaurando sua transformação de objeto doméstico a objeto de reflexão.

Dissertar sobre o pote em sua significância e complexidade é, a meu ver, como abordar o percurso do homem, por isso procurei, nesta pesquisa, fazer uma aproximação com a linguagem popular e com a literatura. Com tal procedimento, acredito que resalto um pouco de nossa memória humana e, de certa forma, imprimo no pote um pouco mais de nossa história.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Norma Tenenholz Grinberg pela orientação, amizade e atenção especiais.

À minha família, que sempre me apoiou e acreditou no meu caminho através da arte, em especial à minha mãe Terezinha Menezes e à minha filha Jade Liz.

À Fapemig, que viabilizou o financiamento desta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira Alfredo Bosi, revisão e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi, revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARNARD, Rob; DAINTRY, Natasha; TWOMEY, Clara. *Breaking the Mould: New Approaches to Ceramics*. London: Black Dog Publishing Limited, 2007.

CHEVALLIER, Jean. Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, s/d.

CHITI, Jorge Fernández. *Diagnóstico de materiales cerámicos*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1986.

COOPER, Emanuel. *História de la cerámica*. Barcelona: CEAC, 1981.

_____. *Cerâmica*; Enciclopédia de temas básicos. Barcelona: Instituto Parramon Ediciones, 1978.

_____. *10.000 Years of Pottery*. London: The British Museum Ltd, fourth edition, 2010.

- CRESSWELL, Robert. Utensílio. In: EINAUDI Enciclopédia, *Homo — Domesticação — Cultura Material*. Lisboa: IN-CM, 1989. v. 16.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LEACH, Bernard. *A Potter's Book*. London: Faber & Faber, 1976.
- MISSIONÁRIOS CAPUCHINHOS (Lisboa). *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora C. D. Stampley Publicações Ltda., 1974.
- OLIVEIRA, Lorena D'Arc Menezes de. A poética do pote. São Paulo: L, D'A. M. Oliveira, 2011. 130p. Dissertação (Mestrado). ECA/USP.Orientadora: Prof^a Dr^a Norma Tenenholz Grinberg.
- PETERSON, Susan. *Contemporary Ceramics*. New York: Watson-Guption Publications, 2000.
- PETTIGREW, Jane. *Chá*. Tradução: Maria Lúcia Cavinato. São Paulo: Nobel, 1999.
- QUINN, Anthony. *Ceramic Design Course*. New York: Barron's, 2007.
- RHOMER, Francis. *O livro do chá*. São Paulo: Editora Aquariana, 2002.
- VECCHIO, Del Mark. *Postmodern Ceramics*. London:Thames e Hudson, 2001.
- WANDLESS, Paul Andrew. *Image Transfer on Clay: screen, relief, decal & monoprint techniques*. New York: A Lark Ceramics Book, 2006

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- <http://www.brasilecola.com/curiosidades/cha-cadeira.htm> (Acesso em: 5/6/2010)
- http://www.abceram.org.br/asp/abc_51.asp (Acesso em: 3/6/2010)
- <http://www.turniture.at/index.php/work/chair> (Acesso em:10/5/2010)
- www.recantodasletras.com.br/redacoes/753563 (Acesso em: 13/01/2011)
- www.desaparecidospoliticos.org.br (Acesso em: 23/2/2010)
- E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl> (Acesso em: 5/6/2010)
2008. queimadasfitas.org/bailes.html (Acesso em: 10/10/2010).