

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

JÚLIA BACELLAR CORRÊA

MICROUNIVERSOS

PORTO ALEGRE

2010

JÚLIA BACELLAR CORRÊA

MICROUNIVERSOS

**Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Departamento de Artes Visuais da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para
obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.**

Orientador: Prof. Ms. Rodrigo Núñez

PORTO ALEGRE

2010

JÚLIA BACELLAR CORRÊA

MICROUNIVERSOS

**Trabalho de Conclusão de Curso
Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

Data da aprovação: ____/____/2010.

Banca Examinadora

**Prof. Ms. Rodrigo Núñez
Orientador**

Profª Dra. Evelise Anicet

Profª Dra. Paula Ramos

PORTO ALEGRE

2010

AGRADECIMENTOS

À família, pelo apoio que me deram ao ingressar no curso de Artes Visuais e pela compreensão neste momento de conclusão da graduação;

À minha irmã Ana Clara, por ceder o espaço da sala, onde fica o computador, para que eu pudesse escrever meu trabalho em silêncio;

Aos colegas de atelier, com os quais pude discutir sobre arte e especialmente sobre o processo cerâmico, em especial os amigos que fiz no NICA e no atelier Cubo4;

Aos integrantes do atelier Cubo4, que disponibilizaram o espaço para que pudesse trabalhar no meu projeto, o que acabou tornando-se num convívio muito rico pelas trocas de ideias;

À professora Cláudia Zanatta, que foi minha orientadora por muito pouco tempo, mas que, mesmo assim, se dispôs a ajudar e nesse curto período fornecendo-me material e, mais do que isso, o seu conhecimento. Agradeço a ela também por ter aberto os meus olhos para a cerâmica; é graças a ela que hoje me dedico a esta arte;

À professora Adriana Daccache, pelo carinho, atenção e palavras de incentivo que sempre me deu, motivando-me a trabalhar cada vez mais;

Ao professor e orientador Rodrigo Núñez, que sempre atendeu às necessidades do projeto, que me fez perceber questões poéticas no meu trabalho que eu não havia notado, me aguentando nos momentos de nervosismo. Obrigada por ser esse professor amigo que apoia os alunos, sempre disposto a ajudar!;

Às professoras Evelise Anicet e Paula Ramos, ambas profissionais e pessoas que admiro muito, que aceitaram participar da banca, colaborando com suas opiniões para a construção do trabalho. Obrigada também por tudo que aprendi com as duas dentro do Instituto de Artes;

Ao professor Carlos Carusto Camargo, pelos conselhos a respeito do meu trabalho em cerâmica, que me auxiliaram na descoberta de futuros caminhos e desdobramentos deste projeto.

Obrigada a todos!

RESUMO

Projeto em poéticas visuais desenvolvido na área cerâmica, trazendo como resultado uma exposição a ser realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, contendo em torno de trinta peças de pequenas dimensões. O presente trabalho abordará sobre as seguintes questões que despontam das obras: o tamanho (o micro), a fragilidade, o movimento de expansão e as relações de interdependência.

Palavras-chave:

cerâmica; micro; fragilidade; expansão; interdependência

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 DIÁRIO DO PROCESSO CRIATIVO	9
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
PORTFÓLIO DO PROJETO <i>MICROUNIVERSOS</i>	41
APÊNDICE TÉCNICO	49
QUESTIONÁRIO DA ARTISTA MIRIAM GOMES	51

1 INTRODUÇÃO

O presente projeto intitulado *Microuniversos* traz como pesquisa realizada na área cerâmica uma produção contendo em torno de trinta peças de pequenas dimensões que serão expostas lado a lado sobre o mesmo suporte na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Cada peça mede cerca de 8 x 5 x 6 cm, pesando aproximadamente trezentas gramas.

Para a realização das peças houve um estudo sobre pigmentação de massas e tipos de argilas coloridas prontas no mercado cerâmico. A respeito dos detalhes técnicos, o leitor poderá conferir no *Apêndice Técnico* informações que podem ajudá-lo, caso lide com argilas, por exemplo, ou esclarecer como e onde obtive certas tonalidades. Além disso, comento sobre os cuidados básicos para se ter com o material, como no momento da secagem do barro.

Este trabalho também trará ao leitor a rotina no atelier através de uma forma diferente de escrita. Creio que, ao condensar o que poderiam ser vários capítulos em um só, descrevendo as etapas de trabalho que organizo para iniciar a criação, o leitor poderá ver com maior clareza esse processo. Dessa forma, trago o leitor para dentro do meu cotidiano, tramando, a cada ação feita, pensamentos resultantes do embate do criador com a matéria.

As questões que levanto com a pesquisa em poéticas visuais são da ordem da fragilidade, do micro, do movimento de expansão e da interdependência. Estes são conceitos que considero como motivações que me impulsionam a trabalhar com a cerâmica no presente momento: a fragilidade existente pelas ínfimas e numerosas formas; o micro que é utilizado como um meio de aproximar as pessoas do trabalho, criando peças delicadas que exigem do processo muito cuidado, como se fosse uma joia a ser lapidada; o movimento de expansão que reside num movimento de crescimento e que está em processo, ou seja, ainda não foi concretizado; e a interdependência ocasionada pelo comportamento entre o invólucro (um “pote” modelado) e os organismos que se encontram dentro dele.

Como considerações finais, mostro como pretendo que a obra chegue ao público no espaço expositivo, comentando sobre as escolhas dos materiais para a montagem e o porquê destas decisões. Além disso, fecho o texto refletindo sobre as aberturas que o trabalho gerou, revelando novos caminhos que desejo buscar e que partiram de *Microuniversos*, considerando-o como o início para outras experimentações, permanecendo com os mesmos conceitos, mas com o deslocamento para o espaço.

2 DIÁRIO DO PROCESSO CRIATIVO

Há quase um semestre, tenho vivido uma rotina de atelier intensa. Passo pelo menos um turno inteiro, geralmente à tarde, desenvolvendo meu projeto no mesmo espaço. Assim, acabei adquirindo uma metodologia de trabalho bem delineada para aproveitar o tempo ao máximo. Na realidade, estas etapas foram estabelecendo-se aos poucos, conforme percebia as melhores maneiras de ganhar agilidade. Quanto mais vivenciava o processo, mais descobria os meus mecanismos de funcionamento e os mecanismos da argila. Foi essa experiência *constante* a responsável pela minha organização. Ao ordenar as atividades, conseqüentemente passei a ordenar meu pensamento, ou seja, reparei com maior clareza como as coisas se desencadeavam, o que possibilitava a existência do quê e as conseqüências de cada passo dado. É esse convívio com o barro no atelier que venho partilhar com você, leitor.

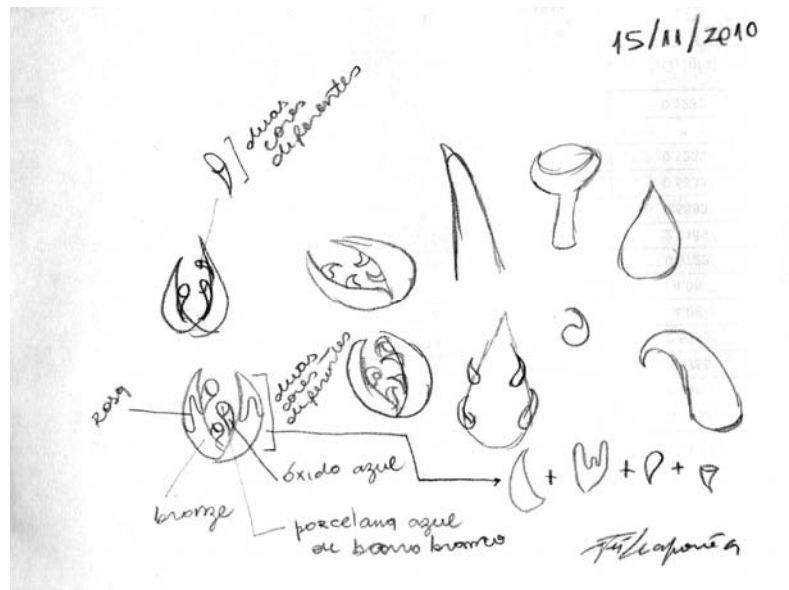
1) *Desenvolvo a imagem mental da obra:*

Antes de iniciar a modelagem, penso na obra acabada. Surge, em mente, uma imagem que me instiga a buscá-la, a torná-la real. É esta visão que engrena todo o processo, pois ela desperta a motivação para o trabalho. A partir daí, há um objetivo a ser atingido e todas as ações que irão ocorrer serão planejadas em função deste desejo de dar vida ao que era antes apenas uma ideia. O processo inteiro se dará através desta gana de concretizar a peça imaginada, desta ansiedade de conseguir estruturar este corpo. Assim como outros artistas, o processo começa pelo final, por uma “pré-visão”.

