

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
Centro de Linguagem e Comunicação
Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em
Linguagens, Mídia e Arte

ACÁCIA RÓSEA SOUZA AZEVEDO

INSCRIÇÕES HÍBRIDAS DA CERAMISTA

Campinas
2021

ACÁCIA RÓSEA SOUZA AZEVEDO

INSCRIÇÕES HÍBRIDAS DA CERAMISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como requisito para obter o título de Mestre em Linguagem, Mídia e Arte, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Eliane Righi de Andrade.

Campinas

2021

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

738.092 Azevedo, Acacia Rosea Souza.
A994i Incrições Híbridas da Ceramista / Acácia Rosea Souza
Azevedo. -Campinas, SP: PUC-Campinas, 2021.

228 f. : il.

Orientador: Eliane Righi de Andrade.

Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) – Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Ceramistas. 2. Cerâmica. 3. Subjetividade. 4. Memória. I. Andrade, Eliane Richi de. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.

CDD – 23. ed. 738.092

ACÁCIA RÓSEA SOUZA AZEVEDO

AS INSCRIÇÕES HÍBRIDAS DA CERAMISTA

Aprovada em: 28 de junho de 2021.



Prof.^a Dr.^a Eliane Righi de Andrade
(Orientadora – PUC-Campinas)



Prof.^a Dr.^a Paula Cristina Somenzari Almozara
(PUC-CAMPINAS)



Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Silva Amarante
(Assessora Linguística)

*Dedico esta dissertação
aos ceramistas que ainda estão por vir.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Linguagem, Mídia e Artes da PUC-Campinas, por acolher e aceitar a se (re)(des)dobrar com a cerâmica artística e esta pesquisa interdisciplinar.

Agradeço a toda equipe docente, com elucubrações e considerações significativas, que tenho certeza, ainda retomarei muitas vezes neste meu caminhar acadêmico: Prof. Tarcísio Silva, Prof.^a Paula Almozara e, em especial, a Prof.^a Luísa Paraguai, meu muito obrigada. Encontrá-los foi um presente.

Não poderia deixar de destacar a presença de minha querida orientadora, Prof.^a Eliana Righi de Andrade, por sua dedicação, valiosas observações e (re)direcionamentos neste trabalho, todas suas contribuições, questionamentos e provocações foram fundamentais nesse caminhar. Sinto-me muito orgulhosa de ser sua orientanda. Obrigada por me aceitar e oferecer sua mão na “modelagem” deste processo, nesta “escultura” que erigimos e fragmentamos, juntas.

À banca de qualificação, Prof.^a Maria de Fátima Silva Amarante e a Prof.^a Paula Almozara, meu muito obrigada por suas colaborações, provocações e questionamentos, pois, com eles, tive a oportunidade de crescer e amadurecer minhas (auto)narrativas apresentadas aqui. Agradeço, sobretudo, por aceitarem ser minha banca avaliadora. Eu não poderia sentir-me mais honrada do que ter vocês ao meu lado, juntamente com a Profa. Dra. Eliane Righi, nesta reta final!

Deixo um agradecimento especial as minhas professoras na cerâmica, Estela Horta Myauchi e Hideko Honma, que estiveram ao meu lado durante tantos anos, por contribuírem com minha formação, oferecendo sempre o apoio necessário para minha potência nessa arte. Agradeço também a tantos outros ceramistas com quem o convívio foi enriquecedor e os compartilhamentos instigantes. Seria impossível citar a todos.

Sou grata ao suporte de minha família, meu marido André Salvagnini e minha filha Ana Letícia de Azevedo Cajazeira, por compreenderem os sucessivos mergulhos, por horas a fio, em leituras e escritas: seus cuidados e atenção proporcionaram-me o sossego necessário para cumprir este desafio. Amo vocês através de cada linha desta dissertação.

Agradeço ao meu pai Júpiter Azevedo, por sua vibração com os êxitos de minha vida e seu ombro amigo, com o qual sempre contei para os (in)sucessos. Seu

olhar sempre sensível e carinhoso, painho, ajudou-me a continuar caminhando. E minha mãe, Gláucia Azevedo (in memorian) por ensinar-me que sofrer é parte de viver, mas que, nem por isso, precisamos deixar de sorrir, pois "não há mal que sempre dure, nem bem que nunca acabe", diria ela. Obrigada, mainha, por ter cultivado em mim, com seus recursos, a coragem e a persistência.

Agradeço minha querida amiga, Paloma Guimarães de Lima, por seu suporte em tantos momentos – que seria impossível de descrever –, por me provocar com sua inteligência, com sua mente astuta e interessada. Estarmos juntas nesses anos laboriosos de mestrado foi sem igual, que possamos também, assim, seguir pela vida, compartilhando dificuldades e somando sorrisos.

Muito obrigada, Tatiane Kawata, ex-aluna, amiga e, hoje, também professora de cerâmica, pelos momentos de cumplicidade, pelas trocas e carinho constante, contar com sua presença sempre é uma motivação no caminho da cerâmica.

Agradeço aos colegas de turma do mestrado, por todas as discussões e aprofundamentos que me possibilitaram chegar até aqui.

Assim como deixo meu muito obrigada aos amigos ceramistas, por cada troca e compartilhamento, e aos professores que participaram de minha formação.

Agradeço aos meus alunos, com os quais o grande exercício da cerâmica ganha dimensão e força, deixo minha sincera gratidão. O que está aqui, nesta pesquisa, tem muito a ver com as provações que vocês me fizeram/fazem. Por isso, este trabalho é uma reflexão que vocês ajudaram a contornar.

Agradeço de todo coração, cada "ferramenta" oferecida no mestrado e na vida, por cada movimento e gesto, cada troca e compartilhamento, mesmo diante dos momentos tão desafiadores que vivemos hoje. Todos que cruzaram meu caminho, de alguma forma, se dobraram em minha pesquisa, em minha subjetividade, em minha arte e, assim, ajudaram-me a traçar novas linhas de vida e esperança.

*“A verdadeira viagem de descobrimento
não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos”.*

Marcel Proust

RESUMO

A presente pesquisa se dedica a relacionar os processos da arte cerâmica aos modos de subjetivação da ceramista, em agenciamentos e fluxos, entre objetos humanos e não humanos, no espaço do ateliê, levando em consideração as contribuições da psicanálise, filosofia, arte e estudos sobre tecnologia de si, que dialogam com todo o mover-se da ceramista em processos de (des)dobramentos e suas relações de sentidos no ato de criação. Para tanto, articula-se os conceitos de: acontecimento, *hecceidade*, devir, diferença, agenciamento, arquivo, memória, desejo e inscrições. Busca-se correlacionar as formas de agenciamento em processo de (re)(des)construção de si com o O(o)utro, ou seja, com outros ceramistas, com as tradições, técnicas, ferramentas, espaços reais e virtuais. Procura-se, com isso, compreender como esses elementos se integram no conjunto de procedimentos ligados à prática e, por seguinte, à arte. Para tal estudo, analisa-se o *corpus* composto por diários pessoais, fotografias e blog da autora desta dissertação. Desta maneira, opta-se pela autonarrativa como método para compor a escrita, juntamente a uma atitude interpretativa e reflexiva, que dialoga com as experiências e poética da artista-ceramista-pesquisadora, sua relação com a história e os rastros que evidenciam construções subjetivas e modos de existência, considerando processos sociais e culturalmente traçados no coletivo e em articulações rizomáticas.

Palavras-chave: Cerâmica artística; Modos de subjetivação; Memória; Agenciamento, história dos ateliês.

ABSTRACT

This research is an auto narrative about the processes of ceramic art and the ceramist's processes of subjectivity, which articulates assemblages and flows between human and non-human objects in the studio space, considering the contributions of psychoanalysis, philosophy, art, and studies on technologies of the self, which dialogue with the movement of the ceramist in "(un)folding" subjective processes and their relations with the act of creation. For this purpose, the theoretical concepts of event, haecceity, becoming, difference, assemblage, archive, memory, desire, and inscription are articulated, aiming to correlate the forms of assemblage in the process of (re)(de)construction of the self with the O(o)ther (other ceramists, traditions, techniques, tools, real and virtual spaces). The main objective is to understand how these elements are integrated into the set of processes linked to the practice of ceramics and art, reviewing the corpus comprised of the researcher's personal diaries, photographs, and blog. In accordance with those aims, the self-narrative is chosen as a method to compose the writing, together with an interpretative and reflective attitude, which dialogues with the experiences and poetics of the artist-ceramist-researcher in the relationship with history and traces of subjective constructions and modes of existence, revealing that those processes are socioculturally outlined in collective and rhizomatic articulations.

Keywords: *Ceramic Art; Processes of Subjectivity; Memory; Assemblages.*

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: <i>Aqua</i> | 35 |
| Figura 2: Painel <i>Aquarium</i> | 36 |
| Figura 3: Painel <i>Motus</i> | 38 |
| Figura 4: Vidrado azul transparente | 48 |
| Figura 5: Vidrado azul com base de magnésio..... | 49 |
| Figura 6: Contextualização do blog | 52 |
| Figura 7: Caderno de notas da ceramista | 53 |
| Figura 8: Caderno de notas de um dia frio de 2008 | 58 |
| Figura 9: Caderno de notas..... | 59 |
| Figura 10: Nota do final de 2010 | 62 |
| Figura 11: A tigela e seus espectros | 67 |
| Figura 12: Bloco Mágico | 69 |
| Figura 13: Entre | 75 |
| Figura 14: Meu primeiro cartão de apresentação na cerâmica | 80 |
| Figura 15: <i>Spherical Vase</i> c. 1927, de Leach..... | 82 |
| Figura 16: <i>Vaso Lua Escura</i> | 82 |
| Figura 17: Prato de Hamada; Meu prato em experimentação | 84 |
| Figura 18: Vaso ateniense do século V a.C. | 85 |
| Figura 19: Produção autoral..... | 88 |
| Figura 20: Coleção entre preto branco..... | 88 |
| Figura 21: <i>Spade form</i> , 1972, de Coper; <i>Série Lapis-Venti</i> , de AA..... | 90 |
| Figura 22: Peça da prof ^a . Estela Miyauchi..... | 92 |
| Figura 23: Primeiras aulas de torno | 96 |
| Figura 24: a) Ateliê em Vinhedo; b) Atelier Hideko Honma;..... | 98 |
| Figura 25: Fotos de alunas no ateliê em Vinhedo | 105 |
| Figura 26: Projeto | 108 |
| Figura 27: O vaso e suas camadas..... | 113 |
| Figura 28: Parte externa de meu ateliê em Vinhedo..... | 114 |
| Figura 29: Banner de exposição individual..... | 116 |
| Figura 30: Sequências de selfies enviadas para uma amiga..... | 117 |
| Figura 31: <i>Canecas espiral</i> com violino ao fundo..... | 119 |
| Figura 32: <i>A caneca espiral</i> | 121 |

| | |
|---|-----|
| Figura 33: <i>Art, Craft or Pottery?</i> | 125 |
| Figura 34: Oficina Francisco Brennand | 132 |
| Figura 35: Alguns dos livros de minha estante | 133 |
| Figura 36: Primeiro vaso | 135 |
| Figura 37: <i>Passarinheira</i> | 135 |
| Figura 38: Captura de tela de obras cerâmicas de artistas | 136 |
| Figura 39: Aulas no Senai Mário Amato | 138 |
| Figura 40: <i>Instagram</i> de Hideko Honma..... | 142 |
| Figura 41: Aulas no Atelier Hideko Honma..... | 144 |
| Figura 42: Ângela, obra de Kenjiro Ikoma | 147 |
| Figura 43: Pratos de parede..... | 148 |
| Figura 44 : Nos ateliês com Kenjiro Ikoma e René Le Denmat | 149 |
| Figura 45: a) obra de Kenjiro Ikoma e b) René Le Denmat | 150 |
| Figura 46: Inspirações..... | 150 |
| Figura 47: <i>Workshop</i> , Cunha | 152 |
| Figura 48: Caixa cindida | 154 |
| Figura 49: <i>Bowl Samurai</i> | 155 |
| Figura 50: Composição e rastro | 160 |
| Figura 51: <i>Peles sem corpos</i> | 164 |
| Figura 52: Conjunto <i>Tequila Uh!</i> | 167 |
| Figura 53: <i>Glacialis</i> | 167 |
| Figura 54: <i>Café no mangue</i> | 172 |
| Figura 55: Caderno de notas..... | 174 |
| Figura 56: Postagem do blog – O Atelier e a Ceramista..... | 181 |
| Figura 57: Área externa do ateliê | 183 |
| Figura 58: <i>Bowl Céu</i> | 184 |
| Figura 59: Aulas on-line | 186 |
| Figura 60: Escultura <i>Nix</i> | 189 |
| Figura 61: Entrada do meu ateliê | 192 |
| Figura 62: O primeiro ateliê..... | 193 |
| Figura 63: Esboço de ateliê – primeiro espaço de trabalho | 194 |
| Figura 64: A reforma do ateliê | 196 |
| Figura 65: Parte de baixo do ateliê hoje | 197 |

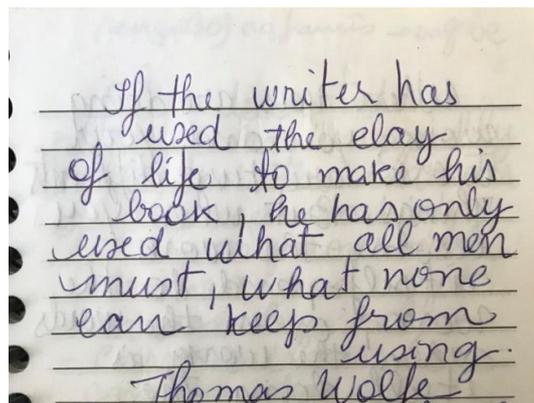
| | |
|---|-----|
| Figura 66: Parte superior de meu ateliê atual..... | 198 |
| Figura 67: Forno elétrico | 199 |
| Figura 68: Parte superior do ateliê atual..... | 200 |
| Figura 69: <i>Desalinho</i> | 208 |
| Figura 70: Até breve!..... | 217 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| BEM-VINDA(O) AO ATELIÊ..... | 17 |
| 1 MEMORIAL..... | 22 |
| 1.1 Por onde começar?..... | 22 |
| 1.2 Caminhos e escolhas..... | 25 |
| 1.3 Uma confusão de cacos no tapete..... | 26 |
| 1.4 Como modela(-se) a ceramista?..... | 27 |
| 1.5 Uma construção sem fim..... | 28 |
| 1.6 No giro do torno..... | 29 |
| 1.7 Mestrado..... | 30 |
| 1.8 Recortes finais de uma biografia em construção..... | 31 |
| 2 COMO INVESTIGAR O "CORPO CERÂMICO"?..... | 33 |
| 2.1 A que “matérias-primas” se agencia a ceramista?..... | 35 |
| 2.2 O método e a metamorfose da ceramista..... | 42 |
| 2.3 Ex/Inscrição da ceramista..... | 56 |
| 3 A MEMÓRIA ESTENDIDA DA CERAMISTA..... | 66 |
| 3.1 O traço inexato..... | 68 |
| 3.2 A ceramista repete?..... | 72 |
| 3.3 A herança sem testamento da ceramista: um panorama sócio-histórico da cerâmica de ateliê..... | 76 |
| 3.4 O Movimento <i>Arts and Crafts</i> e a ceramista..... | 100 |
| 3.5 A ceramista imersa na história..... | 125 |
| 3.6 A ceramista se desloca entre ateliês..... | 133 |
| 4 COMO MODELA(-SE) A CERAMISTA?..... | 162 |
| 4.1 “ <i>Che vuoi</i> ”, ceramista?..... | 164 |
| 4.2 O devir e a ceramista..... | 168 |
| 5 A CERAMISTA CONTEMPORÂNEA E SUA PRÁTICA..... | 173 |
| 5.1 Caminhando para o ateliê da ceramista..... | 175 |

| | | |
|-----|--|------------|
| 5.2 | A ceramista se conecta: o ateliê e o tempo | 178 |
| 5.3 | (Re)territorializações da ceramista | 191 |
| | A CERAMISTA SE DESPEDE: ATÉ BREVE! | 209 |
| | REFERÊNCIAS | 218 |

BEM-VINDA(O) AO ATELIÊ



Fonte: acervo da autora, 2002¹.

Esta dissertação é uma elaboração híbrida de minha vida na cerâmica, em que passeio entre teorias, resenhas, lugares, lembranças, imagens, poesias e relatos de todas que sou e fui. É composta por fluxos do território-ateliê e também de sua história, porque dele não posso me abster. E assim construo uma (auto)narrativa dos modos de subjetivação desta artista ceramista pesquisadora que lhe escreve.

Neste texto, sob a luz da filosofia, da psicanálise, da história e da arte, escrevo e me inscrevo, tanto para me dar a conhecer, como para investigar, para além de um restrito conceito de "identidade", (n)as multiplicidades através dos agenciamentos que construo, dentro e fora de meu ateliê e para além dele, enquanto artista, pesquisadora e professora.

De maneira ampla, atento para os agenciamentos, que são como um vitrado constituído por uma série de matérias-primas, procedimentos (pesagem, quantidade de água, relações com a densidade, viscosidade, forma de aplicação), ações e gestos da ceramista; temperatura de queima, tipo de forno e queima, em que o vitrado se funde e se acopla o corpo cerâmico formando um todo inseparável enquanto também compõem sentidos múltiplos. Ou seja, o agenciamento como conjunto de relações materiais em acoplamento a um sistema inseparável de signos correspondentes, em que a perspectiva entre conteúdo e expressão se entrelaça e se funde em fibras constitutivas.

¹ Transcrição de anotação em diário pessoal: "Se o escritor usou a argila da vida para fazer seu livro, ele apenas usou o que todos os homens devem usar, o que nenhum de nós pode se abster" do livro *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life* de Thomas Wolfe (GIBBS, 2014, tradução nossa). Disponível em <https://www.circeinstitute.org/blog/reader-thomas-wolfe>. Acesso em: 06 abr. 2021.

E já neste momento, preciso alertar a você que me lê para que não espere nesta escrita encontrar fórmulas, receitas, indicações técnicas ou modos de fazer. Apesar de tudo aqui escrito se agenciar, indiscutivelmente, nesse fazer, interessa-me, sobretudo, entender a subjetividade como operadora de sentidos e de modos de existência para a artista ceramista.

Sendo assim, esta escrita é preparada para um encontro que elucida a criação, transformando o que é visto ou ouvido na própria ação desta autora. Posto de outro modo, ao escrever, compreendo que organizo em uma linearidade de escrita, porém, provooco deslocamentos, além de me lançar nas águas móveis da memória.

Depois de tantos anos dedicados à arte cerâmica, sinto-me mais uma vez provocada, interessada em investigar os elementos que me atravessam enquanto ceramista. Quais transformações se dão no sujeito ceramista, diante das histórias de ateliê, seus processos? Quais rupturas são estabelecidas ou não? Como somos escritos e como nos inscrevemos nesta arte?