Tento ir com essa ideia já formada antes de entrar no atelier, pois lá é um lugar no qual me destino à prática, o que não significa que durante o ato de fazer não se reflita sobre os resultados que vão sendo obtidos. Frequentemente crio esta imagem quando estou em casa ou em momentos de ócio, quando estou com a mente menos ocupada com outras preocupações. Vendo televisão ou dentro do ônibus, por exemplo, provoco a aparição dessas imagens pensando no meu

trabalho, revisando mentalmente cada peça produzida e tentando distinguir coisas que sempre introduzo ou descarto nas obras. Às vezes é mais fácil conhecermos nosso trabalho através daquilo que evitamos. Nunca opto por linhas retas; ao contrário, as formas que busco obter são sempre sinuosas, por exemplo. Obviamente, a ideia não tem data marcada para aparecer, mas quanto mais trabalho, mais estímulo à sua chegada. O trabalho não se restringe apenas ao fazer “braçal”, ele também se desenrola na mente, por isso é preciso estes instantes de quietude e isolamento para concentrar-se. Dessa maneira, estou sempre ligada ao meu trabalho, independentemente do local; assim, considero minha mente também como um atelier, no qual se processam os pensamentos que não necessariamente estejam vinculados à cerâmica, mas ajudam a desenvolvê-la. Fotos de fungos e plantas, por exemplo, auxiliam-me na construção das formas.

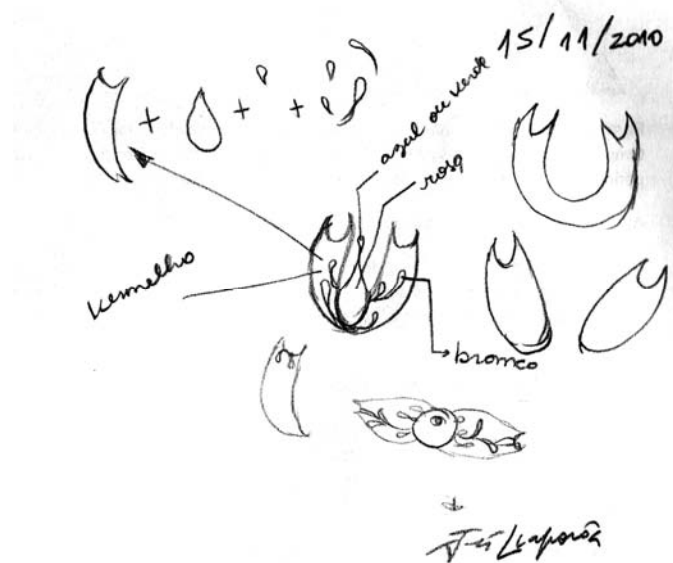
Algumas vezes essa imagem completa não aparece, como se houvesse uma “névoa” que a encobrisse parcialmente, deixando ver apenas alguns fragmentos. Recorro, então, a esboços, combinando-os em função de tamanhos, cores (tendo em vista que destaca as diferentes e pequenas formas e atribui maior perspectiva a cada componente, ajudando a criar movimento) e seus posicionamentos. O lápis e o papel lançam “luz” sobre a ideia, aproximando-a da realidade. Isso porque a simulação através das linhas dá nitidez, já que, ao manipular os traços, apagando, puxando setas e fazendo anotações, realizo, na verdade, um retrato do meu pensamento. Quando as coisas restringem-se somente ao campo da memória, elas ficam soltas, perdidas e correm um grande risco de serem esquecidas. É só uma mente, um único depósito que mistura diversos assuntos envolvendo estudos, trabalho, artes, família, etc. Pensar na lista de compras do supermercado pode estar ao lado das peças que pretendo criar. Desenhar foi uma maneira que encontrei de retirar a ideia da confusão, focar nela e registrá-la.



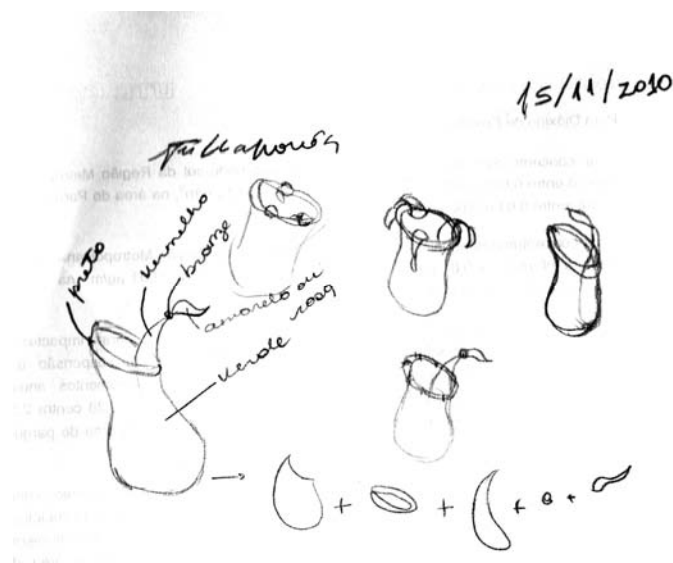
Júlia Bacellar Corrêa (1989)
s/título, 2010
Esboço para peça cerâmica
Coleção da artista, Porto Alegre



Júlia Bacellar Corrêa (1989)
s/título, 2010
Esboço para peça cerâmica
Coleção da artista, Porto Alegre



Júlia Bacellar Corrêa (1989)
s/título, 2010
Esboço para peça cerâmica
Coleção da artista, Porto Alegre



Júlia Bacellar Corrêa (1989)
s/título, 2010
Esboço para peça cerâmica
Coleção da artista, Porto Alegre

2) *Organizo todos os materiais que pretendo utilizar:*

Na mesa na qual trabalho, armo toda a estrutura necessária, deixando todos os materiais úteis para a criação da peça à minha disposição. Tudo tem o

seu lugar determinado, a porcelana azul à direita, o pote com água na frente, etc.; assim, evito atrapalhar-me, pois preciso focar a atenção na criação, que possui muitos detalhes. Procuro, desta maneira, ter controle sobre a situação.

3ª Modelo o invólucro:

Depois de preparar o lugar, sento, pego uma pequena porção de argila e faço o primeiro movimento: amasso, faço uma bola e furo-a no meio. Desse buraco que se alarga pelas pressões dos dedos, nasce o invólucro. O invólucro consiste no suporte dos elementos que serão agregados no seu interior. Elementos que também chamo de organismos, módulos ou componentes, posteriormente encontrarão abrigo neste espaço. Faço-o com o objetivo de criar um ser que é dominado, parasitado por outras criaturas e tomado por elas. Contudo, ao mesmo tempo em que, lentamente, vai sendo “devorado” por elas, ele também as sustenta, pois sem este corpo não haveria apoio para suportar estas frágeis, porém vorazes, vidas.



Júlia Bacellar Corrêa (1989)
Registros do processo de modelagem do invólucro, 2010

Há, portanto, uma relação de interdependência, os parasitas necessitam do invólucro vivo para também poderem viver; sendo assim, o invólucro os protege. Quanto mais estes organismos invadem o envoltório, “matando-o”, por conseguinte, matam a si próprios, pois a área na qual se instalam diminui, o que os deixa mais vulneráveis ao lançarem-se ao espaço externo. Desse modo, o invólucro serve também como contenção. Nas últimas peças feitas, este limite tem tornado-se ainda mais acentuado, pois, dos primeiros trabalhos para cá, estes seres estão explorando cada vez mais o pote, arriscando-se, até certo ponto, fora deste território, como se estivessem, gradualmente, querendo abandonar essa delimitação.

Acredito existir uma transição dentro deste projeto. A mudança tornou-se visível ao colocar peças de meados do mês de junho ao lado de peças de

meados de novembro. As mais antigas possuem o invólucro mais fechado e os organismos não passam da borda ou ultrapassam pouco este limite. Sendo assim, mesmo que eu, como criadora, durante o processo, tivesse desenvolvido o invólucro como um espaço destinado a ser ocupado e voltasse a atenção para preenchê-lo, dominando-o, o resultado foi o oposto. Naquela época, gostava de criar pequenos “segredos”, quase que esconder estes seres, aguçando a curiosidade das pessoas, deixando alguns dos módulos saírem do “casulo” como um indício de que lá dentro havia outras vidas tentando fazer o mesmo. Desse modo, quem dominava, de fato, era o invólucro, “grávido”, maturando estes organismos.



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,7 x 7 x 8,2 cm
Peça feita em junho



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 12 x 9, 3 x 6 cm
Peça ainda crua feita em dezembro

Com o passar do tempo, essa curiosidade não atingiu só os espectadores como também me atingiu, sentido a necessidade de trazer os elementos mais à superfície. Mesmo sem ainda ter exposto *Microuniversos*, me refiro aos espectadores como os colegas, professores e visitantes com os quais compartilhei o atelier. Esta partilha suscitou em trocas muito ricas, pois um grande número de pessoas palpitava sobre as minhas peças. O convívio no atelier com mais gente oportunizou esses retornos, que ajudaram a enxergar melhor o trabalho. Ouvi diversas sugestões, e identificava-me com elas e, ao debater com os outros, colocava-me também na posição de espectadora.

Essas discussões influenciaram na modificação do projeto, visto que me deslocavam do lugar de artista para o do público e, justamente por essa ocupação de um duplo papel e, principalmente, nos instantes em que sou observadora, que as provocações da obra agiram sobre mim. Foi através desses embates que comecei a libertar, aos poucos, os organismos de suas “redomas”. Aí, sim, o receptáculo passou a ser dominado e seu conteúdo mais explícito.

Para abordar estas duas vertentes sobre as quais comentei, trago duas artistas. A primeira, Miriam Gomes (1961), com a qual tive a oportunidade de conhecer seu trabalho e trajetória pessoalmente, através de uma conversa informal na sua casa e conhecendo seu atelier, ambos na cidade de Porto Alegre. Miriam possui diversos projetos, mas identifiquei-me, principalmente, com as caixas de pequenas dimensões que ela cria, tratando de questões similares às minhas na primeira fase do meu trabalho, quando os receptáculos eram os seres “dominantes”. Ao utilizar uma estrutura fechada e pequena, Miriam instiga as pessoas por um ínfimo buraco que permite apenas o encaixe do olho. Aparentemente, um objeto sem muitos atrativos externamente, mas que, ao oferecer uma fenda, oferece, por sua vez, um sinal de novas descobertas, basta apenas espiar.



Miriam Gomes (1961)

Caixa Branca, 2000

Técnica mista: papel machê, papietagem com eletrografia e fonte luminosa, 45x30x30cm

Porto Alegre/RS, Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho

Imagem externa da obra cedida pela artista



Miriam Gomes (1961)

Caixa Branca, 2000

Técnica mista: papel machê, papietagem com eletrografia e fonte luminosa, 45x30x30cm

Porto Alegre/RS, Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho

Imagem interna da obra cedida pela artista

Ambas buscamos despertar no espectador curiosidade, deixando “rastros” (Miriam com suas aberturas e eu com os elementos que transbordam o invólucro) na obra que atraíam as pessoas, espécies de “ímãs” que direcionam o olhar para uma visão interna. Nosso trabalho, na realidade, é um convite para novas formas de habitação em novos territórios. Quando me refiro à habitação, quero dizer que, não necessariamente habitamos um lugar caminhando e entrando nele através de passos. A ação de habitar pode ser feita através do olhar, quando investigamos e exploramos as propriedades de uma obra; no nosso caso, mundos que disponibilizamos para o espectador percorrer com os olhos.



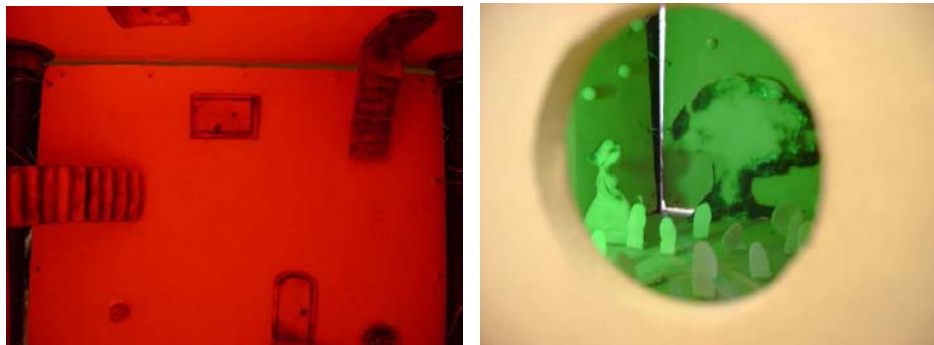
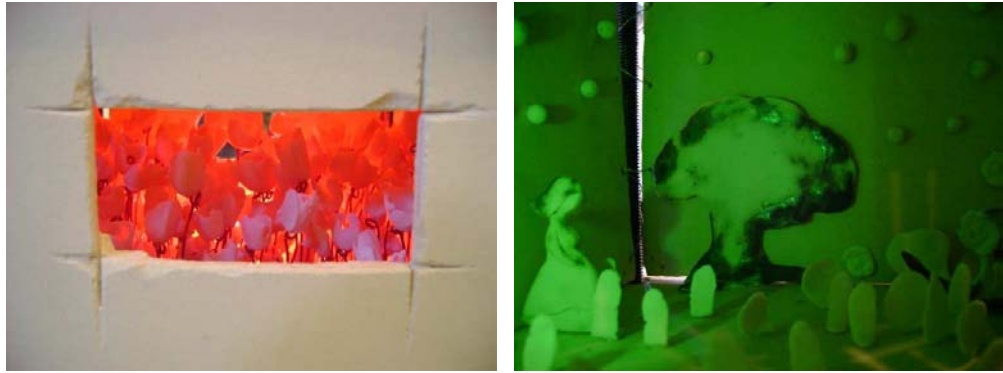
Miriam Gomes (1961)

Intimidade, 2007

Coluna em ferro, cerâmica e fonte luminosa, 1,90 X 0,20 X 0,20 m

Porto Alegre/RS, *Essa Poa é Boa*

Imagens externas da obra cedidas pela artista

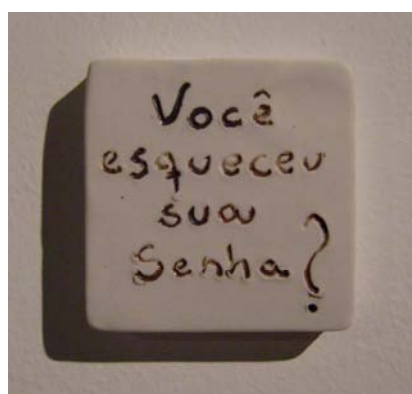


Miriam Gomes (1961)
Intimidade, 2007
 Coluna em ferro, cerâmica e fonte luminosa, 1,90 X 0,20 X 0,20 m
 Porto Alegre/RS, *Essa Poa é Boa*
 Imagens internas da obra cedidas pela artista

O uso do tamanho pequeno por mim e por Miriam implica na aproximação do público com a obra, pois o “nano” incita, de certa maneira, num esforço para poder enxergá-lo, num “esgueiramento” no qual a pessoa deve estar disposta a se submeter para que as coisas possam ser reveladas. Deve haver, portanto, um

instinto de pesquisa por parte do espectador, um desejo de analisar a obra com mais cuidado; caso contrário, o trabalho pode passar despercebido e ser apenas uma caixa ou um simples pote.

As diferenças existentes entre o meu trabalho e o de Miriam residem em alguns detalhes, como, por exemplo, a inserção de escritos em certas obras como *2008* e *Intimidade*, tornando mais enfático o convite à contemplação e o uso da cerâmica misturada a outros materiais. Outra questão divergente está no conteúdo. Miriam traz histórias de uma memória particular sua ao gravar na cerâmica retratos de pessoas que passaram pela sua vida. A mesma também insere o próprio espectador no trabalho ao implantar espelhos, fazendo com que o mesmo participe e faça parte da obra. Desse modo, Miriam utiliza a caixa como uma espécie de “armadilha” para surpreender o público com surpresas, às vezes até mesmo aprisionando o próprio espectador lá dentro, enquanto eu desejo revelar às pessoas os encantos do próprio objeto. Miriam usa a caixa apenas como uma estrutura que guarda o trabalho, enquanto meu invólucro também faz parte da obra, sendo tão importante quanto o que está dentro dele.



Miriam Gomes (1961)
2008 – Série Mundos, 2008
Cerâmica: massa *shiro* branco, óxidos, cravos de ferraz cavalo e fonte luminosa, 20 X 20 X 20 cm
Curitiba/PR, *Salão Nacional de Cerâmica*
Imagens externas da obra cedidas pela artista



Miriam Gomes (1961)

2008 – *Série Mundos*, 2008

Cerâmica: massa *shiro* branco, óxidos, cravos de ferraz cavalo e fonte luminosa, 20 X 20 X 20 cm

Curitiba/PR, *Salão Nacional de Cerâmica*

Imagens externas da obra cedidas pela artista

Ultimamente, minhas peças têm tomado um rumo diferente, o que está me distanciando de Miriam, e me aproximando de outra artista chamada Valerie Zimany¹. Menciono-a, pois vejo uma forte tendência ao direcionamento do meu trabalho para o ambiente externo. Valerie realiza trabalho semelhante ao instalar elementos repetidos nos cantos das paredes. Há a mesma preocupação quanto à questão de produzir efeitos de infiltrações e movimento, porém Zimany os sustenta no próprio espaço (expositivo ou não) que pode ser considerado como um outro tipo de invólucro, realizando, portanto, intervenções, enquanto eu crio pequenos receptáculos delimitando, contendo, o cenário das ações.