Ao tatear a subjetividade, busco representar meus pensamentos e obras, minha prática e reflexões e, por vezes, sigo movimentos imprecisos, que questionam e contribuem – espero –, com o pensar a arte cerâmica. O que me torno com ela? Um estar-entre. E o que seria, então, esse "entre"? O que é preciso para entender seus limiares? Onde ocorrem as transformações para além do material? Quais ex/inscrições subjetivas assinalam a ceramista?

Nestas linhas, aparentemente retas, convido ao mergulho, o outro. Esse outro imbuído das tradições, mas que também se mantém atento e questiona, que se entrega às necessárias reflexões, as que inspiram e alteram. E é, essencialmente, para o outro que ainda vai chegar, que irá tatear a cerâmica, como um dia eu também o fiz, que escrevo. Assim, realizo um exercício de alteridade, de acolhida e respeito ao outro.

Não se trata, desta forma, de uma escrita desinteressante, caso tenha alguma motivação ou curiosidade sobre o universo da cerâmica. Nem que esta escrita seja produto de leituras desinteressadas. Mas, ao contrário, trata-se de contribuições acerca de subjetividades diante de desafios, em que "[o] papel da escrita é estabelecer, com tudo o que a leitura constituiu, um 'corpo'" (FOUCAULT, 2004c, p.

152). E aqui, refere-se ao "corpo cerâmico" enquanto um conjunto de agenciamentos múltiplos, como poderá perceber na sequência desta redação.

Todavia, meu leitor, apesar das questões aqui referenciadas serem pertinentes ao universo da cerâmica e partirem de alguém que participa ativamente de tal comunidade há mais de vinte anos, percebendo seu exponencial crescimento, também há linhas deixadas, propositalmente, ao bailar do vento. Linhas que espero sejam perseguidas por outras mentes. Não anseio a completude, mas me atento em vasculhar, transbordar, problematizar, apontar desvios, criar dúvidas e deixar sempre espaço para o desacordo, isso faz parte de mim e desta escrita. Pois algo que a cerâmica necessita que é esse pensar, que coaduna seu fazer a quem o faz.

Enquanto percorro o "corpo cerâmico", penetrando e submergindo de seus poros, eu também me esquadrinho e me escavo, fragmentos de mim ondulam imprevisivelmente, pois não caibo em definições e meus interesses se conectam e também divergem. Sendo assim, a pesquisa aqui não se furta a caminhos e descaminhos.

Opto, então, por um formato híbrido, que me permite criar desvios de escrita e de leitura, entre narrativas, autonarrativas, citações, poemas, excertos e, por isso, adoto a forma grafada de (auto)narrativas. Uma série de recortes e sobreposições, em que espero que o leitor se perca para se transformar no (re)encontro com a arte cerâmica.

À vista disso, disponho, no primeiro capítulo, o Memorial, assim, poderá conhecer melhor os trajetos que percorri até aqui.

No segundo capítulo, Como investigar o "corpo cerâmico"?, evidencio a metodologia que emprego, quais "matérias-primas" utilizo e mesclo para deixar esta minha ex/inscrição na forma de dissertação.

O terceiro capítulo, A memória estendida da ceramista, percorro as questões pertinentes à história do ateliê, como ele surgiu, suas implicações, análises e a maneira que a ceramista percebe e se articula por entre esses fatos históricos.

Já no quarto capítulo, Como modela(-se) a ceramista?, em uma perspectiva mais psicanalítica e filosófica, detenho-me sobre o desejo e a subjetividade através das dobras.

E, por fim, no quinto capítulo, A ceramista contemporânea e suas práticas, apresento meu ateliê e os caminhos de minha prática hoje.

Ao me despedir de meu leitor, com um até breve, deixo algumas (in)conclusões deste processo. Tratam-se mais de reticências do que de um ponto final... Aliás, o ideal, de fato, seria deixar um longo espaço em branco, para ser ex/inscrito no próximo desvio de olhar, no próximo passo deste caminhar que, por ventura, venha alterar algo que aqui foi dito.

Saliento que, apesar de ter uma sequência de capítulos, acredito que esta dissertação possa ser lida por onde lhe apetercer, leitor. E, caso algum conceito lhe escape, você o encontrará em algum momento da leitura. Portanto, siga seus próprios caminhos, ainda que a escrita, traiçoeiramente, indique a você uma direção a seguir.

Oportunamente, é preciso alertar meu leitor que não escrevo de modo a seguir uma estrutura rígida, apesar de a escrita ser linear. As (auto)narrativas – que se encontram *italizadas*, podem constituir uma leitura paralela, por meio de saltos – são entrecruzadas por reflexões, análises e teorias. Como em meu território-ateliê e em minha maneira de pensar, os agenciamentos acontecem em fluxos, não em tópicos ou cômodos.

Como (auto)narrativa que é, com percursos trilhados por mim, este estudo, de certa forma, também é viagem, durante a qual sinto a necessidade de me equipar, agenciando-me a autores e teorias, poemas e imagens, que desejam se amalgamar e multiplicar linhas, em busca de linhas de fuga, já que tudo está radicalmente implicado e me move. E quando eu exponho tais agenciamentos, primeiro, explico para mim e, depois, para o outro, aquele que tende a pensar, questionar, que deseja o encontro, mas que, talvez, só alcance aventura.

Em outras palavras, como bem entendem os ceramistas, opero uma bateria de testes, o que exige fôlego. Trata-se de muitas e muitas placas de testes implicadas em tentativas, erros e acertos, conquistas e frustrações, pois as estruturas da própria química nem sempre nos cabem. Uma alquimia em mosaico, composta por conhecimentos de ordem científica e empírica, interconectados ao desejo de uma palheta singular e, por isso, subjetiva. Uma pluralidade de matérias-primas ou materiais inusitados, que, juntos na transformação do calor, multiplicam-se ao infinito, na procura por algo que se conecte a poética da ceramista. Impressões em cores, texturas e reações que, como bem sabemos, nunca acabam, mas que

nem sempre se explicam, onde o acaso também deixa suas marcas. Assim, muitas dúvidas flamejam pelas espias do forno enquanto a ceramista se arrisca.

1 MEMORIAL

*O vidro translúcido da memória permite
ver apenas com imprecisão marcas do que foi
trinca, corte, traço ou ação.
A parte borrada e até apagada,
cobertura, tempo ou intenção;
espaço de criação.
Acácia Azevedo*

Antes de tudo, deixo aqui um pouco de minhas atuações. Este capítulo não se trata apenas de uma autobiografia ou trajetória acadêmico-profissional, mas se refere às etapas de minhas experiências, de minha maneira de caminhar pelo mundo e das tantas transformações que ocorrem no percurso e que estão implicadas em meu processo intelectual, artístico e em minha constituição subjetiva. Talvez, a leitura deste memorial, ajude meu leitor a compor sentidos na relação com os deslocamentos aos quais me proponho em minha escrita e em minhas práxis. Contudo, como mencionei anteriormente, não se sinta obrigado a seguir a sequência, siga a sua curiosidade. Esta é uma benesse da escrita, ela estará aqui crava, para seu retorno. Já a ceramista...

1.1 Por onde começar?

Na cerâmica, começaria testando. Mas, ao nascer, em 1967, em Recife-PE, já cheguei para valer. Filha de Gláucia, uma exímia costureira, cantora amadora, e Júpiter, violinista. Desde cedo, aprendi com minha mãe a ser muito persistente. E ela sempre me mostrou as coisas boas e não tão boas da vida, de uma maneira prática. Porém, ela sempre trazia uma sombra de tristeza profunda, que nunca se apagou: a perda da mãe aos seus 3 anos de idade.

Já meu pai, era a poesia e fantasia da casa. Ele me enrolava nas rendas dos vestidos de noivas que minha mãe fazia, para desespero dela, e contava histórias de óperas onde eu interpretava os personagens. Cresci entre linhas e tecidos, pentagramas e árias.

Mas brincar nas barreiras do meu bairro de infância era minha brincadeira favorita. Voltava, dos pés aos laços de fita que minha mãe colocava em meus cabelos, toda vermelha de barro.

O barro era brinquedo, diversão, disfarce de índio que me custava apenas, em cada face, três dedos de cada mão em contato com a lama do chão. Lembrei-me disso conversando com uma amiga de infância. Como afirmou Ricoeur (2003, p. 8), "[...] esquecemos menos do que pensamos ou cremos".

Dos meus avós sei pouco. Meu avô materno, Joaquim, faleceu quando minha mãe tinha apenas 10 anos, era português e cantor de fados. Sua esposa, Cláudia, faleceu de tuberculose e tinha descendência francesa.

Meu avô paterno, Alcides, funcionário dos Correios, conheci por fotos e por meio de uma Estrela de David de ouro, que me deixou pelas mãos de minha mãe, antes de minha chegada. Estrela que guardo até hoje.

[...] o prazer que um objeto nos proporciona não se encontra no objeto em si. A fantasia o embeleza envolvendo-o de imagens caras. Nós não o percebemos mais como ele é, mas quase animado pelas imagens que cria em nós ou que pelos nossos hábitos lhe associam (PIRANDELLO, 2011, p. 1548).

Eu tive mais contato com a mãe de meu pai, minha avó Alzira. Muito católica, casou-se com um judeu que abdicou de sua religião, mas não de suas crenças, para poder ficar com ela, segundo meu pai. E foi meu pai também que me apontou, atrás da porta da casa de minha vó, uma caixinha que, hoje sei, tratava-se de um Mezuzá – um pequeno rolo de pergaminho com duas passagens da Torá. Eu perguntava para minha vó o que era aquilo, já maior, e ela dizia que era "decoração da porta".

Essa memória do meu avô, por um lado, chegou-me inexata, de forma clandestina e inaudível (POLLAK, 1989, p. 9), parte de uma "memória subterrânea" (POLLAK, 1989, p. 4), conflituosa, integrada em uma cultura minoritária e concorrente. Por outro lado, eu tentava compor tais fragmentos, "[...] como se faz forte essa necessidade de preservação de uma memória anterior, cristalizada no imaginário. Nos dá a segurança para não temer o futuro [...]" (CORACINI; GHIRALDELO, 2011, p. 82).

Foi com minha avó que entendi que a pessoa cortada das fotos, ao lado de meu bisavô paterno português, era minha bisavó. Por ser indígena, foi apagada da história da família. Essa memória cochilou (SAMAIN, 2012, p. 160) muito tempo. No

entanto, até hoje, não sei seu nome, sua tribo, seu rosto, nada. Descobri, já adulta, através do meu pai, que me disse, ao me ver trabalhando no ateliê com cerâmica, que ela também fazia cerâmica. Mas também ele soube pouco sobre a própria avó, não teve contato com ela quando criança, em Manaus. Disse que ouvia os adultos reclamarem dela, de seu sumiço por dias em saídas para pegar argila em algum lugar distante e da vergonha que tinham por ela vender as peças que fazia na frente de casa e de como era rebelde com o marido. Uma ausência sem pistas, um buraco de que mixa na falta em mim, tristeza e ternura.

A minha família era fortemente ligada às suas raízes eurocêntricas (MIGNOLO, 2017), atravessada por emaranhados histórico-estruturais, onde a religião e dispositivos morais tinham seu papel de controle, obediência e normatividade, deixando seu rastro invisível na memória da família. Com ou sem arquivos ou documentos, as memórias são incertas, estão sujeitas à criação de quem as retomam, são caleidoscópicas – brinquedo de infância, presente de meu pai, para me ensinar como as coisas mudam de sentido –, assim, ao "tocá-las", sua (re)organização é impossível de ser passada para o outro, sem que as peças não se movam. Para Etienne Samain (2012), as lembranças despontam incertas e instáveis e fazem pensar, assim como aqui, do passado/presente, nesta/desta escrita.

Outras lembranças que se conectam aos meus dias atuais são as dos passeios de infância com meus pais pelo interior de Pernambuco. O espírito inquieto do meu pai levava minha mãe e eu para aventuras. E foi em Tracunhaém que descobri que o objeto de minhas melhores brincadeiras, o barro, transformava-se. Eu lembro da sensação de espanto que tive com esse primeiro contato com a cerâmica, em ver um forno e sentir em minhas mãos a transformação do material, quando tinha por volta de 6 anos de idade.

Não lembro de minha fala, mas ouvi várias vezes minha mãe contar entre risos – o que era raro –, que eu teria dito que os ceramistas seriam "anjos da terra". Afinal, vinda de uma família católica, eu só conhecia os anjos brancos e assépticos que vinham do céu. Quem sabe aquela não tenha sido uma estratégia narrativa para justificar a minha brincadeira predileta? Possivelmente, na esperança de que minha mãe não mais me punisse quando voltasse suja de barro para casa? Talvez.

1.2 Caminhos e escolhas

Estudei música desde os quatro anos de idade. Aos 7, praticava o violino e corria pelo Teatro Sta. Isabel, em Recife, enquanto meu pai ensaiava. De fato, "[...] a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos" (NORA, 1993, p. 25): até hoje, quando volto a Recife, o Sta. Isabel me cheira à brincadeira e diversão.

Aos 14 anos, meu pai me levou até a Oficina de Francisco Brennand. Era tudo muito grandioso e mágico. O mundo da cerâmica parecia inatingível, enquanto, ao mesmo tempo, eu deslizava os dedos nas superfícies das obras de Brennand e me encantava.

Sempre quis trabalhar. Aos 16 anos, comecei no comércio, contra a vontade de meus pais.

Mas, por volta dos 17 anos, depois de uma discussão ferrenha com minha mãe na sala de nossa casa, fechei a caixa do violino para nunca mais, marcando a história da família em uma descontinuidade do que parecia certo e contado. Depois disso, entrei em um processo de seleção para estagiários no Banco Safra, enquanto já fazia minha faculdade de Pedagogia. Tinha grande interesse em pesquisa e na psicopedagogia – especialização que completei, mas nunca peguei o certificado. A educação logo me frustrou com seus jogos políticos exacerbados.

Foi quando comecei a trabalhar com moda. Conheci meu primeiro marido, quando eu já era modelo. E com algum reconhecimento na cidade, resolvi montar um curso para formação de modelos e criei a primeira agência de modelos de Recife com o objetivo de garantir os direitos dos profissionais da área. Com a agência montada, deixei de trabalhar como modelo. Foi quando veio o desejo de editar um jornal pertinente à área, intitulado "*Book – Jornal de Moda e Ideias*". Nele, eu podia me comunicar e interagir com minha cidade através da cultura e vivências representadas na moda, discuti-la. A equipe do jornal, composta por pessoas muito queridas e detentoras de culturas outras, para além da moda, inspirou o termo *ideias*, que não constava no nome por acaso, ele ampliava o espectro da comunicação e das reflexões possíveis.

1.3 Uma confusão de cacos no tapete

“Philip lembrou-se do tapete persa que o poeta havia lhe dado, dizendo que ele oferecia uma resposta à sua pergunta sobre o sentido da vida. E, de inopino, a resposta lhe ocorreu. Soltou uma risada”.

(MAUGHAM, 2005, p. 393).

Eu adorava jornal e, como consequência, montei um estúdio de fotografia. Nas fotos do jornal, eu podia compor personagens e histórias, já que a fotografia "quer ser criadora" (SAMAIN, 2012, p. 162). E assim, sempre havia uma narrativa envolvida.

Passava horas a fio entre estúdio, laboratório de revelação e editoriais escritos. Passei a me dedicar mais ao jornal que qualquer outra coisa, e logo o *Book* foi convidado para fazer parte de um grande jornal de São Paulo, eu aceitei o convite e me mudei.

E foi por volta de meus 27 anos, com o jornal trabalhando intensamente, que uma inquietação em relação ao que eu me tornava, tomou-me. Resolvi fazer teatro, seria uma maneira de me trabalhar e, ao mesmo tempo, estudar e ler. O teatro me possibilitava falar com o meu corpo e através dele. Um retorno ao teatro Sta. Isabel, da infância?

Ler para o teatro era obrigatório, coisa que fazia com prazer. Mais do que a cena em si, apaixonei-me pelos textos. Li todos os grandes nomes do teatro grego que pude, aproximei-me dos mitos – o que me levou de volta para a Psicologia. Li Shakespeare, Luigi Pirandello, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues e tantos outros, que nem consigo lembrar. O teatro era minha fuga de uma rotina de trabalho massacrante.

Houve uma crise no mercado editorial e achei por bem fechar o jornal, antes que não conseguisse lidar com as possíveis dívidas que acenariam em breve.

Voltei a trabalhar em agências de modelos, em São Paulo, assumi os contratos internacionais, depois eventos, desfiles. Montei, ainda, uma agência de publicidade, mas, apesar de ganhar dinheiro e me considerar bem-sucedida no que fazia, nada daquilo parecia mais fazer sentido para mim. Estava exausta.

Em 1996, separei de meu primeiro marido, enquanto nascia a minha primeira e única filha, Ana Letícia. Mesmo com todo o revés do momento, continuei

trabalhando. E continuei com o teatro, levava Ana bebê comigo. Fiz o curso de teatro do INDAC, por quatro anos, e me mantive por seis anos, no total, bem perto dessa realidade. Foi lá que conheci André, que viria a ser meu segundo marido.

Contudo, continuava inquieta e todas as cerâmicas que eu trouxera de Recife para São Paulo, espalhadas pelo apartamento, começaram, novamente, a "conversar" bem de perto comigo.

Decidi começar a fazer aulas de cerâmica por hobby. Mais faltava do que me fazia presente nas aulas. Era tudo tão difícil. E o conhecimento necessário não vinha em apenas 3 horas de aula semanais.

Não queria mais morar em São Paulo. Precisava de tempo. Estava trabalhando muito. A minha filha estava crescendo em uma realidade que me desagradava. Foi aí que André e eu resolvemos largar tudo em São Paulo e morar em Vinhedo, de maneira bem mais simples, porém comprometidos com nossos projetos pessoais.

1.4 Como modela(-se) a ceramista?

Mesmo já em Vinhedo, continuei trabalhando em São Paulo por alguns anos. Primeiro, quatro vezes por semana, depois três dias... apenas dois... Também aos poucos fui deixando o teatro. Até que desisti de tudo em São Paulo. Eu já havia formado um "pé de meia" razoável e isso me ajudava na cerâmica. Foi um período de transição necessário. Como hobby, seria impossível levar a cerâmica adiante.

Lembro que a primeira venda da cerâmica fez-me sorrir. Não só pelo dinheiro em si, mas pela possibilidade que se apresentava, possibilidade de futuro. Lembro-me de toda dificuldade de fazer os que me cercavam crer que seria possível. Sim, pois, fora André, todos achavam que seria impossível viver de cerâmica, e eles nos criticavam por termos abandonado um determinado estilo de vida e ir para o interior.

A vida mudou ao aliar-me aos meus processos. Tudo ficou mais simples, mais próximo de mim e do modo que vejo o mundo. Cada ferramenta é imantada pelo ontem e por hoje, e me assinalam o futuro.

A modelo costuma "modelar" – como se diz na área de moda. Hoje, é através da argila que me modelo e me sinto inspirada para outros projetos, ela aponta

situações e quebras, cada peça uma multiplicidade de dilemas, inquietações, dúvidas, sonhos e desejos. Todas elas arquivos de quem fui e de quem sou em diálogo, escritura implicada na inscrição (CORACINI, 2010b, p. 24), sendo a cerâmica em si um arquivo e "[...] o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro" (DERRIDA, 2001, p. 88).