¹ Informações referentes ao ano de nascimento da artista, dimensões da obra e ano de execução da mesma não estão presentes nas imagens, pois não constam na fonte de pesquisa (www.valeriezimany.com).



Valerie Zimany
Bubble
 Instalação cerâmica



Valerie Zimany e Daniel L. Bare
Bubble
 Instalação cerâmica

4) Crio o módulo:

O convívio com a palavra módulo e, mais do que isso, com o pensamento modular vem de três anos atrás. Em dois mil e oito cursei a primeira disciplina no Núcleo de Design de Superfície da UFRGS e, posteriormente, fui bolsista e aluna novamente neste centro de estudos e pesquisas por mais quatro semestres. Na segunda metade do ano de dois mil e dez, fui estagiária na empresa de estamperia personalizada Casa Rima cuidando da área de criação. Ambas experiências colocaram-me em contato com a percepção repetitiva tanto de modo teórico como prático. Quando comecei a trabalhar com cerâmica, percebi que o processo que desenvolvia com a matéria tridimensional era similar ao processo realizado bidimensionalmente.

Ao criar um módulo para uma estampa, produzia uma composição de elementos dentro de uma área determinada (normalmente de 50 x 50 cm ou 10 x 10 cm) planejando os encaixes destes desenhos nas laterais para que, ao repeti-lo, as linhas ficassem contínuas, sem haver falhas. A seguir, o módulo era digitalizado para ser tratado em softwares e fazer a repetição ou *rapport*.

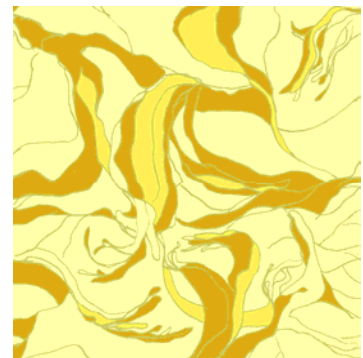


Júlia Corrêa (1989)

s/título, 2009

Desenho e tratamento softwares *Design and Repeat* e *Color and Reduction*, 60 X 40cm

Coleção da artista



Júlia Corrêa (1989)

Sublime, 2009

Desenho e tratamento softwares *Design and Repeat* e *Color and Reduction*, 40 X 60cm

Coleção da artista

Hoje, quando construo o módulo com o barro, permaneço com esta visão plural, ou seja, a mesma preocupação em conceber esta unidade tentando prever o seu comportamento ao ser multiplicado. Cada detalhe é agregado no módulo de

argila premeditando como ficará no conjunto. Talvez, o módulo quando isolado não seja interessante quanto aos aspectos formais, mas quando repetido enfatiza seus atributos e ganha outro aspecto. São essas questões que tenho em mente antes e durante a criação do módulo.

Com uma pequena porção de argila nas mãos, modelo o módulo que havia esboçado mentalmente ou no papel. Normalmente, essa ideia esquematizada modifica-se no momento em que vou pressionando o barro. O material começa a me sugerir novas formas, como se iniciássemos uma conversa na qual tento, a princípio, impor o que eu quero, mas ele me retruca mostrando outras alternativas. Nesta fase, estou aberta a aceitar as mudanças que a matéria pode proporcionar, sendo assim, os planejamentos anteriores servem de parâmetro, mas não enrijecem o processo, é apenas uma maneira de saber de onde devo partir e ter em vista que tipo de formas que gostaria de alcançar. Assim: “[...] o projeto na pesquisa em artes visuais equivaleria a um *projétil*, algo que é lançado com uma mira. Mas o caminho exato que irá percorrer nunca sabemos” (REY, 1996, p. 84).

Desse modo, fico mais flexível, pois atento aos indícios da argila e o que ela pode revelar-me sem a obrigatoriedade de atingir a exatidão dos meus planos. Desses experimentos, surgem os acasos que são agregados ao trabalho ou simplesmente ignorados. Concordando com a afirmação da artista e teórica Fayga Ostrower (1920-2001) sobre o acaso:

Há, portanto, uma seletividade interior em nós, que se manifesta através da simples percepção de um evento. Entretanto, mesmo entre os que forem percebidos por nós, fazemos certas distinções. Alguns eventos até que poderiam ser consideradas coincidências em si curiosas. Mas enquanto não sentirmos que tais coincidências nos digam respeito de um modo ou de outro, ou contenham algo de particular que possa nos interessar naquele momento, ao tomarmos conhecimento delas, tão prontamente as esquecemos. Foram apenas casualidades (OSTROWER, 1990, p. 3).

Os acasos que cruzam o percurso fazem repensar as escolhas tomadas até então, opções que quando anexadas criam um novo trabalho, deslocando-me para outra realidade visual que não mais a antiga imagem inicial que constituíra. Tais desvios possibilitam desdobramentos que consistem na descoberta de novas percepções formais e na diversidade das peças, visto que foram mais de trinta

construídas sempre buscando torná-las bastante diferentes umas das outras. O acaso, portanto, foi importante por ajudar a promover um tipo de “biodiversidade” com o propósito de criar vidas/espécies que caracterizassem cada universo com as suas peculiaridades.

5) *Repito o módulo:*

Com os módulos estabelecidos, entro na etapa de ordenamento dos conjuntos de gestos repetitivos. A cada nova peça, uma nova sequência de gestos passa a existir. O processo começa a ter ritmo, mas levo algum tempo até encontrar o compasso exato. Isso depende principalmente da combinação entre o tamanho da forma, o número de elementos para compor cada módulo e a secagem. Quanto menor a dimensão e maior a quantidade, mais rápido se perde a flexibilidade da matéria.

Ao mesmo tempo em que preciso modelar, o barro perde líquido para o ambiente, componente que possibilita a sua maleabilidade. Desta forma, imprimo a vida das formas orgânicas sobre a matéria que aos poucos morre entre meus dedos. Vida sustentada pela morte. O calor de minhas mãos também mata e faz viver, colaborando com a evaporação. Vida que só existe por completo com a totalidade da morte, quando o fogo consome todo o resquício de água e o *microuniverso* ocupa o mundo. A passagem do tempo é sentido pelos efeitos do ar. Ambos invisíveis, porém colaboradores da concretude da construção. “A descrição do tempo se reduz à apreensão do impossível. Confinado na matéria, o tempo se expande, contrai, estira, retrai. O tempo suporta a vida, sustenta o homem, pressiona a matéria” (DERDYK, 1997, p. 13).

Assim, conforme repito o gesto que origina cada pequena parte e suas conexões, melhor interpreto o comportamento da argila, adaptando, conseqüentemente, o esquema de gestos mais apropriados para aquela situação. Visto isso, a repetição cria intimidade, o que permite o conhecimento mais intenso do processo.

Conforme a natureza dos fatos descritos anteriormente, o processo se dará por esse trânsito constante entre momentos nos quais tenho controle sobre o trabalho e outros nos quais perco este domínio, necessitando adaptar-me a estas situações para gerar novas soluções. Da minha parte, tento esquematizar ao máximo as minhas ações e metas através da previsibilidade que constituí pelo contato quase que diário com a cerâmica, portanto sei os tipos de imprevistos que podem ocorrer no caminho, mas mesmo assim, desestabilizo.

Desestabilizar é bom, pois nos coloca em movimento, nos tira da monotonia do mecanicismo e nos força a pensar, testando as nossas capacidades além de acrescentar à experiência. Sem essas perturbações, não haveria “evolução”, o que significa estar estagnado e acomodado numa mesma posição sem arriscar-se a experimentar desafios. “Enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me *processa*” (REY, 1996, p. 85). Os desafios são fundamentais pro artista, pois são eles os responsáveis por lhe fornecer conhecimento.

Trabalhar com o barro propicia esse aprendizado constante, é nunca estar só, é entender que não bastam apenas as suas ações para que a obra se sustente, é crer que existe uma parceria, uma conexão entre o artista e tudo o que se encontra por trás de um aparente bloco de barro. É descobrir as sutilezas transformadoras escondidas na terra, compreendê-las e não tentar derrotá-las e sim torná-las suas aliadas. É ver que não é apenas a argila que você precisa trabalhar como também a água, o ar e o calor. É dar-se conta de que o processo cerâmico engloba uma atmosfera de reações, físicas, químicas, fisiológicas e artísticas todas concomitantemente. O processo cerâmico, comparado aos demais como, por exemplo, desenho e pintura, é um processo caótico em si justamente pela matéria prima ser orgânica e viva. Ela já possui o seu sistema de funcionamento, nunca estático, sempre alterando a si mesma mesmo sem a interferência do homem.