A ceramista se agencia a um tempo e a um espaço, elaborando um conjunto de processos estéticos que passam a compor o ato de criação. Cada matéria-prima envolvida nos processos da cerâmica também constitui meu corpo, mas é ação que vai revelando os projetos que vão surgindo, na perspectiva do fazer. A modelagem se dá em mim e na argila. Tenho a necessidade da ação e é “[a] ação da mão do artista [que] vai revelando esse projeto em construção” (SALLES, 2011, p. 47).

1.5 Uma construção sem fim

“Todo início exige energia”, como me disse minha professora Hideko Honma. É como colocar uma porção de barro no centro do disco do torno. Você precisa parar, respirar e colocar o material na certeza de que uma construção virá a partir daquele primeiro gesto. Não é força, não é apenas jeito, é uma constituição entre o sujeito e o material, em um só movimento, no centro do disco do torno. E assim também aconteceu comigo. Uma construção baseada na certeza do gesto, que me moveu na conexão com os ciclos da vida, certo senso de ordem na desordem, prazer no trabalho, e, acima de tudo, criação.

A argila é um estado de território – que capta os volumes, texturas, cores, formas, pelos quais a ceramista opera por vetores incertos, silenciosos e estrondosos – coordenado pelo que a ceramista só consegue tatear, em movimento constante e mudanças subsequentes.

Para a cerâmica, sinto que uma vida é pouco. Uma vida para aprender, outra para treinar e mais uma para se expressar através da argila, seria o ideal. Sou uma curiosa e a vastidão da cerâmica é encantadora em possibilidades e confesso que, muitas vezes, inebrio-me por essa vastidão. Ensinar cerâmica, criar métodos que possam facilitar o caminho dos que estão chegando ao ateliê é outro desafio que me fascina e me ajuda a manter o foco.

O próprio espaço do ateliê move os ceramistas e seus aprendizes em dobramentos; é local, portanto, de memórias fragmentadas. Em seus resíduos, traz o sentimento de continuidade. É local duplo, *realia*, ou seja, provoca enquanto compila em si vários outros ateliês de ontem e de hoje (NORA, 1993).

1.6 No giro do torno

Adoro dar aulas, mas, sobretudo, adoro inspirar a paixão pelo conhecimento e, com isso, tentar inspirar pessoas, como já tive o prazer de testemunhar algumas vezes. Dou aulas em meu ateliê em Vinhedo e no ateliê de Hideko Honma, em São Paulo, que, em função da pandemia de Covid-19, estão suspensas até o momento desta escrita. Nesse contexto, muitas de minhas aulas de modelagem manual, torno elétrico e outras, tornaram-se on-line, desde maio de 2020. Ou seja, "[...] uma inserção numa onda preexistente [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.154), um movimento que, para chegar até o outro, encontra-se no *entre*.

Nesses encontros virtuais, as minhas aulas passaram a ser individuais e não mais em grupo, criando um intervalo, um espaço-tempo singular em que ressignifico minhas práticas. Passo a constituir-me com o outro por meio de acoplamentos tecnológicos, criar novos espaços de agenciamentos e de narrativas de minha prática (MARASCHIN; AXT, 2005). Busco provocar perceptos e afectos (DELEUZE, 1992) que me possibilitem alcançar o outro, por intermédio de uma alteração de estados do corpo, objetos e vários outros elementos que compõem o agenciamento cerâmico. Torno-me outra, para ser capaz de incitar a criação de novas redes de sentido, recriando práticas.

Nesses processos, um outro sujeito se constitui com todos os vestígios do que eu já havia sido. Assim ocorreu quando me tornei membro fundadora da Cerâmica Contemporânea Brasileira – CCBRA, em 2010, onde fui voluntária por mais de seis anos, intensificando minha relação com a comunidade cerâmica e seus dilemas. Essa organização, à época, tinha como objetivo democratizar a experiência da cerâmica.

A cada giro da cerâmica em minha vida, um novo movimento, através de fluxos e intensidades. Fiz minha primeira residência artística em Portugal, em 2007,

associando os conhecimentos do teatro com a cerâmica para criação de cenários e adereços teatrais, e a experiência me alterou.

Comecei a participar de Simpósios Internacionais, em 2017, que me levaram para vários locais do mundo, como: Turquia, Índia, Tailândia, China, EUA etc. Tornei-me também membro da Associação Internacional de Ceramistas – ICAA, na China, e da Academia Internacional de Ceramistas – IAC, na Suíça.

Todas essas experiências me alteraram e me levaram a pensar e buscar compreender como eu me constituía nessas ações e escolhas. Questionamentos sobre o modo com que as opções que se apresentavam ampliavam-me ou limitavam-me, facilitavam ou dificultavam minha ação de ceramista. Ao consultar o meu entorno, pesquisar e refletir, foi como "[...] se o arquivo [da cerâmica] fosse atravessado por uma grande falha [...]" (DELEUZE, 1992, p. 125), em que exclusões e disjunções oscilam em limiares, implicados em processos de subjetivação e na constituição de modos de existência, os quais eu gostaria de explorar e articular.

1.7 Mestrado

"Os que adquirem o reconhecimento na cerâmica já são tidos como Mestres, então, para que você faz um mestrado?". Diante dessa pergunta de uma aluna, só pude dizer o que sinto: nunca sabemos suficientemente de nada, e que o sentido se constrói ao pensar, escrever, modelar, viver. Na prática, aprendi com minha mãe que os cortes de tecidos que pareciam inconcebíveis de união, ao receberem as pregas, cortes e costuras, criavam composições. Com meu pai, compreendi que sons dissonantes também compunham melodias. Assim, para mim, estar no mestrado, não dizia respeito ao título, mas sobre compor novos sentidos, sobre caminhar.

E essa falta, esse desejo, sempre veio e virá me flertar. Decidi estar aqui, em uma conversa com André sobre as reflexões e questionamentos que relatei, e foi ele quem me deu a ideia de voltar para a academia. Cheguei a ver algo em São Paulo, mas nada me agradava. As caixas disciplinares apertavam-me e me aborreciam.

Sabendo disso, André – que sempre me apoiou – encontrou na PUC-Campinas o programa interdisciplinar, mas só me contou quando voltei de uma viagem a um simpósio na China, no final de 2017.

Estou aqui para continuar a tentar me achar e me perder, no mundo e em suas mudanças, em todas que fui e que ainda serei. Estou aqui para pensar e refletir sobre a vida, o conhecimento, a cerâmica e a ceramista, com sua poética e com os outros. Faço isso por mim, mas também por tudo que a cerâmica representa em nossa história e na vida dos que resolvem a ela se dedicar. Mas não apenas isso...

Continuo sentindo os ventos, enquanto procuro ouvir de perto o som da terra, das nuances da arte e de cada um de nós, nossas inscrições e implicações em tudo isso.

Senti que estava seguindo o ritmo certo, logo nas primeiras aulas, quando me identifiquei com a forma de ensinar e o aporte teórico de minha orientadora hoje. Sempre me senti inspirada por bons professores, como por minha professora de modelagem e vidrados, Estela Horta Myauchi e minha professora de torno, Hideko Honma. E foi assim também com a profa. Eliane Righi que me abriu as portas que eu desejava explorar. Desde a primeira aula, ela me provocou, conduziu a refletir, registrar, articular, fazer convergir, apagar e reescrever, (re)(des)construir os cacos que somos e, assim, a pensar a arte cerâmica.

Aproximo-me aqui do final deste memorial e, hoje, posso dizer que os meus estudos no mestrado se somaram e se dobraram com a cerâmica. Estou sempre balançando entre as práticas do ateliê, as encomendas e queimas, ferramentas e livros, textos das aulas e orçamentos de clientes. Tudo se misturou, escrevo ao torno e modelo com as letras na tela do computador. Senti-me muito feliz em estar aqui, e sinto que assim irá continuar. Este caminho está apenas (re)começando aqui no mestrado e na cerâmica.

1.8 Recortes finais de uma biografia em construção

Esta seleção aqui fragmentada (CORACINI, 2011, p. 76) são partículas aparentemente unas, colocando-se na roda, sob o giro do discurso; é instruída por processos de escrita e leitura (RICOEUR, 2003) e sofre balanços.

Ora detenho-me ao centro, ora vacilo o olhar e o movimento sem imprimir força, sentindo o leve embalo entre as mãos, impossíveis de admitir controle. Em

outros momentos, o solavanco e a velocidade do torno são impulsos que me permitem sentir apenas a construção perfeita de uma parede reta e uniforme, que mergulha para o interior dela mesma, sendo o que nem sempre é o que parece ser.

Não é possível torneare por todos os ângulos, há a bolha, a falha, o preciso e contínuo redondo é enganoso. As quadraturas e seus ângulos retos também se inscrevem. A parede de fora é ininterrupta e constante no encontro interno com a base, e guarda, esconde e cala. O movimento do giro da lembrança dispõe da amorfa argila da memória, mas não podemos prescindir dela, detenho-me no gesto que escapa.

2 COMO INVESTIGAR O "CORPO CERÂMICO"?

O modo de fazer é sempre ponto de embate para qualquer ceramista. Mas hoje as metodologias de pesquisa se desdobram em possibilidades que acompanham as necessidades e diversidades da contemporaneidade. Portanto, a metodologia deve ser uma aliada que possibilite o pesquisador a "[...] penetrar na espessura colorida do problema [...]" (DELEUZE, 2009, p. 159).

Antes de entrarmos neste ponto, preciso fazer algumas considerações para situar meu leitor. Inspirada por Coracini (2008), que faz referência ao corpo enquanto corpus, aproprio-me desse termo para fazer analogia ao “corpo cerâmico” que, de fato, descreve a forma sólida da cerâmica após queima, composto por matérias-primas naturais, argilosas e não argilosas, que servem para sustenta-lo ou promover a fusão da pasta cerâmica durante sua queima. Contudo, quando aqui utilizo "corpo cerâmico", grafado entre aspas, refiro-me também aos agenciamentos entre nós ceramistas – de hoje e do passado –, nossas obras, materiais, ferramentas, a história da arte cerâmica, culturas, ateliês, tradições, heranças, tecnologias de si e de produção etc.

Para que siga nesta leitura, esclareço que agenciamentos são o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986). E é por meio desses agenciamentos que posso refletir sobre os modos de subjetivação.

Os agenciamentos podem ser *agenciamentos coletivos de enunciação*, que contemplam a expressão através de agenciamentos midiáticos, judiciais, familiares etc., ou seja, dos discursos que nos constituem. E os *agenciamentos maquínicos*, engendrados em um *phylum* (termo advindo da classificação científica dos seres vivos), ou seja, uma espécie de organismo que se refere não apenas a máquinas técnicas, mas também a máquinas teóricas, literárias etc. Guattari e Rolnik (1986, p. 320) citam como exemplo a máquina técnica de uma “[...] usina, [que] está em interação com uma máquina social, uma máquina de formação, uma máquina de pesquisa, uma máquina comercial etc”.

Sendo assim, os agenciamentos são os responsáveis pela construção dos modos de subjetivação, produzindo a desestratificação na constituição de territórios

subjetivos, como também a (re)criação de estratificações. São manifestações da multiplicidade na realização do desejo. Os territórios são o subjetivo vivido, e não se trata exatamente de uma delimitação geográfica, mas de que lugares a ceramista se apropria dos elementos com os quais se agencia.

A ceramista, de alguma forma, sabe que a capacidade para compreender as questões, buscar as soluções, passa e varia de acordo com a capacidade do corpo agir. A territorialização é a ação, e o ateliê “[...] meu território em meu próprio corpo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 112) em que ocorrem os agenciamentos.

É através dos agenciamentos que os modos de subjetivação dos ceramistas são forjados, por meio das práticas de assujeitamento e as práticas de si, nesse caso, em especial, no que tange às suas representações e construções de si nos ateliês, nas constituições com outros ceramistas, nos discursos e através de suas próprias peças cerâmicas, ferramentas etc., pois a subjetividade se dá na/pela multiplicidade de relações, “[...] sendo, essencialmente, fabricada no registro do social [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 31) e no ato de lidar com o outro, humano, e o outro inumano, com a temporalidade, em seus fantasmas de passado e no presente (DERRIDA, 2008).

Para compreender e refletir sobre a cerâmica e meus processos de construção de conhecimento, opto pela (auto)narrativa como método, que me possibilita perscrutar o "corpo cerâmico". Com isso, tenho o propósito de investigar as conexões dos agenciamentos, que englobam a produção tanto da subjetividade como dos territórios (inclusive, dos ateliês), na (des)(re)construção de ex/inscrições híbridas e fragmentadas.

A narrativa e autonarrativa serão utilizadas na perspectiva de uma complementaridade e em via de mão dupla, pois adoto a grafia *(auto)narrativa*, para trazer à tona conteúdos que são (res)significados e compreendidos ao narrar, por meio de dobras de subjetividade que me constituem e que se instauram no momento da narrativa, tangenciando tradições, histórias e memórias a serem (re)construídas, já que

[...] a narrativa compreende um modo singular de lembrar e contar a própria história de vida, na interface com o eu, o outro e o mundo, caracterizando-se como espaço de reflexão, autoconhecimento e socialização da experiência vivida (OLIVEIRA; SILVA-FORSBERG, 2020, p. 11).

A narrativa, segundo Oliveira e Silva-Forsberg (2020), é vista como um processo de investigação, mas também de formação, que oportuniza a revisão de contextos e ideias na "produção de novos sentidos" (OLIVEIRA; SILVA-FORSBERG, 2020, p. 14), como verá no seguir da leitura.

Figura 1: Aqua



Conjunto de chá, com inspiração chinesa, em suporte escultórico. O sabor do chá marca a conversa no tempo que escorre, na relação com o outro e os objetos, dobrando momentos na construção de memórias. Todas as partes dessa composição foram realizadas em porcelana. Os utilitários foram feitos no torno e esmaltados em vidro autoral turquesa. O suporte escultórico foi feito em modelagem manual na técnica de placa. Todas as peças foram queimadas em forno elétrico 1222°C. Fonte: acervo da autora, 2018.

2.1 A que “matérias-primas” se agencia a ceramista?

Como ceramista e pesquisadora, preciso me agenciar a algumas "matérias-primas" para esta discussão que proponho: disciplinas e autores que possam me dar a mão nesta caminhada.

Desta forma, associo a escolha de matérias-primas na constituição de uma pasta cerâmica e o saber-fazer disciplinar ao processo de queima. Reúno o aporte teórico através dos estudos da arte: Greffe (2013), Watson (2008), Cauquelin (2005) e Salles, (2011); da filosofia: Deleuze e Guattari (1997, 1996, 1995), Derrida (2008, 2001a, 2001b, 1996, 1995), Foucault (2010, 2008, 2006) e Rose (2001); e da psicanálise: Freud (2011a, 2011b, 1996) e Lacan (2008, 2002, 1998). Alcanço também contribuições da sociologia com Bauman (2007) e Latour (2011). E, apesar de não ser objeto diretamente relacionado aos meus estudos, foram as leituras de no campo da linguística aplicada através de Coracini (2003, 2008, 2010, 2011), que me ajudaram a deslizar entre os limiares difusos do discurso, da psicanálise e da desconstrução. É uma escolha que se dá pelo fato de que, esse constructo teórico, incita a refletir acerca de meus deslocamentos pelas cadeias de significantes, que fazem os sentidos emergirem por meio das relações entre conhecimentos, teorias e a subjetividade da ceramista se comprometem nesse processo.

Por muito tempo, na história da humanidade, o sujeito buscou em si e em suas práticas o sentido de identidade, tida como modelo de regularidade e estabilização da vida social. De mesmo modo, eu também construí o referencial conveniente e imutável de quem eu era. Acredito que todos saibam o que é isso: uma pessoa com um nome, com uma profissão, uma *unidade* composta por características determinadas com/em seus grupos de familiares e amigos.

Figura 2: Painel *Aquarium*



Cilindros de porcelana vazados são conectados e repousam sobre cascas de árvores. Enquanto se elevam, os cilindros vazados de porcelana se proliferam ocupando os espaços em um *Aquarium*. A parede é elemento e composição da obra que permite a visão de si, do observador, como face reticulada pelos anéis de porcelana; a face casca se borra, suporte de si, se torna impossível de se apreciar inteira, flutua no vidro propositalmente reflexivo.

Painel (100cm X 57cm X 12cm) com peças de porcelana, realizadas em modelagem manual, sobre cascas de árvores em sua base. Sanduiche de vidro em moldura de madeira.

Fonte: acervo da autora, 2018.

Passei a questionar essa coesão de minha identidade, até que a coloquei em xeque. Tendo experiências de trabalho em diversas áreas (música, educação, teatro, publicidade, fotografia, eventos), sentia que a ideia de unidade e completude se mostrava frágil como as porcelanas chinesas.

Mas o que eu queria pesquisar? "A identidade" do ceramista. Foi a melhor resposta que consegui dar para a professora Eliane – hoje minha orientadora –, em sala de aula, quando ela me perguntou o que me trouxe ao mestrado.

E todas as questões, semestre após semestre, que os professores iniciaram ao longo do curso, deixavam-me no mesmo estado dos passeios de infância: surpresa e muito animada. Assim, o que se apresentava durante as aulas e o que apresento nesta escrita dialogam com meus questionamentos, que sempre se renovam, pois o desejo não cessa. Com isso, sinto-me frequentemente afetada de várias formas, por diferentes perspectivas, enquanto componho sentidos.

A cerâmica me trouxe ao mestrado, e este me levou aos passeios em forma de leituras que incitaram a construção de alguma "compreensão" de minha busca, que, ao final, não era de investigar, especificamente, uma identidade de grupo, mas sim a dimensão da subjetividade, que advém dos jogos do poder e do saber (DELEUZE, 2005). A noção restrita de identidade como unidade e mesmidade, segundo esse autor, seria um fator limitante da liberdade diante das exigências da contemporaneidade de se reinventar, visto que a humanidade é demasiadamente plural e fluída em sua constituição.

Construo a minha perspectiva dos modos de subjetivação, a partir da fusão dos estudos deleuzianos e foucaultianos, pois entendo ambos pertinentes à constituição do sujeito ceramista e seus modos de subjetivação. Isso porque, por um lado, Foucault (1998b) compreende-os como uma relação entre sujeitos, discursos e tecnologias; por outro lado, a interpretação deleuziana coloca que a individuação se produz por acontecimentos e abarca formas "não-subjetivadas" (ROSE, 2001, p. 53),

— a *hecceidade* —, isto é, a intensidade "[...] não orgânica que escapa dos estratos, atravessa os agenciamentos, e traça uma linha abstrata sem contorno" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 196).

Os estratos, que se encontram implicados nos agenciamentos, são estas exterioridades que figuram os domínios do saber, "[...] feitos de coisas e de palavras, de ver e de falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e campos de legibilidade, de conteúdos e expressões" (DELEUZE, 2005, p. 57). Os ceramistas e suas práticas formam mobilidades, mas também estratos compostos por sedimentações.

Figura 3: Painel Motus



Unidades segmentadas seguem seus destinos. Pretendem saber o caminho, enquanto seguem o movimento regulatório que as mantém presas, mesmo desconectadas, são constantes. Um elemento se transmuta. Módulos feitos em modelagem manual em argila tabaco e um módulo engobado de argila (zisha) marrom sobre base de MDF preto (170 cm X 65 cm X 10cm).

Fonte: acervo da autora, 2018.

No contexto de minha coexistência com o mundo, noto a importância de refletir sobre a experiência do ceramista com a arte da cerâmica, não como sujeitos de unidade inequívoca ou portadores de uma essência, mas no que há de possível em nós, aquilo que se remodela ao narrar e imaginar. Entendo o sujeito como a pasta cerâmica em processo, que ainda não encontrou a forma exata, e que, provavelmente, nunca a encontre.

Por isso, propus-me a investigar o sujeito ceramista, como efeito de práticas, problematizando o meu lugar, o ateliê e suas histórias. Posto de outra maneira, modos de subjetivação que marcam a "identidade" enquanto ato produtivo, ou seja, da diferença (DELEUZE, 2009), aquilo que não pode ser categorizado. Dito isso, usarei de forma intercambiável "subjetividade" e "formas" ou "modos de subjetivação", como expressões de sentido aproximado.

Através da filosofia da tecnologia, entendo que a busca por um saber "útil" – em sua complexidade de manifestações, causas e porquês – está diretamente ligado às questões econômicas e sociais, que afetam e compõem as condições de trabalho da ceramista em seus processos e poéticas. A produção artística implica em conhecimento inventivo, aliado às técnicas que auxiliam a performance.

Por não me ater apenas a uma inteligência prática, a um saber fazer, considero, que “[...] o conhecimento objetivo ajuda a compreender o conhecimento subjetivo (as crenças dos sujeitos) e vice-versa” (CUPANI, 2011, p. 174) e contribui na construção da sociedade. Contudo, são as tecnologias de si que serão foco de minha atenção, já que investigam a modelagem de ações dos sujeitos, produtora de efeitos nos corpos, discursos e na criação de modos de existência (FOUCAULT, 1992) do sujeito ceramista. Por isso, a filosofia me ajuda a entender as questões pertinentes às tecnologias de si, aos modos de subjetivação e suas relações de forças.

Considero, aqui, *tecnologia* de forma mais ampla abarcando as diferentes tecnologias nomeadas por Foucault (1985). Assim, além das tecnologias de si, ele traz as tecnologias de produção, que estão implicadas nas relações de poder, considerando ainda as técnicas objetivantes e subjetivantes, que se põem a funcionar na produção das subjetividades. Sendo assim, princípios, discursos, regras e mecanismos, chamados de dispositivos (FOUCAULT, 1985), operam simultaneamente através de agenciamentos no sujeito, atuando como um equalizador das dinâmicas sociais enquanto constituem uma rede heterogênea.

Abro um parêntese para salientar que, ainda que eu não pretenda descrever técnicas cerâmicas, elas permeiam esta dissertação e, por esta razão, em alguns momentos, procuro explicar, de maneira didática, alguns materiais, objetos e procedimentos, com a finalidade de realçar e compor sentidos para a melhor compreensão de meu leitor.

Friso o fato de que busco possibilidades, não para legitimar o já existente (FOUCAULT, 1998a), mas experimentando o que não está evidente, tentando mudar a direção por desvios do pensar, através das dobras deleuzianas de conexões heterogêneas e híbridas (DELEUZE; GUATTARI, 1992; ROSE, 2001; DOMÉNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001). Essa fusão da ceramista, pesquisadora, artista e professora em mim olha para si mesma e para o outro, enquanto perscruta o "corpo cerâmico".

Com isso, compreendo que cada movimento importa, visto que todos os desafios artísticos das ceramistas são ajustes e correlação de forças. Mas, como na construção de uma peça cerâmica é preciso se afastar, observá-la, a partir da distância, para uma melhor análise, aqui também realizo este afastamento quando volto meu olhar para história dos ateliês de cerâmica.

A analítica da subjetivação, inspirada por Foucault (1998b), faz referência à antiguidade, em que o sujeito se constitui através de tecnologias de si, de práticas de sujeição e, de maneira mais autônoma, por meio de práticas de liberdade – ainda que considere estilos, convenções e algumas regras pertinentes à cultura.

E como a história dos ateliês de cerâmica nos atravessa, certa "escultura" se ergue (trans)conectando e (trans)portando o passado em seus poros, para perceber os modos de subjetivação pertinentes aos ceramistas, através de seus deslocamentos, enquanto experimento o presente.

Por outro viés, a psicanálise me auxilia a elucidar os temas relativos ao inconsciente e o desejo do sujeito. A partir desse aporte, sou instigada a olhar com lentes de pesquisadora para a ceramista, pois, ao compreender a existência do sujeito em correlação com tudo o que está ao seu redor, entendo a necessidade de analisar e questionar a cerâmica em seus fluxos e relações de poder/saber.

Nesta redação, questiono os arquivos de histórias dos ateliês de cerâmicas e suas tradições para serem tomados como "mal de arquivo" (DERRIDA, 2001), conceito associado à própria destruição do arquivo para garantir sua continuidade. E se "[...] o arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo [...]" (DERRIDA, 2001, p. 23), eu estabeleço movimentos de (re)(des)construção, no sentido de transformar minha inscrição.

Dessa maneira, conduzo esta pesquisa como incentivo para a ampliação e contribuição nos estudos acerca da cerâmica brasileira, que parece conviver com a "falta", já que sua "tradição" cerâmica não parece bastar.

Assim, esta artista-ceramista-pesquisadora se deixa imprimir e imprime nos materiais – argila e dissertação – e em seus arquivos, nas fronteiras do dentro e fora, na dobra de conhecimentos e ações. A cerâmica e sua espectralidade, enquanto matéria de arquivo e elemento dele, torna-se consonante e se conjuga ao inconsciente de Freud (2011a), habitat dos fantasmas, povoado de vida e memória, assim como o seu material, a argila.

Não há aqui a intenção de engessar ou limitar as interpretações desses processos de subjetivação. Por isso, esta pesquisa é modelada como tantas peças de cerâmica, sem uma função fixa, como o bule de chá que se torna vaso de flores, a caneca que passa a acolher canetas ou o pote com tampa para mantimentos que passa a guardar bilhetes ou relíquias. Pois, que esta pesquisa também possa ser acolhida, como um "corpo cerâmico" fractado, na construção infinita de novos saberes.

Busco entender a subjetivação como dobra que desliza para novas formas de experimentar e de sentir, metamorfoseando-me. Tomando a argila entre as mãos, desta vez na forma escrita, provoco-lhe incisões, outras texturas e novas costuras, como na construção de peças em que partes de argila são ranhuradas e reunidas para compor novas formas, outras possibilidades de sentidos. “É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 44), pois qualquer agenciamento se dá entre diversos outros agenciamentos.

Para encerrar esta seção, deixo o seguinte cordel, alvo também de minhas reflexões, para que meu leitor crie seus sentidos:

*O cachorro disse: – Amigos,
Todos vocês têm razão...
O homem é um quase nada
Rodando na contramão,
Um quebra-cabeça humano
Sem prumo e sem direção².*

² OS ANIMAIS têm razão. [Publicado por] Poeta Antonio Francisco Teixeira [S. l.: s. n.]. 1 vídeo (7min 45s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GytLmjYUOOo>. Acesso em: 24 mai. 2021.

2.2 O método e a metamorfose da ceramista

Busco compreender a cerâmica como geradora de reflexos no processo de subjetivação da artista-ceramista que sou, fato indissociável nesta produção, o que me parece justificar a (auto)narrativa como adequada para articular conhecimentos, práticas e memórias que trago. Percebo a materialidade da cerâmica como composta por memória. Todavia, entendo que a memória está sempre incompleta, pois não se organiza quando é dada, mas sempre à frente.

A memória é comumente entendida como tudo aquilo que desejamos guardar, reter em função do futuro, para o outro. Porém, ao mesmo tempo também a destruímos ao recontá-la em uma temporalidade distinta. Mesmo quando tentamos repeti-la, no conforto e segurança do que já foi experimentado, realizamos agenciamentos outros que a impossibilitam de ser a mesma. O porvir sempre guarda suas nuances e surpresas.

“Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1995a, p.16). Assim, juntamos cacos impossíveis, pois desejamos “[...] destruir, paralisar toda a possibilidade de porvir. Pulsão de vida e pulsão de morte, de prazer e de violência, pulsão de conservação e destruição, preservação e aniquilação de si, do outro e do outro em si” (CORACINI, 2010a, p. 133).

Essa percepção leva-me a compreender o passado, com suas histórias e memórias, com sentidos múltiplos, ou seja, como interpretação, mas também como invenção e, portanto, *ficção*. Quero dizer, a memória é simultaneamente verdadeira, mas guarda em suas dobras “[...] o ferrolho do esquecimento” (FOUCAULT, 2001, p. 25) e, assim, pode colocar no lugar de sua falta, o “engano”, o equívoco, é tomada em função da “falta”. Derrida (1995, p. 192) salienta que “[...] a memória não está presente uma única e simples vez, mas se repete, [por]que ela é consignada”.

Como ceramista, sou atravessada por histórias e memórias do que é e do que foi a cerâmica. Assim, quando entendo e aplico tais conhecimentos, incito a possibilidade, em mim e no outro, de novas maneiras de perceber os modos e agenciamentos cotidianos. De outra forma, pelo pensamento derridiano, a memória

é perpassada por fantasmas, espectros que atravessam o ser durante a vida, como os conhecimentos tradicionais e as heranças. São eles que constituem os arquivos, discursivamente, segundo os papéis que representam em cada existência, de forma mais ou menos organizada.

Inevitavelmente, os arquivos se estendem em emaranhados de fios apontando que a ideia de origem é ilusória, inscrevendo-se assim no inconsciente, pois “[...] a consciência e a memória excluem-se” (DERRIDA, 1995, p. 193). Por conseguinte, o arquivo

[...] tem lugar em lugar da falta originária estrutural da chamada memória. [...] *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior* (DERRIDA, 2001a, p. 22, meus grifos).

Coloco isso porque a (auto)narrativa pressupõe uma atitude interpretativa de experiências em relação à minha própria história e à de outros, às memórias, os conhecimentos e a poética artística, para que, então, eu possa evidenciar construções pessoais e, simultaneamente, socioculturalmente traçadas no coletivo, em que “[...] as subjetividades exprimidas são confrontadas à sua frequente inadequação a uma compreensão liberadora de criatividade em nossos contextos em mutação” (JOSSO, 2007, p. 414).

Dessa forma, a partir da (auto)narrativa, esta pesquisa se torna uma composição que incita o interesse de outros pesquisadores para o estudo das várias dimensões da cerâmica, não só em relação aos modos de subjetivação do ceramista, mas em outros pontos que possam despertar a curiosidade no trajeto deste estudo.

É interessante notar que a narrativa, enquanto método, não percebe a realidade como pronta e acaba renunciando à busca da objetividade em prol da composição do sujeito pesquisador e o seu objeto de pesquisa. Segundo Ricoeur (1991), as narrativas são uma composição de tudo que transpassa o sujeito, sendo a narrativa uma interpretação de cessão mútua, em que “[...] toma emprestado da história tanto quanto da ficção, fazendo da história da vida uma história fictícia, ou [...] uma ficção histórica”³ (RICOEUR, 1991, p. 73, minha tradução).

³ Original: “[...] borrow from history as much as fiction making the life story a fictive history or, if you prefer, an historical fiction [...]”.

Com base no exposto e a partir de minhas vivências e memórias, analiso os efeitos também da repetição, que, sob uma abordagem filosófica, refere-se a repetir processos com os quais obtenho determinados resultados. Mas é também a reinvenção, já que, através dos meus gestos em múltiplos agenciamentos, gero certo efeito no material e na minha prática e, com isso, em minha subjetividade. Assim, altero os arquivos que recebo, sejam eles enunciados ou ações, através de minha prática e reflexões, que não se repetem ao serem refeitos, mas são reinventados.

Situo esta pesquisa no âmbito interdisciplinar, já que, só por sua disposição, penso que provoque uma construção na convergência de áreas do saber, como a filosofia, história, psicanálise, artes, uma vez que a cerâmica demanda a junção de saberes de várias ordens e meu “objeto” de investigação – a subjetividade – está implicado nessas várias perspectivas que traçam conexões e metamorfoses, contribuindo para composição de sentidos.

Sem dúvida, é um desafio unir saberes para abordar o tema deste estudo, por isso pondero que apenas um programa com “[...] compreensão interdisciplinar capaz de dar conta das configurações, dos arranjos, das perspectivas múltiplas que a ciência tem que convocar para o conhecimento mais aprofundado [...]” (POMBO, 2005, p. 10) poderia assumir as confluências necessárias para refletir a arte cerâmica e meus desdobramentos, a fim de entender melhor meus deslocamentos e minhas relações com esse objeto.

Na interdisciplinaridade, encontrei uma compreensão que justifica não apenas um comunicar-se entre disciplinas, mas transpor hegemonias e propiciar o espaço de *intermezzo* em uma confluência de saberes. Com isso, entendo que a (auto)narrativa se beneficia neste território, pois

[s]ó há interdisciplinaridade se somos capazes de partilhar o nosso pequeno domínio do saber, se temos a coragem necessária para abandonar o conforto da nossa linguagem técnica e para nos aventurarmos num domínio que é de todos e de que ninguém é proprietário exclusivo (POMBO, 2005, p. 13).

A construção (auto)narrativa apoia e fortalece os meandros desta discussão sobre as implicações da cerâmica na constituição do sujeito ceramista, já que ela abraça também a descrição de locais e fatos aos quais pertenci e pertenço, eventos

que visam compreender o que ocorre no sujeito envolvido em práticas e fazeres. E, apesar de não serem objetos diretos de investigação nesta dissertação, enquanto sujeito e ceramista, faço parte do tecido social e histórico que me envolve, pois nesse contexto estão elementos constituintes de uma rede de significados. À vista disso, a escrita se torna cerâmica, bem como a cerâmica se encontra inscrita, já que a escrita faz referência ao vivido e se torna caminho de descoberta e invenção, como ocorre na constituição de uma obra cerâmica.

Outro aspecto importante desta metodologia é que se trata de um mover-se de maneira imprecisa, por compreender e aceitar a presença do sociocultural e a intimidade das autobiografias, em dobramentos sucessivos e heterogêneos na composição da subjetividade, que implica a criatividade, o intelectual, as relações com o corpo e a presença do inconsciente, que sempre escapa.

Desta forma, enquanto pesquisadora, recorro à (auto)narrativa e à escrita de si, para favorecer e evidenciar formas e sentidos múltiplos, criativos, poéticos e inventivos do sujeito. Permito-me, então, questionar as heranças da tradição cerâmica implicadas em saberes ancestrais e hegemônicos, bem como as continuidades e cortes da mencionada arte, que permitem que a comunidade de ceramistas a qual pertencço continue se reinventando em saberes, fazeres e espaços de forma criativa, através das fissuras na contemporaneidade. Com isso, trago o respaldo para analisar, em diálogo com o viés da psicanálise e filosofia, os processos de subjetivação do sujeito na cerâmica.

Desta forma, diálogo com os estudos de Oliveira e Silva-Forsberg (2020) que destacam o foco de perspectiva investigativa da narrativa, como busca pela compreensão de sentidos e significados da constituição dos sujeitos, por meio de questionamentos das experiências que ocorrem ao longo da vida. Esse olhar também me encoraja para "um caminhar para si" (JOSSO, 2007, p. 431), uma vez que incorporo à (auto)narrativa o conjugar de minhas experiências vividas, sem me furtar aos transbordamentos de realidades imaginárias e simbolizações poéticas.

Por consequência, a (auto)narrativa também incorpora aprendizagens em liames de convivência e aqui consigo situar meu trabalho como professora de cerâmica. É que, nas palavras de Josso (2007), descubro em mim potencialidades outras de me sentir ligada a seres humanos outros, conhecidos e desconhecidos,

"[...] portadores de sensibilidades vizinhas ou totalmente 'estrangeiras'" (JOSSO, 2007, p. 429).

Todos os aspectos metodológicos aqui apresentados são de suma importância para mim, pois é por meio deles que construo minhas interpretações da comunidade de ceramistas, na cidade de São Paulo – com a qual me relaciono com absoluta frequência – e meus alunos – estejam eles em São Paulo ou em Vinhedo – cidade esta onde resido e tenho ateliê. Assim, esse é meu recorte espacial que delimito para fazer meus estudos sobre a subjetividade ceramista. É também por esse recorte que mantenho a elasticidade necessária para explorar e investigar a rede que me constitui na relação com esta pesquisa e com a cerâmica.

Não desejo articular classificações, oposições ou separações, mas, ao invés disso, apropriar-me do que os filósofos Deleuze e Guattari (1995a, p. 36) denominam de "sentido rizomático", que estimula um "[...] mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do e, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo".

Com o referido aporte teórico-metodológico, procuro escapar das polarizações dicotômicas, como sujeito *versus* objeto, homem *versus* natureza, essência *versus* ser, por exemplo, e me deixo espalhar em aspecto rizomático, sendo assim, tratar-se-á "[...] menos do automatismo de um centro superior do que de coordenação entre centros [...] nem de fora nem de cima, mas antes uma articulação de dentro" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 122).

Elaboro, dessa forma, minhas análises compostas em multiplicidades sem que, com isso, tenha que fechá-las, necessariamente, constituindo uma unidade. Estou ciente que o ato de privilegiar certos momentos e histórias tendem a destacar aspectos em minha (auto)narrativa, contudo, não anulam ou diminuem outros, já que tais escolhas são críticas e voltadas para deslizamentos significantes no que concerne aos modos de subjetivação que busco explorar.

Estarei, no entanto, inclinada às relações de força que simulam novas composições e misturas, ligadas por pontos de convergência, nós e linhas dessa rede de conhecimentos. E entendo que há uma sobreposição de diversidades em multiplicidades, para conectar nexos e elos que constituem o rizoma em composição com platôs, como "zonas de intensidade contínua", que, como Deleuze e Guattari

(1995a, p. 8) apresentam, são atravessadas por vetores "[...] que constituem territórios e graus de desterritorialização".

Como na constituição entre substâncias combinadas de um esmalte ou vidrado que irá envolver a peça cerâmica e, assim, oferecer certas características para a cerâmica, agrego a (auto)narrativa a esta composição-dissertação. Tendo isso em mente, passo a exemplificar o que entendo por processo de montagem entre elementos. As (auto)narrativas sempre irão se apresentar em diferente configuração, como verá a seguir em itálico, permitindo ao meu leitor transitar como preferir.

Para contextualizá-lo em relação ao que irá se seguir, é preciso dizer que, depois que uma peça passa por todo processo de modelagem, acabamento e secagem, eu a submeto à primeira queima, numa temperatura em torno de 1000°C. Esse tipo de queima é denominado “queima de biscoito”, em que a argila passa a ser cerâmica.