Tramado ao processo caótico de criação do artista, são cargas distintas que se confrontam para fusionarem-se em uma coisa só: “[...] A obra será o produto ambíguo de uma luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material” (PASSERON, 1997, p. 109). Deparar-se ao objeto cerâmico

é presenciar uma costura de memórias de tempos indistinguíveis, épocas diluídas entre as partículas da terra petrificadas pela ação do calor. É o tempo que a matéria levou para ser constituída, as erosões pelas quais ela passou, a chuva que nela se infiltrou, os fragmentos que a ela se misturou, a vegetação que ao seu redor se procriou, o planeta que sobre ela se manifestou. É o tempo que cada coisa que me influenciou carrega consigo, o tempo das épocas em que cada coisa me atingiu, as cargas de tempos que cada pessoa que passou pela minha vida deixou comigo, etc. Esse tempo é incontável, anacrônico, transcende o simples contar do relógio, do calendário e das décadas. Passa a fazer parte de outros tempos, o dos observadores e que irão fazer parte queira ou não da história de cada um, integrando um tempo que passa a ser coletivo, tempo que não possui propriedade, que emana do objeto espalhando-se no espaço. Portanto o objeto é imbuído das instabilidades invisíveis do processo. Resta a olho nu, apenas vestígios em forma de relevos e depressões que o observador tateia com o olhar.

Gesto após gesto, o repetir das ações acaba sendo introjetado, fazendo com que a produção flua, ou seja, incorporo esta sistematização, mais do que isso, absorvo o devir do trabalho. Ao fazer isso, o caos do processo é retido, pois aprendo como devo lidar com o mesmo e, assim, ele passa a estar sob controle. De oito em oito ou de dez em dez componentes constituídos para ocuparem o invólucro, pode transcorrer até mesmo uma hora dependendo da sua complexidade. O fator “tempo” mostra a sua passagem através das formas que vão sendo concluídas, funcionando como cronômetros. Segundo a artista Roseli Nery: “Se podemos desenvolver tempos individuais, podemos também desenvolver sistemas próprios de medida, relógios diferenciados na forma e na contagem” (NERY, 2003, p. 93).



Júlia Bacellar Corrêa (1989)
Registros do processo de criação do módulo, 2010

Os gestos deste projeto são caracterizados pelo tamanho. São pequenos. Todas as partículas desenvolvem-se na ponta dos dedos. A fragilidade intrínseca destas atitudes requer equilíbrio e controle. As formas minúsculas que nascem do dedilhar são complicadas de estruturam-se, precisando de delicadeza equivalente a sua para existirem. Estes gestos começam no território da mão, mas refletem no restante do corpo. Braços, ombros, costas curvadas para enxergar e manusear melhor estes “mini” organismos que tentam escapar por entre os dedos. Um esforço físico que se propaga pelo restante dos membros que se interligam às ocorrências principiadas nas digitais. Assim, o corpo redimensiona-se à sua criatura, ele precisa compatibilizar-se a obra, comportar-se igualmente ao que pretende criar para lhe dar suporte mínimo. Desse modo, o microuniverso que se perpetua exige imersão, obriga-me a tornar-me tão micro quanto ele, “suga-me”

para habitar seu “pequenismo”. O processo, então, transforma-se num jogo de reflexos, no qual artista e obra trocam “papéis” a todo instante. O gesto miúdo me conduz a energia diminuta das formas que reformula meus movimentos e os reconduz em sua direção.

6ª Acumulo os módulos:

Repetir disponibiliza material para acumular, e o que é o acúmulo se não o ato de colecionar? Colecionar possibilita a comparação, dá ao olhar a chance de estabelecer relações, fomentando a curiosidade através da variedade de informações. Repito porque busco aguçar nas pessoas o olhar investigativo que se infiltra por entre as cavidades, vãos, cheios e vazios destes mundos criados, que explora as minúcias, que especula seus movimentos e que se perde num lugar desconhecido

Além destas decorrências do ato de acumular, a justaposição de elementos envolve a questão dos acasos visuais. Os encaixes dos componentes são feitos sem planejamento, acomodando um a um e observando seu comportamento conforme a sua reação com o seu entorno, ou seja, com o invólucro e demais módulos. Reparando nas diversas alterações que posso conseguir a partir de uma única unidade, rotaciono as formas até encontrar os ângulos que julgo mais interessantes. Ao contrário de um programa computacional no qual são oferecidas poucas combinações de encaixes modulares, em torno de seis, o processo com um módulo tridimensional aumenta muito mais as probabilidades de obras diferentes vingarem. Desse modo o trabalho transforma-se gradualmente e não há como afirmar, na metade do caminho, o resultado definitivo que a peça irá tomar, já que a todo instante confronto-me com visualidades distintas. Contudo, por já ter adquirido experiência trabalhando com composições repetitivas, aprendi a pensar no plural, imaginando as harmonizações que advém do conjunto das coisas. Sendo assim, vejo na unidade o potencial armazenado pronto para ser ativado quando colocado ao lado de outros múltiplos.

Ao agregar os organismos, comecei a perceber não só as reações dos volumes dos módulos como também das suas reentrâncias. Normalmente, costumamos salientar os efeitos visuais de uma imagem apenas pelo o que pode ser visualizado, como se somente os “cheios” fossem os responsáveis pela sua construção, porém esquecemo-nos de refletir sobre o valor do “oco”. Os espaços desocupados garantem as formas, as dobras, curvas, linhas, enfim, fazem com que o corpo ganhe a sua identidade, sendo tão importante quanto a massa. Poderíamos afirmar que esta aparente invisibilidade se faz tão evidente e tão corpórea assim como algo sólido. Quando repito e acumulo módulos, concomitantemente, estou fazendo o mesmo com suas “ausências”, o que ocasiona, equivalentemente, numa sequência de reentrâncias multiplicadas. Portanto, quando trato a volumetria trato juntamente a intensidade com que a “falta” irá incidir sobre a matéria, mesmo que meu olhar esteja atento a revelar, num primeiro instante, as protuberâncias que posso conquistar do barro ao criar o módulo. Com o ato de acumular, a ausência se “presentifica”, mostrando que sempre esteve ali o tempo todo, trazendo à tona os detalhes, reforçando tudo aquilo que anteriormente pertencia a um único componente.

O artista francês Arman (1928-2005) ficou conhecido por suas obras que lidavam com a apropriação de objetos que, posteriormente, acoplava uns aos outros. Apesar de distanciar-se da minha finalidade artística por estar envolvido com o movimento do *Novo Realismo*², o trago para discutir sobre a força de transformação através do meio acumulativo. Retirando os objetos da sua função banal rotineira, Arman os reorganizava atribuindo-lhes novo sentido, conquistando, assim, uma nova imagem. Mesmo que se possa perceber a corneta, a frigideira ou a ferramenta, tais componentes, quando sobrepostos, viram outros objetos, revelando outra identidade. Visto isto, a repetição faz com que o olhar transite entre duas realidades: uma na qual são verificadas as propriedades do módulo e outra na qual este módulo está diluído, aparecendo

² O movimento conhecido como Novo Realismo originado em 1960 com a participação de artistas como Yves Klein (1928-1962), Arman (1928-2005), Raymond Hains (1926-2005) e Jean Tinguely (1925-1991) teve como objetivo artístico, tendo em vista as mudanças ocorridas no contexto social e político no qual estavam inseridos, a abordagem da realidade através de um novo olhar utilizando da própria realidade concreta através, por exemplo, da apropriação de fragmentos de objetos do cotidiano. Alguns fatos como a intensificação das indústrias de massa, a publicidade, os avanços tecnológicos, a guerra fria e a força norte-americana do pós-guerra caracterizavam a situação da época.

como uma escultura singular. Arman³ foi capaz de ver no objeto mais do que a sua funcionalidade e sim o valor das suas formas, algo que conseguiu enfatizar e mostrar às pessoas, quando os repetia. Durante o processo, assim como o artista, estudo esse dinamismo do módulo, contudo essa preocupação vem antes mesmo dele existir, ou seja, eu o produzo tentando prever sua atuação em grupo, enquanto que Arman buscava retirar do módulo/objeto já existente as diversidades das quais era capaz.



Arman (1928-2005)
Stegosaurus Plierus, 1978
Dimensões: 32 1/2 x 11 3/4 x 22 inches



Arman (1928-2005)
Eroica, 1976
Dimensões: 60 1/4 x 52 x 37 3/8 inches



Arman (1928-2005)
s/ título

³ Informações referentes ao ano de execução e dimensões da obra presente na imagem do trabalho de Arman não constam na fonte (www.armanstudio.com).