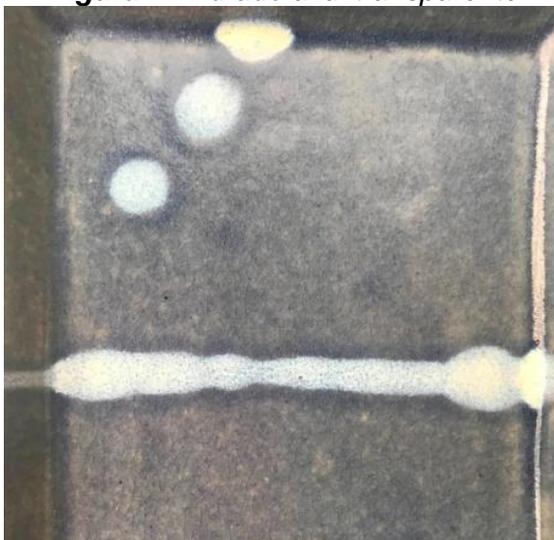
Na cerâmica, “[...] tudo é mistura de corpo, os corpos se penetram, se forçam [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 51). O corpo cerâmico já biscoitado, ainda se mantém poroso, e é esta característica que propicia o recebimento do vidrado, isto é, outras matérias-primas irão adentrar o biscoito para a formação da película vítrea e uma interface entre a massa cerâmica e o vidrado.

O vidrado ou esmalte, por sua vez, é uma suspensão de matérias-primas em água, partículas sólidas, em sua maioria insolúveis. A peça pode receber o vidrado de várias formas, seja por imersão, por pinceladas, por pulverização etc. A peça biscoitada retém a água em seus poros, enquanto as matérias-primas aderem à sua parede, formando o que virá a se tornar a capa de vítrea. O esmalte ou vidrado que reveste a cerâmica, após o processo da segunda queima – denominada queima de baixa ou alta temperatura, grosso modo –, confere-lhe cor, textura, impermeabilidade. Em meu caso, minhas queimas são em forno elétrico e opto pela temperatura de 1.222°C.

Muitas coisas podem acontecer nesse processo. Por mais que a formulação do vidrado possa garantir sucessos, o esmalte pode não ser compatível com a massa cerâmica, provocar gretas indesejáveis, ser repelido do corpo cerâmico durante a queima, escorrer demais e causar acidentes. São os agenciamentos e devir, ou seja, aquilo que não está programado.

Para obter um vidrado azul, por exemplo, recorro ao óxido de cobalto, que será responsável por trazer tal coloração. No entanto, o óxido de cobalto em um vidrado-base⁴ inespecífico poderá oferecer um vidrado azul homogêneo em aspecto.

Figura 4: Vidrado azul transparente



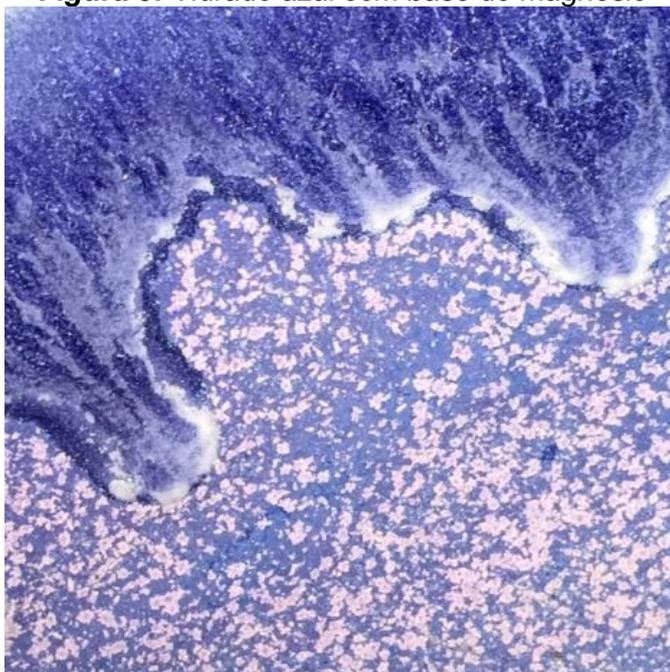
Essa formulação permite ver o corpo cerâmico através do esmalte. Enquanto o esmalte branco coco – também por mim formulado – comporta-se de forma regular na composição de traços e linhas advindos de meu gesto. Formulação autoral de vidrado de azul de cobalto transparente, com sobreposição do vidrado que denomino branco coco. Fonte: acervo da autora, 2017.

Todavia, se meu vidrado base tiver a presença do óxido de magnésio em sua constituição, alterações acontecem. O óxido de magnésio, advindo da matéria-prima dolomita (fonte recorrente de óxidos cálcio e magnésio), ao ser adicionado à formulação de meu vidrado base, desterritorializa o azul habitual e homogêneo⁵, como é possível visualizar na Figura 5, abaixo:

⁴ Vidrado-base é uma formulação de vidrado que ainda não recebeu óxidos cromóforos (que oferecem cores), corantes minerais ou qualquer forma de pigmento cerâmico. O vidrado base possui características específicas de sua formulação e das matérias primas utilizadas em sua constituição. Ele é um vidrado completo em si, mas não recebeu coloração ou opacificação (óxidos opacificantes), podendo ser transparentes, opacos, translúcidos ou, ainda, mates ou foscas, semimates ou brilhantes em relação ao seu brilho.

⁵ Isso também poderia ocorrer, se houvesse a presença de magnésio na constituição da argila. Em outras palavras, é uma correlação entre os elementos químicos presentes nas composições que utilizo. Nem sempre nossos fornecedores nos informam, ou sabem, destes detalhes.

Figura 5: Vidrado azul com base de magnésio



Nesse vidrado não é possível ver o corpo cerâmico através do esmalte, trata-se de um vidrado opaco. Assim como as eflorescências surgem desordenadamente, minhas linhas e pontos feitos com o vidrado branco coco se alteram, provocando reações e escorrimentos, alterando-se no agenciamento entre matérias-primas. Formulação autoral de vidrado com base rica em magnésio em coloração azul opaco com sobreposição de vidrado branco coco.

Fonte: acervo da autora, 2017.

Todas as condições de produção, tipo de queima, matérias-primas, forma da peça, formulação dos vidrados, os gestos que aplico no ato da esmaltação, a reação entre vidrados, favorecem eflorescências singulares, em uma rede de cristais lilases que jamais poderemos precisar em suas formas ou suas distribuições, "[...] uma topologia extraordinariamente fina, que não repousa sobre pontos ou objetos, mas sobre hecceidades, sobre conjuntos de correlações [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 45), Em suma, o que o autor denomina hecceidade é um modo de individuação que se distingue, e não alude à ideia de sujeito. Como na cerâmica, as matérias-primas, ferramentas e condições de trabalho no geral, também determinam nossos resultados e nossa subjetividade.

Assim, retomando o já citado método (auto)narrativo, também descrevo a partir da experiência de vida, pensamentos, emoções, sentimentos e práticas que estarão intermeadas em vários processos desta escrita.

Acrescento ainda que descarto o caráter de neutralidade ou impessoalidade em qualquer aspecto desta pesquisa, já que eu e todos os sujeitos ceramistas em nossos agenciamentos, com outros ceramistas, tecnologias, objetos e ferramentas, estamos implicados nas múltiplas possibilidades rizomáticas. Os rizomas, com suas extensões subterrâneas, possuem caules responsáveis pela absorção dos necessários nutrientes e inspiram a filosofia deleuziana por se tratar de um complexo de linhas sem núcleo ou ponto central. E, dessa forma, oportunizam-me também a traçar linhas e a gerar novos espaços.

Por comprometer-me a elaborar um trabalho crítico e reflexivo necessário para a escolha dos pontos a serem abordados, reforço a necessidade, não apenas do envolvimento pessoal e intelectual de minha parte, mas também do cuidado e responsabilidade com os sujeitos, indiretamente, tangenciados, como alunos, pesquisadores e outros ceramistas que me acompanha(ra)m e compõem minha subjetividade. Reforçando o fato de que minha voz, enquanto voz de pesquisadora, "[...] deve ser companheira da voz dos outros personagens" (JOBIM E SOUZA; CARVALHO, 2016, p. 106).

Nesse complexo campo de contingências, a produção de conhecimento também reconhece seus agenciamentos socioculturais, políticos e que articula a vida privada em dobras com o coletivo, já que "[...] as dobras incorporam sem totalizar, internalizam sem unificar, juntam-se de maneira descontínua na forma de plissês, formando superfícies, espaços, fluxos e relações" (ROSE, 2001, p. 124).

Por estarmos discutindo sobre subjetividade, meu leitor pode entender que se trata de alguma "essência" do sujeito. No entanto, de forma ampla, refiro-me a um fora que se torna interior e de um dentro que se externaliza em dobramentos sucessivos, descontínuos e não duais, que se dão pela "membrana plasmática" da subjetividade, película que delimita, mas também comunica, com entradas e saídas de elementos de diversas naturezas em nossa constituição. Por isso, abandono as certezas e verdades únicas em prol das multiplicidades distribuídas em acoplamentos heterogêneos que constituem efeitos em nossas subjetividades que "[...] são produzidas por instâncias individuais, coletivas e institucionais" (GUATTARI, 2006, p. 11), ou seja, em dobramentos.

Busco, assim, tatear algumas (in)consistências presentes em mim enquanto ceramista, lançando-me ao exercício e à prática da pesquisa como mais uma forma

de agenciamento, por meio de uma (re)construção de narrativas que (res)significam o ato de criação. Contudo, compreendo que

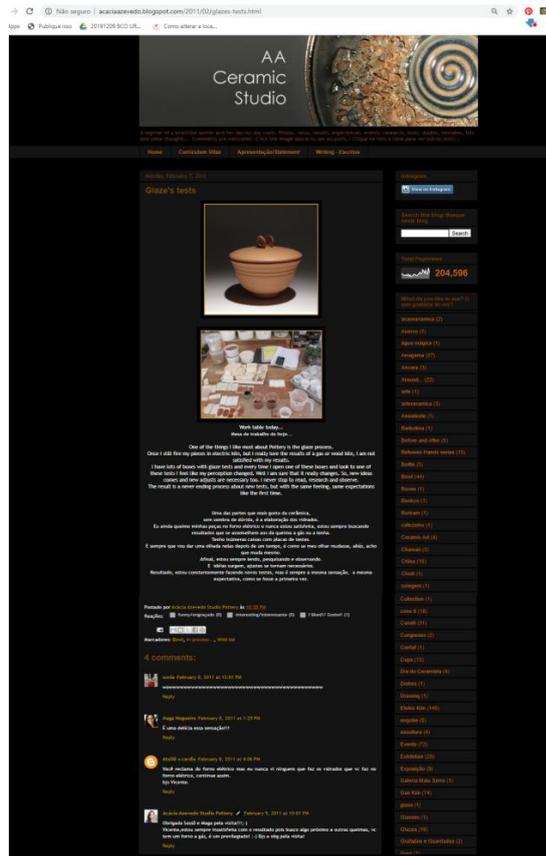
[...] toda história contada é, por definição, interpretativa e que uma grande parte de nosso trabalho de análise consistirá em desvelar as pré-interpretações contidas nas suas “descrições dos fatos” da vida. Entra aqui um aspecto pouco desenvolvido dos componentes de nossa ação. Certas pessoas estão convencidas de que, tendo acesso explicitamente às pré-interpretações, pré-concepções, preconceitos, nós conseguimos atingir a subjetividade do autor. Ora, nós atingimos a dimensão mais sociológica e antropológica (dimensão cultural) do pensar. Gostaria de insistir na ideia e no fato de que a subjetividade é uma conquista que exige precisamente um despojamento dessas camadas de verniz, sociais e culturais, *que nos fazem acreditar que pensamos por nós mesmos* (JOSSO, 2007, p. 428, meu grifo).

Para tanto, como parte do *corpus*, opto por trazer materialidades das memórias: (1) nos arquivos de meu *blog*, *AA Ceramic Studio*⁶, por meio de captura de telas, por conter narrativas em registros verbais e imagéticos, (2) nos meus cadernos de notas pessoais do período de 1999 a 2020, (3) por meio de fotografias, incluindo aí o período de minha formação como ceramista e, conseqüente, período de minha profissionalização, assim como fotografias de meus arquivos digitais. Entretanto, manuseio esses materiais dando a ciência de que, especificamente nos cadernos de notas, não tive por costume colocar datas específicas, já que, durante as escritas, apenas os cataloguei por ano. Já o *blog*, em função de sua interface, ao navegar por determinadas postagens, tenho acesso às datas específicas das postagens.

Exemplifico aqui, com uma reflexão do *blog*, em que articulo questões relativas à repetição e cópia, sob a influência da cultura japonesa, por pensamentos escritos. Estes registros me ajudarão na articulação. Não pretendo, porém, analisá-los, de maneira discursiva, mas revelar aspectos (auto)narrativos que marcam processos, questionamentos, reflexões, mudanças de perspectivas, dúvidas sobre o sujeito ceramista e a arte da cerâmica, de modo a constituir uma memória sobre tais práticas que dialogue com o outro e com os modos de subjetivação que se instauram a partir desses agenciamentos.

⁶ Criado em 2004, <https://acaciaazevedo.blogspot.com/>, mas que não sigo nenhuma obrigação de regularidade nas postagens. Ele está ativo até o momento da elaboração desta dissertação e recorro a ele para fazer registros, de uma forma geral.

Figura 6: Contextualização do blog



Fonte: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/2011/02/glazes-tests.html>.
Acesso em: 24 mai. 2021.

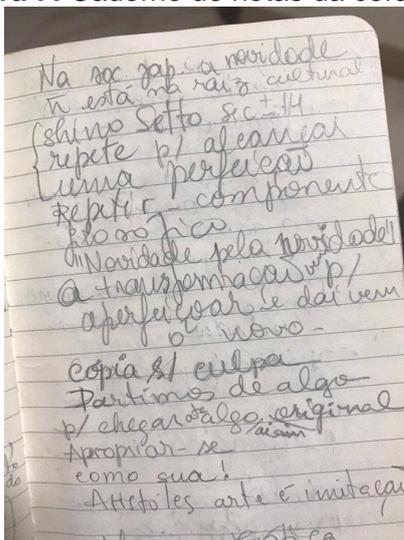
No registro acima (Fig. 6) da postagem do *blog* de 7 de fevereiro de 2011, o escrito em forma de reflexão revela uma "mudança de olhar" para aspectos que antes não eram percebidos por mim. Dentro desse processo, consulto um arquivo de testes de vidrados. O link está disponível para sua visita e melhor visualização, mas aqui transcrevo o texto ali disponível:

[u]ma das partes que mais gosto da cerâmica, sem sombra de dúvida, é a elaboração dos vidrados. Eu ainda queimo minhas peças no forno elétrico e nunca estou satisfeita, estou sempre buscando resultados que se assemelhem aos da queima a gás ou a lenha. Tenho inúmeras caixas com placas de testes. E sempre que vou dar uma olhada nelas depois de um tempo, é como se meu olhar mudasse, aliás, acho que muda mesmo. Afinal, estou sempre lendo, pesquisando e observando. E ideias surgem, ajustes se tornam necessários. Resultado: estou constantemente fazendo novos testes, mas é sempre a mesma sensação, a mesma expectativa, como se fosse a primeira vez (AA, 7 fev. 2011).

Naquele momento, passo a me questionar diante do resultado dos testes de um vidrado não percebido anteriormente. O vidrado referenciado é o que consta na foto da postagem. Ou seja, (res)significo o resultado de um teste de vidrado que anteriormente havia sido interpretado por mim como inadequado. Ao ser revisitado, diante de quem me tornei e considerando os processos cerâmicos – mais precisamente a formulação de vidrados – passo a percebê-lo de outra forma. Um vidrado que não segue as tradições de certos tipos de queima (gás ou lenha) que se dá a partir de agenciamentos com a cultura Oriental que me constituem, e que, naquele instante, ressoou em mim. A partir daquele momento, passo a considerar a queima em forno elétrico tão interessante quanto em outros fornos. Dessa reflexão, outras se sucederam e comecei a não me preocupar, tão somente, em reproduzir efeitos de outros fornos.

Esta escrita, de mesmo modo, pode articular questões referentes ao que está sendo discutido no campo da (auto)narrativa.

Figura 7: Caderno de notas da ceramista



Fonte: acervo da autora, 2009.

No trecho de pensamentos fragmentados (Fig. 7), estou articulando ideias referentes à cultura japonesa e (res)significando a questão referente à repetição e cópia, conforme a seguinte transcrição:

[n]a sociedade japonesa a novidade não está na raiz da cultura. Shino Setto, mais ou menos século XIV. Repete para alcançar uma perfeição. Repetir como componente filosófico. “Novidade pela novidade”. A transformação vem para aperfeiçoar e daí vem o novo.

Cópia sem culpa. Partimos de algo para chegar até algo, aí sim original. Apropriar-se como sua! Aristóteles, arte é imitação.

Aliás, esses aspectos serão retomados na continuidade da escrita, quando falarmos sobre a história dos ateliês de cerâmica.

Sigo, então, na dissertação, destacando a disposição atual do meu ateliê, de modo a evidenciar algumas ferramentas e minhas ações, fazendo referência também as minhas práticas de ensino da cerâmica.

Observe que o espaço de criação do ceramista é composto por papéis, desenhos, esboços e gabaritos, tornos elétricos e tornos de mesa, plaqueira e extrusora, suportes de madeira e prateleiras para apoio de peças, ferramentas de madeira e estecas para escultura, baldes e bacias para estocagem dos esmaltes e ato de esmaltação, forno e mobílias próprias para queima. Em outra perspectiva, o espaço do artista ceramista é composto por múltiplos agenciamentos em que mente e corpo da ceramista estão implicados, (re)criando ex/inscrições e afecções, evidenciando um corpo ativo e habituado a processos em que o fluxo é o percurso fragmentado no limiar do espaço-tempo.

Ademais, a (auto)narrativa me permite a construção inventiva modulada na/pela escrita. Entre os ceramistas há muita interação e trocas relativas aos aspectos técnicos, buscas de soluções de problemas, assim como confraternizações. Grosso modo, noto que o exercício narrativo não é totalmente estranho para tal comunidade, constituindo-se em um desdobramento na elaboração de projetos, embalando aulas ou organizando tarefas e sonhos de criação. Entretanto, percebo que os sujeitos ceramistas não utilizam o recurso da escrita para a investigação de suas práticas, ou de si, com muita frequência. O que vem pouco a pouco sendo alterado no cenário virtual, com discretas composições nesse sentido.

Sennett (2008), em *O Artífice*, frisa que não há disponíveis, desde a antiguidade, "[...] registros escritos do que os antigos oleiros⁷ pensavam" (SENNETT, 2008, p. 140). Em outras palavras, não há a prática de compartilhamento da forma de pensar ou ver/interpretar os processos por parte dos

⁷ A meu ver, é interessante notar que o tradutor optou pela forma oleiros na tradução em português, ponto este que retomarei em reflexões adiante.

ceramistas, nem como construir através dela a si mesmo e/ou as produções artísticas.

Na introdução do livro *Pottery Form*, o ceramista Richard Zakin, tenta explicar essa ausência de depoimentos sobre sensações do ceramista ao tornejar: “[n]a minha experiência, os ceramistas raramente descrevem como se sentem quando praticam o torno. O ato de tornejar está tão enraizado no físico que parece irrelevante descrevê-lo em palavras” (ZAKIN, 2010, p. 5). Como se o corpo fosse algo esvaziado da composição de sentidos.

É no corpo, no entanto, que circulam as intensidades, onde o desejo atua, é nele que se dão as produções dos afectos⁸. De forma simples, podemos apontar que é com ele que experimentamos ao produzirmos em nós as sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1997c) e através deste entrelaçamento que inventamos a arte cerâmica. Para a cerâmica ser feita, é preciso um corpo capaz de se afectar pelas forças e manifestações da sua época e do momento em que atua. Tornejar é tornar-se força e potência da criação.

Em razão da comunidade ceramista não costumar compartilhar escritos, há poucas biografias editadas até o momento da elaboração deste trabalho. Sendo assim, baseada em Rose (2001), atento que as

[...] investigações deveriam buscar as linhas de formação e de funcionamento de uma gama de “práticas de subjetivação” historicamente contingentes, nas quais os humanos, ao se relacionarem consigo mesmos sob formas particulares, dotam-se de determinadas capacidades, tais como: compreender a si mesmos; falar a si mesmos; colocar a si mesmos em ação; julgar a si mesmos. Essa “aquisição” de capacidades dá-se em consequência das formas pelas quais suas forças, energias, propriedades e ontologias são constituídas e moldadas ao serem utilizadas, inscritas e talhadas por agenciamentos diversos e ao serem conectadas a agenciamentos diversos (ROSE, 2001, p. 10).

Em 2016, participei da palestra⁹ *Hold it Right There*, do professor da Universidade de Nebraska e também ceramista, Pete Pinnell, e percebi que esse

⁸ “O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência” (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 230).

⁹ A palestra aconteceu no *National Council On Education For The Ceramic Arts (NCECA)*, na cidade de Kansas, USA. Toda a palestra é interessante, contudo, destaco, para os fins desta dissertação, as

incômodo com a falta de posicionamentos do ceramista diante de sua arte era foco de atenção também do professor – link que disponibilizo em nota de rodapé e recomendo. Por isso que, em sua apresentação, Pinnell (HOLD..., 2016, informação verbal) afirmou que os ceramistas se colocam à parte, em um fora, no qual nunca reivindicam sua posição, deixando o seu lugar para que outros especialistas de Arte – no mais amplo sentido do termo – delegando para eles, inclusive, as maneiras pelas quais se avalia a qualidade da arte cerâmica.

Com a exposição de suas inquietações, Pinnell estava provocando sua plateia a pensar, a observar, a ler, a discutir, a teorizar e, sobretudo, a desafiar premissas. E esse estímulo foi uma das inspirações que transformou esta ceramista e gerou a busca de repertório para criação através da escrita desta dissertação.

O exercício da escrita confere voz, o que me possibilita articular fragmentos – ainda que desconexos –, na passagem dos tempos, assim como permite colocar-me como sujeito da cultura e da arte cerâmica, permeada por sentimentos e dúvidas.

2.3 Ex/Inscrição da ceramista

Abordando o ateliê, especificamente, tenho um mundo impresso em materiais de trabalho e, com/em seus arquivos, o ateliê não é apenas local de transmissão e conservação de um conhecimento que implica o outro, é também a impressão e escrit(ur)a (DERRIDA, 2001a), que se dá no entre, nas fronteiras do dentro e do fora.

A cerâmica, no dobramento com seus arquivos, na forma de heranças e tradições, enquanto escrit(ur)a, move-se do outro para mim e também de mim para o outro, e se torna o movimento do outro em mim, sendo assim, "[...] a escritura implica na inscrição daquele que (ex)põe suas ideias, seus sentimentos, seus afetos e desafetos, ao mesmo tempo que o sujeito se vê envolvido (marcado) pelo que escreve" (CORACINI, 2010b, p. 24).

seguintes passagens: 42' 34", quando ela fala sobre os objetos cerâmicos; 46' 18", quando traz um poema que o inspira; 52', um convite e recomendações para os ceramistas; e 55' 30", uma pergunta da audiência. (HOLD..., 2016, [n. p.]).

Quando nos aproximamos da palavra escritura, é comum que a primeira associação do imaginário para o termo se detenha na escrita, na representação gráfica por meio de símbolos e signos no texto escrito. Entretanto, opto por usar o termo apoiando-me na ideia de ex/inscrição, de Derrida (1991b), como destituída de sentido único, que analisa os atributos da escrita. O filósofo expressa que os traços “[...] valeriam não somente para todas as ordens de ‘signo’ e para todas as línguas em geral, mas até [...] para todo o campo daquilo que a filosofia chamaria de experiência ou experiência do ser: a dita ‘presença’” (DERRIDA, 1991b, p. 21). Inspiro-me, ainda, em Coracini (2010), que interpreta o movimento que desacomoda a materialidade do sentido único, estabelecendo o grafema como rastro, traço inscrito na subjetividade do sujeito.

Para eu me aproximar das ex/inscrições subjetivas do sujeito ceramista, referencio a história dos ateliês de cerâmica, uma vez que esta ex/inscrição subjetiva não ocorre apenas nos agenciamentos entre pessoas, espaços e materiais, mas também coletiva e culturalmente, como estrutura e síntese por entre alterações.

Quase sempre é a prática da escrita sobre sensações, dúvidas, asserções e anotações, decorrentes de pensamentos sobre filosofia e poesias, que me leva para a construção de projetos e a prática de ateliê.

Trago para esta sessão, então, colocações acerca da escrita de si, com base em Foucault (2004a), tanto como partícipe desse processo de pesquisa, quanto para refletir sobre tal escrita como uma forma de subjetivação, provocando alguns deslocamentos de sentidos sobre quem é a ceramista, o que são suas cerâmicas, o que produz, suas inspirações etc. Eventualmente, penso, com esta pesquisa, contribuir com outras compreensões sobre cerâmica em nossos dias, por meio da proposta de ex/inscrição da cerâmica no sujeito e por meio das experiências narradas com o outro.

Para compor este sentido de presença, trago a perspectiva de Foucault (1985) que, ao discorrer sobre o ser humano, afirma que o que o difere de outros seres vivos é o cuidado de si e acrescenta que

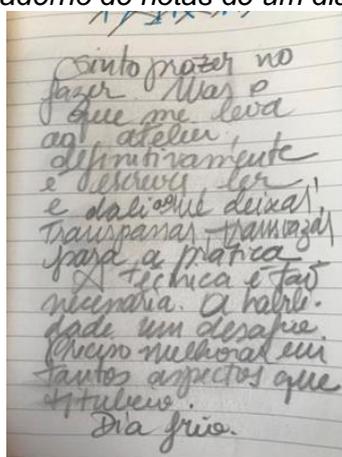
[...] o homem deve velar por si mesmo [...] livremente, fazer uso de si próprio; e é para esse fim que [é] dot[ado] da razão; esta não deve ser compreendida como substituta das faculdades naturais ausentes; é, ao contrário, a faculdade que permite servir-se, quando e como

convém, das outras faculdades; é até essa faculdade absolutamente singular que é capaz de se servir de si mesma: já que ela é capaz de se tomar a si própria, assim como todo o resto, como objeto de estudo (FOUCAULT, 1985, p. 37).

O exercício de escrita dá-se pela minha presença e teria duas formas, segundo o filósofo supracitado. A primeira, denominada “*hupomnêmata*” – que no grego significa lembrete, nota, registro, comentário, rascunho. A segunda, a “correspondência” (FOUCAULT 2004, p. 334), as cartas, que, apesar de terem alguns pontos em comum com a primeira, é uma escrita com características da presença, quase imediata, quase física, de um reencontro. Ambas são da ordem de uma *technê tou biou* – arte de viver –, pois cumprem a função de uma arte de viver, “[...] que é preciso entender como um treino de si por si mesmo” (FOUCAULT, 2006, p. 146).

Para a proposta desta dissertação, detenho-me na *hupomnêmata* que teria a forma de “[...] livro de vida, guia de conduta” (FOUCAULT, 2004c, p. 147), caderno de notas, como referência de pesquisa para se pensar a cerâmica e o ceramista. Isso porque ela é uma ferramenta formada por meio de leituras, coleta de fragmentos, citações, “[...] exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (FOUCAULT, 2004c, p. 147).

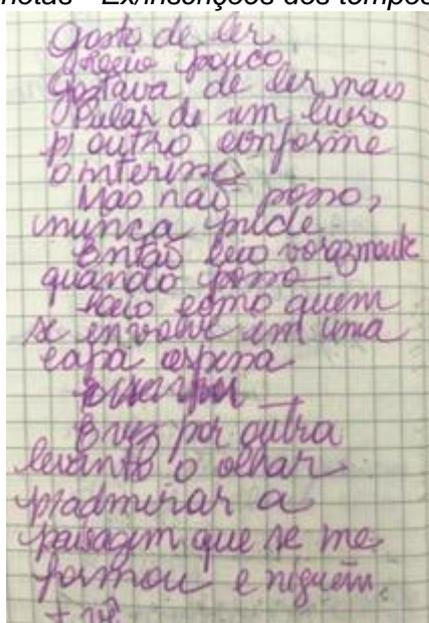
Figura 8: Caderno de notas de um dia frio de 2008



Transcrição: "Sinto prazer no fazer. Mas o que me leva ao ateliê, definitivamente é escrever, ler e dali ao me deixar transpassar, transvazar. A técnica é tão necessária. A habilidade um desafio. Preciso melhorar em tantos aspectos que titubeio. Dia frio". Fonte: acervo da autora, 2008.

Surpreendo-me aqui com o fato de que desenvolvo agenciamentos entre a prática e a leitura. O curioso termo “transvazar” comunica esse transbordamento que a literatura ocasiona, uma transformação que vem de uma inspiração e motiva. E a escrita deixa sentir um desabafo, quase a conformação de um incômodo e uma justificativa, como se fossem fatos de naturezas diferentes que não deveriam ser relacionados. Como se o tempo da prática estivesse sendo roubado e gerando prejuízos, já que muito havia para ser conquistado. O dia frio incitava a leitura, enquanto a ceramista se cobrava a prática. E que hoje, a mesma ceramista, compreende que a técnica existe para se esvanecer na criação.

Figura 9: Caderno de notas – Ex/inscrições dos tempos da moda e publicidade



Transcrição: "Gosto de ler. Leio pouco. Gostava de ler mais. Pular de um livro para o outro conforme o interesse. Mas não posso, nunca pude. Então, leio vorazmente quando posso. Leio como quem se envolve com uma capa espessa. E vez por outra levanto o olhar para admirar a paisagem que se/me formou e ninguém mais vê". Fonte: acervo da autora, 1999.

Fingia que escrevia quando não sabia ler. "Prefere papéis, revistas e livros a brinquedos", segundo nota de meu pai. Fiquei "feliz" por ter, aos 11 anos de idade, uma hepatite grave que me deixou por meses trancada no quarto onde havia a estante de todos os livros do meu pai. Mais tarde (Fig. 9), já adulta, sentia-me estagnada pela falta de tempo para leituras que me motivassem.

Minha memória e meus arquivos acompanham-me, nesta escrita, como uma provocação com a "[...] missão, ou função, de inquietar, provocar, problematizar,

convocar, comprometer" (CORACINI, 2010a, p.126). Meus cadernos de notas referenciam situações e leituras, oferecem aspectos de minha subjetividade e são traços de memória. Entendo dessa forma, porque

[...] a memória é constituída de um sem-número de espectros, de fantasmas, de espíritos se assim quisermos, de fragmentos de sujeitos que atravessa(ra)m nossa existência e que vão constituindo arquivos, ora mais, ora menos organizados, segundo a função que desempenha(ra)m na vida de cada um (CORACINI, 2010a, p. 129).

Com apoio de Foucault (2008), articulo o conceito de arquivo pela abordagem de duas perspectivas: o "arquivo-documento" e o "arquivo-monumento", conforme interpretam Andrade e Almozara (2016). O primeiro seria um arquivo institucionalizado, invariável, porém decifrável em sua organização "lógica". Já o segundo, o arquivo-monumento, está em constante construção, possui diferentes entradas, possibilitando fluxos de interpretação e também se reportando à história (ANDRADE; ALMOZARA, 2016, p. 47).

Minhas escritas são arquivos-monumentos que somam as mais diferentes maneiras com as quais me agencio, seja na forma de poemas, afirmações fragmentadas, contradições ou percepções para as quais busco alternativas, na cerâmica e na vida. Provocações que geram novas formas de pensar, pois "[...] a memória pode ser comparada a um processo constante de inscrição (significante) no sujeito, que 'arquiva' marcas em sua subjetividade, imprimindo nela uma escrita, que se altera a cada 'acesso' de leitura, de interpretação" (ANDRADE, 2008, p. 98).

Distintamente das agendas de compromissos ou diários pessoais em que o sujeito é seu próprio parâmetro, a *hupomnêmata*, por mais pessoal que seja, não tem como objetivo narrativas de experiências anímicas, pois não trata "[...] de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pode ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si" (FOUCAULT, 2004c, p. 151).

Então, é *com a/* pela desconstrução que me possibilita inverter e deslocar certa "[...] ordem conceitual, bem como não-conceitual na qual se articula" (DERRIDA, 1991a, p. 37), que sou capaz de lidar, na escrita de si, com as relações discursivas de todos os tipos, que assumo a consideração de que a língua, por vezes, é também equívoca, quando deixa "escapar" o inconsciente. Isso porque,

segundo Lacan (1998, p. 492), o inconsciente é estruturado como linguagem e habita a “*lalíngua*”. E a língua, por sua vez, “[...] está sujeita à equivocidade pela qual cada uma delas se distingue. Uma língua entre outras não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistirem nela” (FOUCAULT, 1992, p. 153).

Os indícios, assim, que emergem do inconsciente me permitem vislumbrar e inquirir o O(o)utro¹⁰, em relação com a alteridade. A alteridade, por sua vez, é uma questão defendida por Derrida (1991) como a maneira do sujeito perceber o mundo através de pensamentos prescritos, inspirados e afetados pelo outro.

Este outro como algo que escapa de si mesmo, através do desejo de apropriação, tanto no sentido de compreendê-lo quanto no de tomá-lo para si. Pensamentos que a escrita de si pode (des)construir por brisura, já “[...] que articula e simultaneamente desarticula a unidade imediata do sentido” (DERRIDA, 2008, p. 342), para decompor hegemonias, dicotomias e desigualdades, para desconstruir oposições significativas e alterar hierarquias, seja do pensamento do mundo da arte em relação a cerâmica, seja em nossa relação com as heranças e tradições.

Uma escrita grafada pelas inconstâncias, pela brisura, que são estes deslocamentos que acontecem diante das discontinuidades do tempo, em fragmentos deixados pelas brechas e fraturas de um espaço, que não cabe e não compreende mais a lógica do dentro e fora.

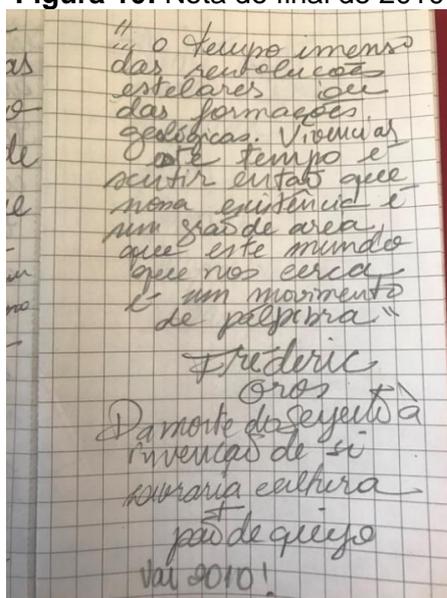
Para isso, necessito de inventividade quando sou convidada a pensar por meio da (des)construção como estratégia para produção de conhecimento. Aliás, Derrida (2013, p. 75) afirmou que o pensamento chama, promete, convida e “[...] é hospitaleiro em relação ao que vem”. E a desconstrução, como um pensamento inventivo, convida a desconstrução do outro pela alteridade, em toda sua impossibilidade (DERRIDA, 2007), como forma de responder ao que vem, ou, ao que não se sabe vindo, o que não se esperava do outro, o porvir que preocupa, que ocupa, previamente, o ser (FOUCAULT, 2006, p. 562). Mas o outro também é imaginário e pode nos condenar à impotência. É justamente neste fato que a escrita de si – como arte do cuidado de si –, constrói-se (FOUCAULT, 2006, p. 564) e adere à desconstrução derridiana, como invenção. Segundo Derrida (1992, p. 337, minha tradução),

¹⁰ Abordarei mais a respeito desse conceito no item 3 desta dissertação.

[a] desconstrução é inventiva ou não é nada; não se baseia em procedimentos metódicos, abre uma passagem, marcha adiante e marca uma trilha; sua escrita não é apenas performativa, produz regras – outras convenções – para novas performatividades e nunca se instala na garantia teórica de uma simples oposição entre performativo e constante. Seu processo envolve uma afirmação, sendo esta última vinculada ao acontecimento [devenir] em evento, advento, invenção¹¹.

Assim sendo, entendo que meus cadernos de notas são auxiliares que precisam ser (des)(re)construídos por meio da leitura, autores, uma outra maneira que passo a (re)inventar dobras, em meu próprio idioma.

Figura 10: Nota do final de 2010



Em uma tarde chuvosa em São Paulo, no final de 2010, espero a estiagem antes de ir para o metrô. Enquanto isso, faço um lanche no Conjunto Nacional e tenho a desculpa perfeita para uma voltinha na Livraria Cultura, de onde raptamente uma citação de um livro que me interessou, como segue a transcrição: "...o tempo das resoluções estelares ou das formações geológicas. Vivenciar este tempo é sentir então que nossa existência é um grão de areia que neste mundo que nos cerca é o movimento de pálpebra. Frédéric Gros. Da morte do sujeito de si. Livraria da Cultura mais pão de queijo. Vai 2010!". Fonte: acervo da autora, 2010.

E é em meio a esses agenciamentos que estabeleço relações com certos autores, com as palavras, com as ocasiões, com os sabores e com os materiais; que gero perspectivas inventivas e entendimentos sobre minha subjetividade, que posso

¹¹ Do original: "Deconstruction is inventive, or it is nothing at all; it does not settle for methodical procedures, it opens up a passageway, it marches ahead and marks a trail; its writing is not only performative, it produces rules — other conventions — for new performativities and never installs itself in the theoretical assurance of a simple opposition between performative and constative. Its process involves an affirmation, this latter being linked to the coming [venir] in event, advent, invention".

compartilhar com outros, enquanto eu mesma já me encontro atravessada por todos aqueles que me antecederam. Mesmo que eu possa considerá-la da ordem do impossível, mesmo que pareça paradoxal, estabeleço conexão sem haver exatamente uma relação, mas fluxos.

E a escrita de si como método está arquitetada na potência do equilíbrio entre a leitura e a escrita, em que a escrita é uma "[...] maneira de recolher a leitura feita e de se recolher nela, é um exercício racional que se opõe ao grande defeito da *stultitia*, possivelmente, favorecida pela leitura interminável" (FOUCAULT, 2004c, p. 151). Em outras palavras, o filósofo aponta que

[a] *stultitia* se define pela agitação da mente, pela instabilidade da atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e conseqüentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir; caracteriza-se também pelo fato de dirigir a mente para o futuro, tomando-a ávida de novidades e impedindo-a de dar a si mesmo um ponto fixo na posse de uma verdade adquirida (FOUCAULT, 1992a, p. 151).