7) O acabamento da peça:

Quando finalizo a modelagem e os encaixes, passo por uma das etapas mais complicadas. Preciso deixar o trabalho secando, pois aliso o invólucro com o propósito de chamar a atenção para os elementos de dentro. Contudo, há um tempo quase que exato para essa evaporação. Neste período, no caso, novembro, um dia é suficiente para que seja possível dar acabamento, pois a argila não está nem muito úmida nem muita seca.

Quando se escolhe trabalhar com o barro, se escolhe trabalhar também a própria sensibilidade. Os sentidos redimensionam-se, ficam mais aguçados, sendo necessário não só voltar o olhar para a matéria, como também para o espaço e como ele é absorvido pelo material.

Na peça não vejo apenas barro, vejo também tempo, temperatura, calor, resfriamento, primavera, jacarandá. As paredes dessas peças não guardam só elementos, guardam também todas as incidências da época em que foram realizadas. Posso olhar para uma peça e ver nela meus passos pelos tapetes de flores nas calçadas da *Félix da Cunha* em direção ao *Cubo4*. Posso enxergar na cerâmica um termômetro marcando trinta graus, dia excelente para caminhar no *Parcão*. Posso ver nela a história que construí nesse semestre, as conquistas, as realizações e desafios. São lembranças e visões “incrustadas” no corpo dessas peças. Para o espectador, as peças podem dizer outras coisas, para mim falarão sempre dessas memórias que marcaram esse processo.

8) Transporte das obras:

Levar os trabalhos até o forno significa deslocar-me de ônibus do bairro *Floresta* até o *Centro*, o que implicou, na maior parte do processo, em obstáculos. A peça crua permanece frágil, principalmente porque as formas que crio são muito pequenas e qualquer batida pode quebrá-las.

Ao mesmo tempo em que, a cada criação, libertava mais os organismos do invólucro, submetia-os mais a estes riscos. Durante o fazer, sabia dos problemas futuros, mas igual, meu impulso era primeiro construir o trabalho para depois pensar nas barreiras que iria encontrar para chegar até o Instituto de Artes. Não queria deixar que as limitações influenciassem na feitura da obra, modificando-a. Isso seria um retrocesso ao que eu vinha fazendo, seria uma contradição ao meu pensamento, pois meu objetivo está em expandir os elementos, não em retrai-los.

A união entre a fragilidade e o crescimento dos organismos foi tomando tal proporção que chegou a certo ponto que fugia do controle. Um mínimo deslize já quebrava alguma ponta, descolava uma bolinha, etc. A obra parecia viva, pedindo cuidado. Frente a esta situação, fui obrigada a rever meu comportamento, transformar-me numa pessoa mais delicada e atenta. É curioso como a obra que nasce do próprio artista tem essa capacidade de ensinar-lhe coisas, como se fosse um ser autônomo surpreendendo a todo instante.

Nas quatro últimas peças, aconselharam-me a utilizar cola quente para anexar as peças ao suporte para transportá-las. De fato, funcionou, mas trouxe essa ocorrência para mostrar, seja qual for a técnica empregada, que o trabalho fala com o artista, ele pede coisas, ele revela novos caminhos, nos coloca dúvidas, nos provoca e mexe conosco.

Quando colocamos um “ponto final” no trabalho, ou seja, quando definimos que está “pronto”, na verdade, poderíamos substituí-lo por um ponto e vírgula. Nós somente *acreditamos* que ela está acabada quando na realidade está fadada a transformar-se eternamente. A cada novo olhar lançado sobre ela, diferentes ideias e conceitos surgem. Assim, a obra não é a mesma para todos, sujeita a ganhar diversas facetas. Nesse texto, busquei dar o meu depoimento, mas ele não é o ponto final, ele é uma contribuição para que *Microuniversos* possa ser discutido e analisado, tendo em vista como ele surgiu, o que não significa que só o que eu escrevi esteja correto. Pelo contrário, os pensamentos que aqui coloquei são apenas uma porta de entrada.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ter estabelecido uma metodologia para que o processo fosse desenvolvido através de etapas, o *fazer* não se resume ao simples ordenamento de atividades, ele é mais do que isso: caracteriza-se por oscilações entre “caos” e equilíbrio. Essas transições são as responsáveis pela criação da obra. A cerâmica é uma lição que ensina que o controle absoluto pode ser quase raro e que é preciso dedicação e envolvimento aprofundado para trabalhar a matéria. Não são as técnicas, livros, receitas de mistura de óxidos que fazem um “bom” ceramista. Eles até ajudam, mas o aprendizado está em aventurar-se no processo, nessa empreitada que o artista toma para si. Meu único guia era um desenho ou uma imagem, mas o que de fato podia acontecer no caminho até alcançá-los eu não sabia ao certo.

O que fiz foi me deixar levar pelo processo; essa etapa, invisível aos olhos do espectador, que é a mais importante para o criador, momento em que ele mesmo se coloca a prova; momento de descobertas nas quais realizei trocas e não imposições. Apenas fazia uma imposição inicial, a ideia da obra que queria construir, para que todo o resto fosse baseado numa cumplicidade, sabendo “ouvir” o que o barro pedia.

Os gestos pequenos me aproximaram da argila, criaram uma espécie de elo entre nós. Na ponta dos dedos nossa relação se intensificou, pude contê-la como uma pequena semente pronta para germinar no solo. Vi o processo como um cultivo de pequenas vidas. Vidas frágeis feitas uma a uma. Repetir, portanto, pode ser dito e tratado como uma ação, um modo como parte do processo transcorreu, mas o seu resultado e a maneira como criava cada módulo era, para mim, um organismo feito com delicadeza.

As pessoas mencionam que, a argila, após queimada, ou seja, quando vira cerâmica, petrifica e perde o movimento. De fato, é isso que ocorre, pois a água tira a flexibilidade do material, mas o que verifico no meu trabalho é o contrário. Quando as peças saem do forno elas adquirem maior vivacidade através das cores que se intensificam, dando ainda mais destaque aos

movimentos criados durante a modelagem. Vejo cada “mundinho” daqueles como uma flor ou uma árvore. Elas estão continuamente em crescimento, mesmo que tenhamos a impressão de que estão estáticas. Isso porque seu movimento é lento, por isso não conseguimos acompanhar esse desenvolvimento. Com isso, descobri na cerâmica um meio que trama o orgânico das minhas formas ao orgânico da sua constituição quando ainda é argila. A queima, depois, funciona como uma fotografia, ela pode congelar, registrar um instante, mas a memória permanece viva.

Considerando essas características do trabalho, pensei na sua montagem. Na pinacoteca Barão de Santo Ângelo haverá como estrutura para as obras uma chapa de acrílico transparente erguida por fios de nylon resistentes ao teto. Este suporte será instalado de maneira com que “flutue” no espaço, com o objetivo de possibilitar a visão do espectador por diversos ângulos.

O modo como quero que o trabalho chegue ao público foi pensado de acordo com alguns objetivos. Primeiro, não queria limitar as peças somente a visões frontais e laterais, como aconteceria se dispusesse-as sobre uma prateleira encostada na parede. Quando as modelo, sempre as construo analisando todas as suas dimensões, colocando os elementos em várias partes, ou seja, todos os componentes são planejados de acordo com uma visão geral do objeto. Não gostaria que isso fosse perdido; pelo contrário, minha vontade é trazer o preciosismo dos detalhes para perto das pessoas. Assim, sabia que a estrutura deveria ser no meio do espaço para que o observador circulasse ao seu redor, investigando as minúcias existentes.

Posteriormente a esta decisão, detive-me no tipo de estrutura. Através do descarte de opções, notei outro aspecto importante que buscava no espaço expositivo. Veio em mente a ideia de blocos brancos e prateleiras, mas, como as obras são pequenas, isso iria interferir, chamando mais a atenção do que as próprias peças. Uma das finalidades deste trabalho é atrair o espectador para os nano mundos, mantê-lo focado nas vidas que se desenvolvem dentro dos invólucros e ressaltar sua delicadeza. Para isso, conversando com meu orientador, após verificar a área da pinacoteca, percebemos que havia ganchos no teto, o que viabilizou nosso plano de montar uma estrutura suspensa.

Suspendendo os trabalhos, eles adquirem leveza e destaque, pois não haverá praticamente nada competindo visualmente.