É isto que a escrita de si (FOUCAULT, 2004c) sugere: um aporte particular escrito, que não se resume a receitas ou modos de fazer, mas que busca traçar articulações que levem a um melhor entendimento de mim e do outro. E, nesta perspectiva, tudo é produto de uma construção, em que parto de algo que já existe, mas posso acrescentar, contrapor, questionar, "[...] o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta" (FOUCAULT, 1999, p. 26).

Tenho muito orgulho de minha comunidade, dos que me precedem na arte cerâmica, meus professores, os artistas, estudiosos e cientistas que contribuíram para os saberes que temos hoje. Esse meu sentimento vai ao encontro do que Foucault (2004c) apresenta como escrita, em que é preciso, por um lado, manter a ética, referenciando um autor, de maneira que ele possa ser reconhecido. Por outro lado, o que é escrito deve trazer alma própria, pois é necessário "[...] criar no que se escreve; porém, assim como um homem traz em seu rosto a semelhança natural com seus ancestrais, também é bom que se possa perceber no que ele escreve a filiação dos pensamentos que se gravaram em sua alma" (FOUCAULT, 2004c, p.153).

Neste exercício, então, reconheço os caminhos percorridos por outros, enquanto também posso imprimir as minhas próprias pinceladas, cores e gestos, seja na cerâmica ou na escrita.

A escrita como um exercício pessoal do pensamento de si para si, combina "[...] a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso" (FOUCAULT, 2004c, p. 151). Entretanto, Derrida (2005, p. 14) alerta que o uso da escrita é "*phármakon*": é *remédio* quando de sua aparente estabilidade de coisa escrita, e *veneno*, pois no afã de reter a memória, a escrit(ur)a pode incorrer em reduzir, deslizar para esquecimentos. Assim, é preciso entender que a escrit(ur)a como

[...] *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia (DERRIDA, 2005, p. 14).

O que assumo, *a priori*, como uma vantagem é que todo ceramista já está habituado às diversas alquimias. Mas o equilíbrio da escrita em sua proliferação de sentidos e dos vários outros em mim, é exercício do qual estou me aproximando.

Em entrevista, Foucault (2004b, [n. p.]) assegurou que, "[c]om minha escrita, eu percorro o corpo do outro, faço incisões nele". Assim, expor meu corpo inscrito pela cerâmica, com tradições tantas, inscrito por práticas, nem sempre apenas minhas, com a arte e seus tantos outros e pela minha escrita com outros, traço linhas no papel em palavras e letras, para escapar delas e perscrutar o "corpo cerâmico" – que entendo aqui como os conjuntos de locais, práticas, materiais e vários outros elementos –, para elaborar outra obra.

Enquanto artista-ceramista-pesquisadora, (re)invento caminhos para esta experimentação, em que pese ainda a impossibilidade, pois o outro nunca será o mesmo e a reinvenção de si com o outro está em constante (re)(des)construção.

E como sugere Nora (1993), muitas vezes, a história desperta a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza; esse outro que nos fala sobre nós, considerando a existência de "locais de memória" onde ainda existe um sentimento de continuidade residual. Não resisto a este impulso e me dedico na próxima sessão

a tentar compreender a história dos ateliês de cerâmica e minha constituição, mesmo alertada pelo autor que diz que “[...] os lugares de memórias são, antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12).

3 A MEMÓRIA ESTENDIDA DA CERAMISTA

*Como começar pelo início,
se as coisas acontecem antes de acontecer?*
(LISPECTOR, 1999, p. 21)

Podemos imaginar que a história nos precede, na ilusória forma de explicação de tudo que aconteceu antes. Aqui, entretanto, será percebida como uma releitura de um "diário" guardado que, ao ser reaberto, se impregna de novos sentidos e se torna "ferramenta" para a construção de uma "escultura-analítica".

Aqui, refiro-me a um "diário" de sentido (pro)traído em que as datas já não coincidem com os dias vividos, no qual não estou ex/inscrita como me reconheço hoje, pois não sou mais quem fui ou sou. E que, ainda, ao relê-lo, também não serei mais a mesma ceramista. Posto de outro modo, então, é um "diário" de momentos históricos, arquivo e memória, que, por também portar a "[...] deslegitimação do passado vivo" (NORA, 1993, p. 9), precisa ser periodicamente reaberto. Trata-se de oportunizar uma possível nova ex/inscrição em mim e no outro.

Quando trago o outro, com o minúsculo, sigo a perspectiva lacaniana e penso no outro semelhante – você, com quem posso estabelecer uma cadeia de interlocução. O outro semelhante, do qual nos alienamos, na tentativa de produzir uma ilusão de autoconhecimento e domínio de nós mesmos. Já, quando me refiro ao Outro, com O maiúsculo, trata-se do não corpóreo, o espelho sem reflexo que você e eu compartilhamos simbolicamente, mas não o apreendemos. O Outro é o que não podemos tocar e, mesmo assim, somos atingidos por ele, para ele dirigimos nossas ações e com ele constituímos nossas formas de subjetivação. O Outro ao qual nos submetemos, mas também resistimos, enquanto emprestamos voz, vez e história; o Outro que está *entre* mim e você. Ou, como melhor explica o psicanalista:

[o] primeiro, o outro com um o minúsculo, é o outro imaginário, a alteridade em espelho, que nos faz depender da forma de nosso semelhante. O segundo, o Outro absoluto, é aquele ao qual nós nos dirigimos para além desse semelhante, aquele que somos forçados a admitir para além da relação da miragem, aquele que aceita ou que se recusa na nossa presença, aquele que na ocasião nos engana, aquele ao qual sempre nos endereçamos. Sua existência é tal que o fato de se endereçar a ele, de ter com ele como que uma linguagem, é mais importante que tudo o que pode ser uma aposta entre ele e nós [...] (LACAN, 2008, p. 286-287).

Dessa maneira, quando falamos em história, estamos resvalando nas instâncias fundadoras do Outro, que não cessa de transfigurar-se, mas que, sobretudo, existiu e existe agora. E, complementando nossa compreensão, dizer "[o] agora, é (no presente do indicativo) a impossibilidade de coexistir consigo: consigo, isto é, com um outro si, um outro agora, um outro mesmo, um duplo" (DERRIDA, 2001b, p. 91).

Figura 11: A tigela e seus espectros



Fonte: Acervo da autora, 2012.

A tigela não sou eu quem a faz, nem é apenas ela em sua manifestação, enganadoramente cotidiana. A presença não basta, em si não guarda afirmação, é tão somente "manifestação" e não articula toda a escritura da tigela de cerâmica, a presença invoca seu duplo. Minhas intenções de autora da tigela, a cerâmica autoral, a tigela autoral, a escritura, adquirem sentidos que se compõem em um complexo de estratégias, agenciamentos estabelecidos com o (O)outro que se estende por tempo passado e presente. Com quem ela performa, quem a lê, por onde andou antes de alcançar minhas mãos que imaginam (re)inventá-la? A ex/inscrição é por vir, que surge não exatamente de acordo com o pretendido. É esse fantasma em seu emaranhado de sentidos. Em minha prática de ceramista, percebo o espectro companheiro que assombra o presente, com sua ausência. Uma tigela, mil tigelas. (Imagem criada digitalmente, quadro do meu ateliê.)

Consultar a história dos ateliês de cerâmica me possibilita elucidar aspectos sobre a subjetividade da ceramista e pensar o poder e o saber implicados, inclusive,

em aspectos morais e éticos. Sim, percorro as estruturas, para deslizar por *entre* – o que tanto me interessa – e sempre me escapa.

O *diário* estendido fornece-me vestígios da história em arquivos fragmentos, (des)ordenados, para compor um sentido que nem sempre nos alcança, senão em partes. Ao serem reabertos, tornam-se condição que me levam a pensar que

[...] a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer. A história não é experimentação; é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a *experimentação de algo que escapa* à história (DELEUZE, 1992, p. 132, meu grifo).

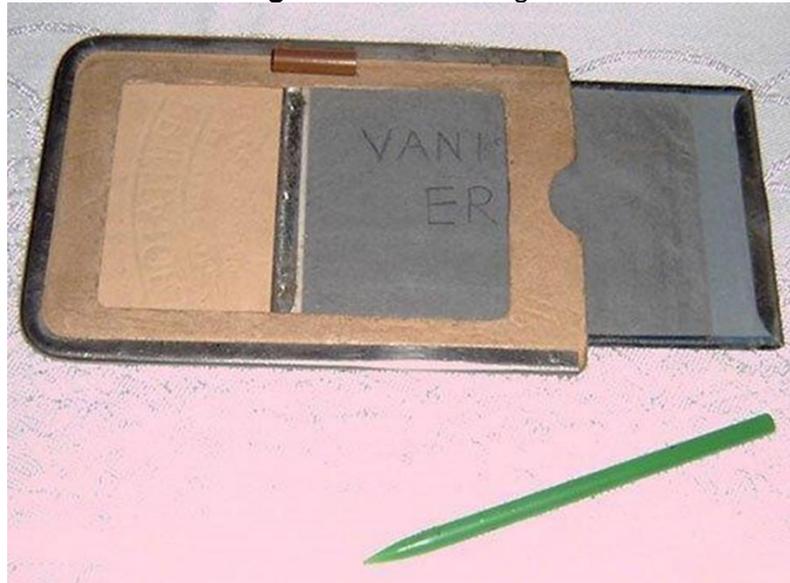
A história dos ateliês, assim, constitui-se em um *diário* sem correspondentes para esta vida em experiência imediata, um registro que, ao ser retomado, pode adquirir outra experimentação em páginas faltantes desta ceramista, já que o “[...] sujeito deve tudo a sua subjetividade, sua criação, sua recriação. Ele é instrumento do metabolismo” (NORA, 1993, p. 20-21). Afinal, cada sujeito, em sua época, constrói sua própria representação do passado, revolve seu arquivo, enquanto imagina o futuro. E nossa psique está envolvida na percepção desses traços.

3.1 O traço inexato

A psique processa os momentos passados sem traçado exato, nem ruptura absoluta, mas também *entre* as instâncias do sistema psíquico. As marcas psíquicas são informes e, diante dos acontecimentos, adquirem ressignificação no presente.

Para melhor explicar, evoco Freud (2001a, p. 241-248), que compara o aparelho mnemônico – ou seja, da memória –, constituído pelos sistemas consciente, pré-consciente e perceptual a um bloco mágico. Em seu texto de 1925, *Nota sobre o Bloco Mágico*, Freud traça uma analogia e busca compreender o mecanismo da memória através de um artefato. Esse bloco mágico é descrito como sendo constituído por uma prancha de cera escura que tem, por cima dela, um papel encerado e mais um *layer* de celuloide.

Figura 12: Bloco Mágico



Fonte: <https://psicanalisart.com/2018/06/23/o-discurso-do-desejo/>. Acesso em: 6 abr. 2021.

Seu funcionamento se dá através da (im)pressão realizada por um instrumento pontiagudo nessa superfície. O contato entre o celuloide e o papel encerado, na base de cera, revela, de forma visível, as inscrições feitas. Contudo, se levantarmos as folhas da prancha de cera, a inscrição imediatamente desaparece, tornando-se impossível resgatá-la. Porém, viabilizando nova inscrição nas folhas do bloco mágico.

Essa analogia leva Freud (2011a) a perceber que os traços inscritos permanecem no artefato, o que seria comparado como ocorrendo também em nosso aparelho mnemônico. Ou seja, os traços e as marcas que se tornam invisíveis nas folhas do bloco mágico, ao serem levantadas as folhas, deixam ainda seus registros na prancha de cera. Essas, em determinada condição de luz, podem se tornar legíveis. Dessa forma, esse processo também se daria em nosso aparelho psíquico, no qual os traços da memória permanecem, assim como o potencial para receber novas inscrições. De outro modo, o psiquismo opera um vínculo entre diferentes momentos, enquanto é capaz de recepções e novas ex/inscrições.

A memória sofre frequente rearranjo e o aparelho psíquico se conecta, mas não se localiza, não lê, não se move nele, de modo a não provocar desprazer do contato com marcas, sentimentos, emoções que, porventura, remetam a um desgaste.

Marcas de um traço inexato no corpo cerâmico que persistem, mesmo após o acabamento, mesmo após o *layer* de esmalte, são rastros da mesa áspera que

deixam sua marca, de um gesto impreciso, da impaciência, da ferramenta preferida que escapa na hora do traço, das mãos que titubeiam na dúvida ou distraem-se no momento do corte. Na maioria das vezes, não são lidas, não parecem querer dizer nada, são quase imperceptíveis e, ainda assim, provocam desprazer, são ignoradas. Um “desgaste” do qual a ceramista, sem saber, esquiva-se das marcas da cerâmica que não veem à tona, afinal, já é passado.

Meu *diário* se (re)constitui na leitura de tais marcas. Tento, assim, lançar certa luz nessa cera, nesses traços imprecisos, enquanto estabeleço ligações com o que fiz, obtenho vestígios de quem fui. E, com isso, entendo que a história pode ser percebida como um rastro a ser decifrado, como uma reminiscência.

Acrescento, ainda, que o filósofo Derrida (1995), em seu livro *A escritura e a diferença* – ao explorar os pensamentos de Freud sobre o bloco mágico –, resume em uma linha o que me motivou remexer os guardados da história: “[o] percebido só se dá a ler no passado” (DERRIDA, 1995, p. 219). Por isso, quero abrir os arquivos desse *diário* empoeirado, nem sempre frequentado, quando de nossas práticas no ateliê. Contudo, sempre guardamos nossas peças, nossos testes de esmaltes e, ao revisitá-los, podemos recriar as futuras peças, os futuros esmaltes.

Para a psicanálise freudiana, a memória é elemento importante na produção da subjetividade, ela é capaz de registro e manutenção, enquanto também se transforma, altera a si mesma, reorganiza-se, multiplica-se... e a imaginação também se associa aos seus processos.

Já a temporalidade não se dá de maneira contínua e homogênea no trabalho psíquico. Essa reordenação do presente forma novos agenciamentos, cria e recria novas articulações. Esse tempo – não cronológico – de ressignificação rompe com a ideia de linearidade. O agora é composto, em nós e na história, como um “trabalho da memória” (DERRIDA, 1995, p. 110).

Há, contudo, uma “[...] clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado [...]” (NORA, 1993, p. 5), que me permite questionar e, talvez, realizar contribuições possíveis ao conhecimento na cerâmica e seus modos de existência, no que tange à sua constituição subterrânea na memória coletiva.

Para tanto, trago aqui um conceito de Foucault (2000) que acredito que irá contribuir na continuidade desta discussão episteme, em que ele explica como o espaço

[...] onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas *condições de possibilidade* (FOUCAULT, 2000, p. 13-14, meu grifo)

Episteme, portanto, é essa maneira de interligar práticas discursivas que se entrelaçam em uma determinada época, seguindo regras definidas e tornando o conhecimento possível. Logo, descrever os trabalhos, os ateliês, sua história e seus ceramistas é uma *episteme da cerâmica* que fornece "condições de possibilidades" de (re)conhecimento e de ações.

Retomar um *diário*" é sempre um gesto afetoso para com nós mesmos, e, portanto, é leitura carinhosa, mas nem por isso menos crítica, de nossa "infância" cerâmica.

A história se enreda e se entende em diversos contextos e momentos, por múltiplos discursos, subordinada a um esquema de racionalidades e submetida a uma episteme. Todavia, perpassada pelo contexto em que se produziu, a história se constitui a partir de memórias e estas implicam em "[...] invenção, ficção, que se constitui *a posteriori*" (CORACINI, 2010a, p. 130). E a subjetividade está implicada em todos estes meandros.

Os tantos eus que sou giram e se dobram nesta história, enquanto as origens são rasuradas, "[é] a não-origem que é originária [...]" (DERRIDA, 1995, p. 188). É preciso, pois, dar andamento ao futuro fora do sentido de origem e, dessa maneira, aplicar um antídoto contra o dualismo que não explica, mas estira até romper.

Não se trata de uma diferença entre isso e aquilo, o que veio primeiro e o que veio depois, mas de puxar as linhas da simultaneidade da *différance* (DERRIDA, 1991b, p. 33-63). Uma diferença, um "diferimento", um espaçamento em desvio que não se fecha. Uma economia outra que elege a causalidade integrada e constituinte. É um processo de corte das diferenças e dos diferentes, já que estes são produtos da binarização, são meros efeitos. Trata-se de um outro

[...] ponto de vista, a diferença marcada na "difer()nça" entre o e e o a se furt[a] ao olhar e à escuta, eis o que talvez sugira com felicidade a necessidade de nos deixarmos remeter aqui para uma ordem que não pertence mais à sensibilidade. Mas não menos à inteligibilidade, a uma idealidade que não por acaso se encontra ligada à objetividade do *theorein* ou do entendimento; é, pois, necessário deixarmos-nos remeter aqui para uma ordem que resiste à oposição, fundadora da filosofia, entre o sensível e o inteligível. *A ordem que resiste a esta oposição, e resiste-lhe porque sustenta, anuncia-se num movimento de diferença (com um a) entre duas diferenças ou entre duas letras [...]* (DERRIDA, 1991b, p. 36, meu grifo).

É preciso, então, olhar a história pela diferença, pelo movimento dos vestígios, “[...] esquema de reenvios em geral [que] se constitui ‘historicamente’ como tecido de diferenças” (DERRIDA, 1991b, p. 43). A origem só existe por se tornar rastro, na potência de presença e discurso, em sua própria não-origem.

A modelagem aqui é, portanto, hesitante. A releitura desse *diário* da história é ranhura que, como na modelagem da cerâmica, adiciona outras partes em outra forma e não se dá na linearidade do tempo, tem tempo próprio.

Em certos momentos, o ateliê deixa de pertencer ao tempo *Cronos* – o tempo cronológico, regular, que marca e determina. É quando o tempo no ateliê parece ser transpassado por uma sensação de tempo presente dilatado, um tempo sem sequência, o tempo *Aion* que Deleuze e Gattari (1997a, p. 42) explicam como

[...] o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-de-mais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar.

Áfinal, conto com a minha subjetividade constituída nas oscilações dos espaçamentos em mim, os traços que marcam o barro de minha memória, barro que se recicla ao infinito em novas constituições. Estou entre forças que ora escapam ao centro e ora são retomadas por ele. É o barro que sou, "quem" bambeia nesta escrita, enquanto se dá o "jogo da estrutura" (DERRIDA, 1995, p. 230).

3.2 A ceramista repete?

A escrita quer se abrir ao outro, quer caminhar para fora de mim, mas também se fecha nas próprias linhas estabilizadas que traço. É como a ceramista que desenha a peça que irá repetir ao torno: seu desenho é, geometricamente, idealizado. Repito gestos e formas como quem repete um estribilho de poema.

Repito procedimentos, enquanto produzo algo novo, na feitura das peças, na simultaneidade que contrai ceramista/torno. Os agenciamentos estabelecidos como “co-funcionamentos” estão implicados no esforço entre corpos. Agenciar-se é estar entre corpos em um complexo de relações, em que os corpos podem ser “[...] físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou corpus” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 43).