Outro fator essencial foi a maneira como escolhi distribuir os *Microuniversos*. No decorrer desse semestre, a cada peça realizada, guardava-as todas juntas. Enquanto ainda estavam cruas, colocava-as para secar agrupadas em cima de uma bandeja no atelier *Cubo4* (onde ocorreu grande parte do processo), e depois de queimadas também as acumulava na minha prateleira no atelier de cerâmica do Instituto de Artes. Esse convívio com essa disposição auxiliava-me para futuras produções, pois foi olhando para os meus trabalhos e fazendo comparações entre eles que pude reparar nas formas mais recorrentes que fazia, as cores que ainda poderia utilizar, as variações que, mesmo pequenas, poderiam ser alteradas e integradas em novas peças, etc. Era como se esses objetos tivessem sempre algo a me dizer, como se eles, depois de construídos, fossem independentes e ainda tivessem coisas a me ensinar. Foram nesses momentos que me dei conta de como as relações permearam todo o projeto, tanto como criação como pensamento. Relação entre os módulos, relação entre módulos e invólucro e a relação entre as peças. Foi dessa vivência que surgiu a ideia de juntá-las sobre o mesmo suporte, para que as pessoas também tivessem a oportunidade de experimentar essas mesmas reações que ocorrem quando as obras compartilham o mesmo espaço. Assim, organizá-las em conjunto também remete à ideia de viveiro.

Como considerações finais, trago os prováveis desdobramentos deste projeto. Gradualmente, o invólucro tem sido ainda mais dominado, tanto pelos elementos como por mim, isso porque tenho explorado mais essa área na qual os organismos se apoiam, expandindo-os em direção à área externa. Ambiciono ver o comportamento destes seres quando integrados no espaço ou acoplados em outros tipos de estruturas, substituindo o invólucro por outras contenções, como o trabalho que fiz para a exposição itinerante da UFRGS, no qual a base era uma redoma de vidro.



Júlia Corrêa (1989)
Tramas Inquietas, 2010
Cerâmica, 34 X 14 X 14 cm

Vejo este projeto como o início de muitas pesquisas, nas quais sinto necessidade em aprofundar-me, dando continuidade, como, por exemplo, a coloração de massas e a exploração de novos espaços. Ao fim deste trabalho, já não sinto mais a necessidade do uso do pote como invólucro. Em *Microuniversos*, ele foi necessário para que fosse criado um ambiente de imersão, para que o espectador, praticamente, mergulhasse nesse universo. Com vistas a retirar os elementos deste território enclausurado, transpondo-os para ambientes abertos, estes, por sua vez, penetrarão o espaço alheio. São duas maneiras distintas de chegar ao espectador, contudo o pensamento permanece o mesmo. Ambas as visualizações têm a ideia da invasão como questão central. Tanto uma quanto a outra “tomam” o espectador, seja por um olhar interno ou mais amplo (através de instalações).

Concretizo esse projeto com a consciência de que, na arte que crio, nada é interrompido, tudo tem continuidade. Todas as coisas foram essenciais para constituírem a pessoa que sou hoje e, conseqüentemente, o trabalho que realizo atualmente. Assim, a obra também expõe seu criador, mesmo que não explicitamente. Também estou dentro destes pequenos mundos, sou eles e eles são eu. Confundimo-nos. Fiquei pequena, até minúscula. Sou também espectadora, olho para eles, mas também olho para mim. Encontro-me

multiplicada: sou artista, obra e público. Na minha arte, não me acho, só me perco. Talvez eu tente me achar, mas tenho a felicidade de escapar de mim mesma: misturo-me ao barro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERDYK, Edith. **Linha de costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LARROSA, Jorge. Experiência e Paixão. In: **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de Arte**: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 2002.

NAKANO, Katsuko. **Terra, fogo, homem**. São Paulo: Palas Athena, 1989.

OSTROWER, Fayga. Inspiração e individualidade. In: **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PASSERON, René. Da Estética à Poiética. **Porto Arte Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 103-116, nov. 1997.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três Instâncias Metodológicas sobre a Pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Arte Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Dissertações

NERY, Roseli. **Intimidades entrelaçadas**: gestos, olhares e objetos na arte contemporânea em uma experiência singular. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Sites

<www.armanstudio.com>. Acesso em: 22 nov. 2010.

<www.valeriezimany.com>. Acesso em: 13 out. 2010.

PORTFÓLIO DO PROJETO *MICROUNIVERSOS*



Júlia Corrêa (1989)
Microuniversos, 2010
Cerâmica



Júlia Corrêa (1989)
Microuniversos, 2010
Cerâmica



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 6,5 x 7 x 7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,7 x 9 x 8 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,2 x 5,2 x 6,7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7 x 7,8 x 8,5 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,8 x 7,8 x 7,4 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 6,9 x 8,3 x 8,4 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8 x 9 x 8,5 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,7 x 7 x 8,2 cm



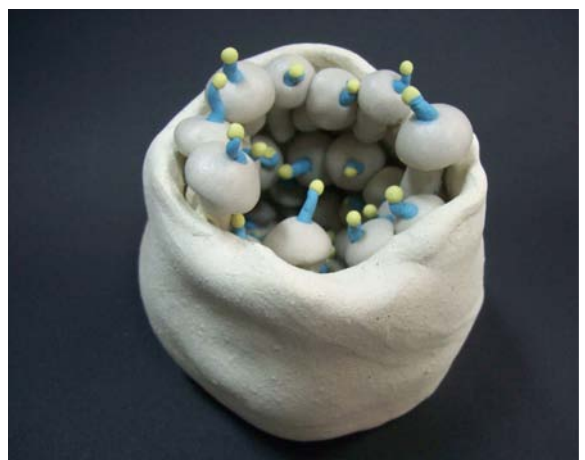
Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,5 x 8,2 x 7,9 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,5 x 6 x 6,7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 6,5 x 10 x 9,4 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7,5 x 6,3 x 6 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7 x 6 x 8,5 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,7 x 6,5 x 7,9 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 6,5 x 6 x 8 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7 x 7 x 8,2 cm



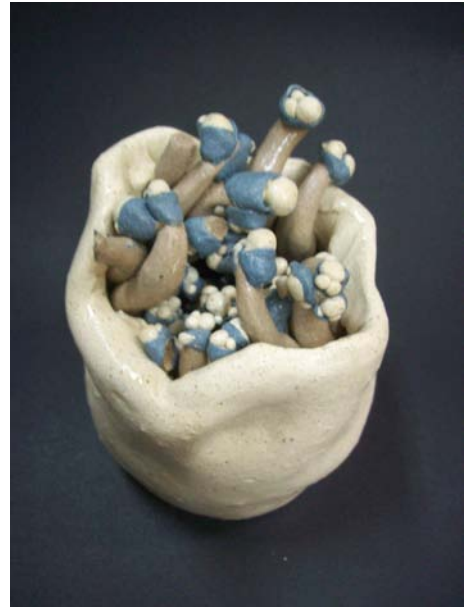
Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 12 x 9 x 9,3 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/ título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7,9 x 7 x 7,4 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,5 x 6,3 x 6,5 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,9 x 7,3 x 7,1 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 9,8 x 8,2 x 6,3 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7,3 x 7 x 5,8 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,5 x 6,7 x 6,6 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,5 x 7,5 x 6 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 5,9 x 7 x 5,2 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 7,4 x 8,7 x 8 cm



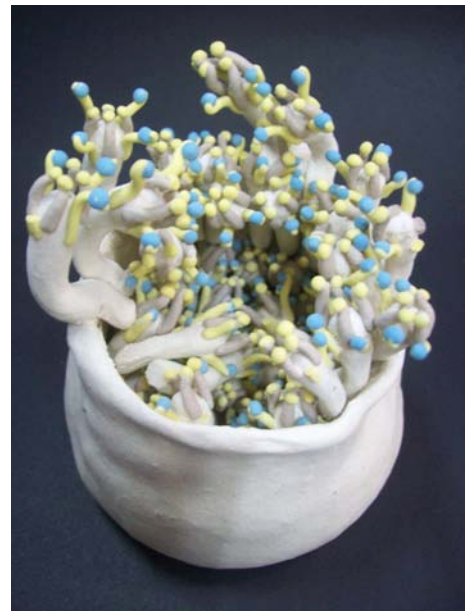
Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8 x 7,2 x 7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 11 x 7 x 6,4 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,9 x 7,3 x 6,7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 8,7 x 7 x 7 cm



Júlia Corrêa (1989)
s/título, da série *Microuniversos*, 2010
Cerâmica, 10,5 x 6,1 x 6,5 cm

APÊNDICE TEÓRICO

Materiais utilizados:

Tipos de argilas:

Argila branca, argila preta, argila bronze: fornecedor *Argilas Rezende*, Valinhos – SP;

Argila vermelha: fornecedor *Atelier Selmo Ramos*, Porto Alegre – RS;

Porcelana canadense azul, rosa e amarela: fornecedor *Psh Brasil*, Campinas – SP.

Corantes:

Corante azul YC2: adquirido no *Atelier Selmo Ramos*, Porto Alegre – RS.

Óxidos:

Óxido de cromo e óxido de ferro: ambos adquiridos no *Atelier Selmo Ramos*, Porto Alegre – RS.

Temperatura de queima feita: 1200° graus (alta temperatura).

Observações:

A temperatura de queima influencia no resultado de cor. Depois de algumas experiências, percebi que o barro branco do fornecedor *Argilas Rezende* ficava num tom rosado quando queimado à baixa temperatura (1000° graus) e

branco à alta. Sendo assim, todas as peças deste projeto foram para fornada de 1200° graus e os elementos dentro de cada pote, respectivamente, pois os mesmos eram colados nos invólucros durante a modelagem. Caso quisesse obter uma cartela de cores ainda mais variada, poderia moldar os elementos isoladamente do invólucro, queimá-los a temperaturas diferentes e colá-los a frio. Contudo, no caso destas peças, acredito que se criassem os componentes separados, posteriormente, os módulos não se encaixariam e não formariam tramas interessantes, que é algo que eu consigo apenas com o barro ainda úmido.

As peças deste projeto envolveram formas muito pequenas, o que implica na evaporação rápida da água presente na argila. Em menos de um minuto o que havia moldado secava, ficando quebradiço. A dica que dou e que fiz no processo é manter as mãos sempre úmidas e produzir as formas em poucas quantidades, por exemplo, de cinco em cinco ou três em três. O tempo de secagem varia em relação à escala, tipo de argila e temperatura ambiente.

Outro conselho, para quem não possui seu próprio atelier e trabalha com peças muito delicadas e fáceis de quebrar, é utilizar cola quente na base da obra, anexando-a a algum suporte, como uma caixa. Isso serve para quando o trabalho precisa ser transportado. Quando chegar até o local onde está o forno, basta puxar a peça com cuidado que a cola desgruda facilmente.

QUESTIONÁRIO

Dados básicos:

Artista: Miriam Gomes (1961)

Naturalidade: Canoas – RS

Graduada em artes plásticas, com ênfase em cerâmica, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2005.

1) O que você busca transmitir com o seu trabalho?

Miriam: As emoções de ser humano; sentimentos, questionamentos... a maneira como sinto o mundo.

2) O que lhe instiga a produzir?

Miriam: Não sei explicar... É uma certa angústia, vontade de expressar algo, de criar, de dar forma física a uma ideia, e essa vontade pode ser despertada a partir de uma forma, uma palavra, um sentimento, o trabalho de algum artista.

3) Quais as suas percepções sobre o seu processo de criação?

Miriam: O problema é que a cabeça não para... uma ideia puxa a outra e algumas vezes o projeto já nasce pronto, mas muitas outras ele vai mudando de forma, de proposta.

4) Você possui metodologias antes de iniciar o processo de trabalho? Se sim, quais?

Miriam: Normalmente desenho minhas ideias num caderno, até para não esquecer depois!

5) Quais as suas percepções sobre o processo cerâmico?

Miriam: O processo cerâmico é muito orgânico, pois o barro tem vida, e ao manuseá-lo deve ocorrer uma conversa entre ele e o artista. Não adianta brigar, pois aí o prazer se vai... Isso ficou muito claro para mim durante meu projeto de graduação, quando trabalhei com grês branco e porcelana canadense pela primeira vez, fazendo placas de aproximadamente 33 x 22 x 0,4 cm, que na primeira fornada saíram curvadas em quase 360°, pois foram queimadas em pé, como pode ser feito com outras massas. Nesse trabalho, também a questão da fixação das imagens das fotos foi motivo de aprendizado, pois muitas vezes elas desapareciam. Tudo isso mostrou a interação que existe entre o artista e o material, em especial com o barro. Comparo o processo cerâmico com a relação interpessoal: os dois lados têm vontades, e é preciso chegar num consenso. Outra questão importante na cerâmica é o tempo, que é preciso respeitar. Respeito, paciência e muita prática. E aproveitar os resultados inesperados como aprendizado e possibilidade de novas criações.

6) Quais são as peculiaridades, características do seu processo de criação?

Miriam: Júlia, considero respondida 3.

7) Por que você trabalha com pequenas dimensões?

Miriam: Um dos meus primeiros trabalhos era um painel de eletrografia de 5,50 x 2,80 m, com alguns recortes formando janelas, onde coloquei imagens de fotografias que ficavam mais para dentro do painel, de forma que era preciso estar na frente da janela para visualizar a imagem. (Esse trabalho, Perigo: fome, foi o precursor das caixas.) Depois veio a cerâmica, e talvez pela própria característica do material diminui o tamanho dos objetos. O barro é muito orgânico, gosto do toque e instintivamente comecei a fazer peças pequenas, e juntando-as acabo construindo meus mundos. As primeiras peças pequenas foram as florzinhas que eu fazia para relaxar (depois coloquei-as na minha coluna da exposição Essa Poa é Boa e depois num dos Mundo). Em 2005, num acidente doméstico, quebrei uma vértebra da coluna, o que me impossibilitou de sequer pensar em trabalhos grandes e aí surgiu o meu Diário, composto de pequenas peças de porcelana que contam a história desse acidente. Então, percebi as possibilidades desse tamanho reduzido, que eu podia me expressar sem fazer minha coluna sofrer amassando grandes quantidades de barro; que juntando as pequenas peças com meus guardados podia criar meus mundos.

8) Para você, quais são as consequências do tamanho pequeno?

Miriam: Ele cria um estranhamento, sai da escala real. Com isso podemos, num olhar, ter uma noção geral do objeto para depois descobrir os detalhes daquele pequeno objeto.

9) Quais são os resultados obtidos quando você cria compartimentos fechados como na obra Céls e nos trabalhos com as caixas?

Miriam: As caixas acabam formando pequenos mundos, onde geralmente só uma pessoa de cada vez pode olhar seu interior. Isso me remete à

maneira única que cada um de nós tem de ver e sentir o mundo. Olhamos para a mesma obra, objeto ou situação, mas cada um vai ter uma percepção particular, pois, para formá-la, toda a experiência individual anterior entra em ação.

- 10) Por que o uso de imagens de células na obra Célis? Você acredita ter lançado uma espécie de lente de aumento sobre estas formas não perceptíveis a olho nu, ao direcionar o olhar das pessoas através de uma pequena caixa com apenas uma fenda? Fale mais a respeito.**

Miriam: Porque, como veterinária, sempre gostei desse mundo microscópico, que a gente não vê no dia-a-dia, mas ele está ali. Nesse trabalho, Célis, não tive preocupação que as pessoas identificassem as células, provavelmente poucas perceberam o que era, mas o que tinha razoavelmente escondido era uma fotografia minha aos 12 anos, que uso muito, e essa questão do esconder/revelar é importante para mim. No projeto era para ser uma caixa grande com um orifício para olhar para dentro, mas ao executá-lo percebi que naquele tamanho, 0,70 X 1,00 X 1,90 m, não conseguia o efeito que queria, as placas em transparência com as imagens de células ficavam perdidas, por mais placas que eu colocasse. A solução foi voltar para a caixa pequena (25 x 25 x 40 cm) e manter a estrutura grande por fora. Então percebi que, tirando da escala que estamos habituados e levando para uma escala menor, conseguia um estranhamento maior, possibilitando uma aproximação do espectador.

- 11) Você procura esconder ou revelar coisas quando utiliza caixas como estrutura?**

Miriam: A melhor palavra seria guardar, embora exista esse jogo de esconder e revelar. Tenho o hábito (ou mania) de guardar pequenas coisas, como convites, ingressos, vidro de perfume... coisas que têm algum significado importante para mim. Sempre gostei de caixas, é uma

coisa que me acompanha desde a infância, e elas são ótimas para guardar coisas. Outro interesse que tenho é a questão da ocupação do espaço, o tridimensional. Acabei juntando os dois: trabalhar o tridimensional dentro de caixas. No início, na exposição Universos de 2000, o exterior das caixas não tinha muita importância; minha atenção era voltada para dentro, criando um mundo dentro delas, que eram confeccionadas com papel machê, papietagem ou de papelão. Em 2007, comecei a ter um interesse maior também no exterior das caixas, como no trabalho Domingo no Parque, que foi feito com uma caixa de vidro colada com imagens em transparências, e na parte superior era possível visualizar o interior da caixa. Na Caixa Branca, que também fazia parte da exposição Universos, essa questão de esconder e revelar pode ser vista, pois coloquei muitas coisas dentro e não é possível visualizar tudo pelo único orifício existente. Na verdade, algumas vezes coloco alguma coisa que não será vista, mas para mim é importante, mesmo que só eu saiba que ela está lá.