A peça nunca é a mesma, mesmo quando nossos olhos parecem assim ver. O gesto do mergulho da peça no esmalte pode ser o mesmo, mas não se repete da mesma forma. É apenas em seu conjunto reunido que imaginamos ser as mesmas ações e processos. Mas cada um está constituído na diferença. A ceramista/modelagem, ceramista/mergulho de peça no esmalte, “[o] fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente” (DERRIDA, 1995, p. 87).

As ações corporificadas estão tomadas por problemas e soluções. Conflitos que, dentre as opções viáveis, são modos estrategicamente guiados pela diferença. O corpo não está separado do pensamento, pelo contrário, ele é tomado por ele. Agir e pensar estão conectados, misturados plasticamente e aderidos, “[...] o corpo, é o tempo [...]” (FOUCAULT, 1987, p. 148) e é inscrito pelos eventos, contorno que se marca pela linguagem, mas está dissociado da noção de unidade, sendo transvazado em sua composição por outros corpos, através de processos culturais e históricos.

Recebemos e repetimos gestos, formas, rotinas, “[...] condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose” (DELEUZE, 2009, p. 94). Trata-se da singularidade do “ser do devir” (DELEUZE, 2009, p. 42) que intercorre no estilhaçamento da identidade. A repetição implica em um “em si” diferencial, que se desfaz à medida que se faz, ou seja, apenas imaginamos repetir.

Talvez, um “para si” da repetição se coadune em mim quando contemplo a repetição em uma variação de impressões. Melhor, diria o filósofo, é uma contração

no presente vivo (DELEUZE, 2009), presente este que, ao pertencer ao passado, em certa instância, repete-se. Todavia, na expectativa do futuro que se antecipa, trata-se de uma contração. Isso

[q]uer dizer que as sínteses ativas da memória e do entendimento se superpõem à síntese passiva da imaginação e se apoiam nela. A constituição da repetição já implica três instâncias: este em-si que a deixa impensável ou que a desfaz à medida que ela se faz; o para-si da síntese passiva; e, fundada nesta, a representação refletida de um "para-nós" nas sínteses ativas (DELEUZE, 2009, p. 76).

A repetição se desdobra em si. "Só existem repetições discretas e só agem como tal pelo diastema que as mantém afastadas" (DERRIDA, 1995, p. 92). Talvez, seja por ele que escape o passado, alcançando também minha história e a de tantos ceramistas.

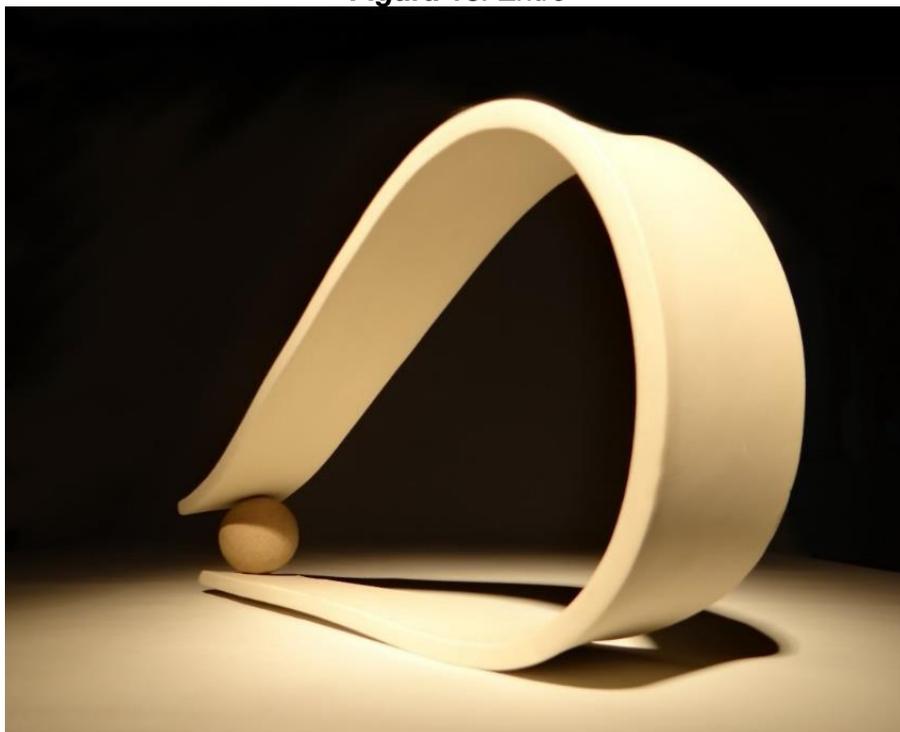
O *diário* não é mais o mesmo quando o reabro, ele só se repete na imaginação, "[a] história como imaginário de substituição" (NORA, 1993, p. 28), que ocupa os dias de agora, que se espalha no ateliê da ceramista.

A história em rastros de subjetividades inscritos em *diários* – agora propositalmente no plural –, compõe-se em versões de volumes dispersos em diferentes territórios e culturas. Com isso, não quero dizer que é necessário fazer escolhas sobre formas de pensar ou correntes históricas, porque não é disso que se trata, mas refletir sobre

[...] a circularidade que indefinidamente as faz passar uma ao outro. E, repetindo rigorosamente este círculo na sua própria possibilidade histórica, deixar talvez se produzir, na diferença da repetição, algum deslocamento elíptico: deficiente sem dúvida, mas de uma certa deficiência que não é ainda, ou já não está ausente, negatividade, não ser, falta, silêncio. (DERRIDA, 1991b, p. 214).

Sendo assim, podemos perceber a subjetividade não como produto. Produtos querem se repetir. Já a subjetividade se dá no sentido e na operação de ações. E, com isso, não estou aludindo, aqui, que se trate apenas da síntese do hábito, mas, sim, de um processo de autoafecção implicado em agenciamentos plurais e, muitas vezes, paradoxais que somam silêncios e vozes nesse *diário*. É em tal dobramento com as forças externas que produzimos a tessitura da ordem social e individual que incorre nos modos de subjetivação.

Figura 13: Entre



Entre (45 cm X 28 cm X 9cm) – Construção escultórica em placa de porcelana e bola solta em grés creme, queima em forno elétrico, 1.223°C. O ponto é móvel, instável e sujeito a alterações. A curva branca se estende, mas não se fecha. Linha em branco. Nem dentro, nem fora, a trajetória é dobra. Fonte: acervo da autora, 2019.

É importante, dessa forma, perceber que a subjetivação está envolta em relações de poder, considerando que esta relação não reduz a subjetivação à mesma "substância". Mas pode traçar linhas com as sínteses da história "[e] não se trata, com isso, de universos de referência 'em geral', mas de universos singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade" (GUATTARI, 1992, p. 29).

Posto isso, e antes de adentrar mais afundo no mencionado *diário* sem sequência, escrito por várias mãos, em vários tempos e locais, a fim de (re)escrever a história dos ateliês, é preciso frisar que escrevo como quem torneia. Ou seja, sabendo que o centro é fluxo de forças em luta e resistência; entre forças centrípetas – para dentro – e centrífugas – para fora, onde cedo ao "deslocamento elíptico", sugerido por Derrida (1991b, p. 214), na (des)(re)construção desta peça/escritura.

É preciso deslocar-me do centro, do monte de barro, para a construção das bordas incertas e titubeantes deste um vaso/ escritura.

3.3 A herança sem testamento da ceramista: um panorama sócio-histórico da cerâmica de ateliê

Ao observar meu espaço de trabalho, nestes dias de escrita, acabei por me questionar: baseada em que modelos eu compus meu ateliê? Do que se constitui esse “feixe de relações” (FOUCAULT, 2008, p. 60) para além do que acima foi descrito? Para talvez responder a mim mesma e a outros que, eventualmente, possam me perguntar a mesma coisa, eu me senti incitada a revirar as gavetas na busca de um (im)possível *diário* do passado, para entender como surgiram os ateliês de cerâmica pelo mundo e como chegaram até a mim.

Foucault (2004c) esforça-se, em um trabalho de cunho arqueológico, para conceber uma ontologia do presente que, em linhas gerais, levava-o a investigar o ser humano em perspectiva histórica para analisar sua presença na atualidade, por meio “[...] de uma série de estudos sobre as ‘artes de si mesmo’”. Isto é, sobre a estética da existência e o governo de si e dos outros da cultura greco-romana nos dois primeiros séculos do Império” (FOUCAULT, 2004c, p. 144).

Do mesmo modo, penso na história, não para invalidá-la, mas como parte dos mecanismos psicossociais que buscam codificar a existência.

Esses mecanismos nem sempre óbvios, contribuem para o entendimento de alguns aspectos e influências na constituição da ceramista, que são atingidos por relações de poder-saber, por uma ordem do discurso que atravessa o território-ateliê em agenciamentos e fluxos¹² de minha subjetividade. Isso porque me associo à ideia deleuziana de que Foucault se interessava pelas formações históricas, porque elas “[...] assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem” (DELEUZE, 1992, p. 131), mas não dizem o que somos; as formações históricas oferecem-nos a oportunidade de “[...] dissipa[r] em proveito de outro que somos” (DELEUZE, 1992, p. 123).

¹² Fluxo será aqui entendido como uma composição de elementos de várias ordens como o material, o energético, o tecnológico, os quais estão postos a priori, para quem e além do sujeito ou objetos, em composições diversas que possibilitam devires e remodelam formas outras de pensar, sentir e agir.

O ateliê enquanto território converge linhas distantes e próximas através da história que sofre sobrecodificações e (des)codificações. Em *Arqueologia do Saber*, Foucault (2008) propõe que não é só nas formações discursivas que a formação política se dá a perceber, mas também nas não-discursivas. Formações heterogêneas contidas uma dentro da outra (DELEUZE; GUATTARI, 1997b). Sendo assim, espero que a história, enquanto dispositivo maquínico e modeladora de sujeitos num espaço-tempo, possa propiciar-me algumas pistas sobre o ceramista e a herança que lhe "[...] foi dada sem nenhum testamento", como declara o aforismo do poeta René Char¹³ (1956 apud ARENDT, 1968, p. 4).

O termo Cerâmica de Ateliê foi cunhado na Inglaterra, por volta de 1920, e determina um trabalho em pequena escala, que é bastante correlacionado com a ideia do artesão e caracterizado pelo design das peças obtidas nessa produção.

Somado a isso, percebi, no processo de pesquisa, durante meus anos de formação como ceramista, que a maioria das monografias existentes e livros publicados que referenciam o surgimento dos ateliês de cerâmica, privilegiam ceramistas como Bernard Leach, Michael Cardew, Hans Coper e Lucie Rie, expoentes reconhecidos no mundo e na história da cerâmica.

Sendo assim, trago, também aqui, um pouco das histórias desses "grandes nomes" dos quais tive conhecimento no início de minha formação e pesquisa na cerâmica, na tentativa de perceber algo mais. Aproveito, ainda, para reforçar o fato de que "[...] os esforços para escrever uma história que fale sobre os ateliês de cerâmica foram muito poucos"¹⁴ (WATSON, 2008, p. 12, minha tradução). E eu tomo como minha a frase da autora: "[...] enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever" (LISPECTOR, 1999, p. 21).

Pois, de fato, os "holofotes" só chegaram aos "grandes" nomes da cerâmica e, apesar de virem de linhas distantes, chegaram até mim. Contudo, muitas das vozes "esquecidas", na síntese histórica, poderiam dizer também sobre quem sou. Mas estes, no entanto, não tocaram o poder e suas relações de força, não imprimiram nas páginas da história seus nomes ou deixaram registradas suas marcas, "[v]idas que são como se não tivessem existido" (FOUCAULT, 1992, p. 103).

¹³ Do original: "*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*".

¹⁴ Do original: "*Very few attempts have been made to write a connected history of studio pottery*".

O primeiro grande nome da cerâmica que eu ouvi foi o do ceramista Shoji Hamada (1884-1978), talvez em função de minhas pesquisas iniciais sobre vidrados, no início na cerâmica, já que ele era reconhecido pelos tradicionais vidrados orientais, além da marcante influência Oriental na comunidade de ceramistas de São Paulo. A pesquisa me conduziu em seguida para Bernard Leach (1887-1979), que era amigo de Hamada.

Bernard Leach se dedicou a teorizar sobre as produções de ateliê. Ele nasceu em Hong Kong, filho de ingleses, e estudou cerâmica no Japão, nas primeiras décadas do século XX. Além de ceramista, era escritor, poeta e foi responsável por “[...] criar uma identidade para o artista ceramista” (COOPER, 2003, p. 11). Em 1920, com a ajuda do ceramista japonês, seu amigo, Shoji Hamada, montou seu ateliê em St. Ives, na Cornualha, com um forno nos moldes orientais para queima de alta temperatura — o primeiro no Oeste — observando que, no Oriente, o regente do Japão, Toyotomi Hideyoshi, conquistou a Coreia ao final do século XVI. Houve, então, uma “imigração” coreana para o Japão de vários artesãos com conhecimentos avançados da cerâmica, introduzindo aprimoramento e avanço técnico na construção de fornos japoneses (COOPER, 2012, p. 77). Isso me motiva a deduzir que a guerra, chamada de Guerra Imjin, levou para o Japão prisioneiros ceramistas que ajudaram no avanço da arte cerâmica japonesa.

Tive contato com Bernard Leach através de seu livro *A Potter's Book*, publicado em 1940, para ceramistas autodidatas. Na época, seus seguidores eram, majoritariamente, ceramistas individuais, que escavavam sua própria argila, queimavam à lenha e produziam para a comunidade local, sobrevivendo dos visitantes urbanos que compravam suas peças.

O livro supracitado se mantém popular até hoje (com mais de 130 mil cópias vendidas). Nele, Leach descreve, de forma articulada, todas as vivências do ceramista, desde sua volta do Japão. Traz consigo uma abordagem estética para apreciar cerâmica segundo moldes orientais, o que me foi útil ao começar a fazer aulas no ateliê da prof^a. Hideko; e ainda detalha instruções práticas sobre técnicas, como preparar argilas, realizar a modelagem de peças, esmaltes e fornos.

Hoje, Leach é tido como um dos ceramistas mais influentes do século XX, e é reconhecido como o pai dos ateliês de cerâmica ingleses. Por seu "encontro com

poder" (FOUCAULT, 1992, p. 103), o artista possui um rico registro na história, o que me possibilitou conhecer seu trajeto.

É interessante notar, contudo, que o primeiro ateliê europeu, conforme Tappere (2003) expõe, foi do inglês William Staite Murray (1881-1962), o primeiro a reivindicar, na época, o título de artista-ceramista.

Busquei entender a vida desses ceramistas, pois estava no início de minha caminhada na cerâmica, época em que fui incentivada a fazer esculturas figurativas por minha primeira professora. Paralelamente, estudava a química dos vidrados – ou esmaltes – por conta própria. Porém, meu contato tanto com as ceramistas de Valinhos (cidade muito próxima de Vinhedo), que produziam potes para feijoada, como com a pesquisa sobre aqueles nomes da cerâmica, mudaram meu foco.

Enquanto me interessava pelas peças utilitárias através do agenciamento com leituras e práticas, queria entender um pouco da história dos ateliês e seus ceramistas, na busca de minha própria expressão, ao mesmo tempo que pesquisava vidrados transparentes. Ou seja, vidrados que me permitissem ver o corpo cerâmico, suas marcas e ex/inscrições através de sua limpidez, mas que também fossem brilhantes, quer dizer, que refletissem grande parte dos raios luminosos, quase como um espelho.

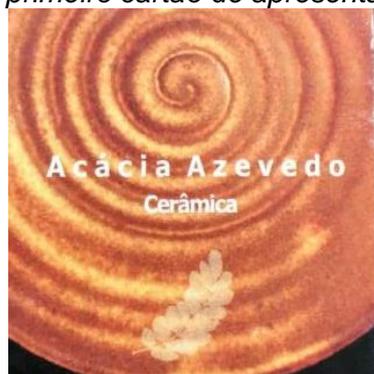
Nesse fluxo de movimentos, por um momento, no vidro me vejo. Em registro falho, balouçava a cabeça, curiosa, procurando me reconhecer naquele reflexo impreciso. Aquela Acácia que, em seu cartão de apresentação, durante anos, escreveria apenas o seu nome e "cerâmica", no lugar de ceramista.

Eu me precipitava sobre a superfície vítrea, enquanto emergia na busca da ceramista, na "[...] dialética da identificação com o outro" (ZIZEK, 1996 p. 98).

A imagem refletida pretendia estabelecer uma relação com a realidade, enquanto era atravessada pelo desejo de me tornar algo próximo daqueles modelos, para construir peças que caminhassem pelo cotidiano, entre as mãos das pessoas, provocando-as. Durante anos estudava as imagens das peças de Hamada, Leach e tantos outros, enquanto me esforçava para alcançá-los.

O desejo cumpria sua mediação através do outro, daqueles que passei a admirar, em uma "equivalência abstrata" (ZIZEK, 1996 p. 101). Apreendo a ceramista em mim, através daquele que está fora de mim.

Figura 14: Meu primeiro cartão de apresentação na cerâmica



Fonte: acervo da autora, 2004.

*Espelhos de metal dissimulado
Espelho de acaju que entre a bruma
Do seu rubro crepúsculo esfuma
Esse rosto que olha e é olhado,*

*Infinitos os vejo, elementais,
Executores de um antigo pacto
Multiplicar o mundo com o acto
Generativo, insones e fatais.*

*Prolongam este vão mundo incerto
Na sua vertiginosa teia;
Às vezes pela tarde os rodeia
O hálito de alguém que não está morto.*

*Espia-nos o cristal. Se entre as quatro
Paredes da alcova há um espelho,
Já não estou só. Há outro. Há o reflexo
Que encena n`alba sigiloso teatro¹⁵*

Precisaria de um tempo de espera para construir, psicologicamente, em uma ordem simbólica e seu "duplo movimento" (LACAN, 1998, p. 286), a ceramista em mim e não exatamente no cartão de apresentação. Eu não estava marcada pela cadeia de significante, não era atravessada "[p]ela palavra [ceramista], que já é uma presença feita na ausência" (LACAN, 1998, p. 276) de suas práticas.

Tal palavra não havia sido dirigida a mim. Eu precisaria do Outro, pois, quando não me encontro mais só, o movimento se inicia, ou como explica Lacan (1998, p. 169): "[...] evidencia-se mais claramente que o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro". O

¹⁵ Borges, J. L. **Obras Completas de Jorge Luis Jorge**. Vol. 2. São Paulo: Globo. 1999, p. 213-214.

outro que não conheço representa meu desconhecido, enquanto também representa aquilo em que me reconheço.

Houve um intervalo titubeante, tempo de espera, de meditação (LACAN, 1998, p. 206), para que eu pudesse concluir uma asserção em função de reconhecer, na dúvida, que algo mais se revelaria em construção em minha subjetividade, para só então afirmar-me como ceramista.

A necessidade da validação do Outro veio à tona em conversas com colegas e alunos. Muitos passam por tal momento: o que coloco ao me inscrever no cartão de apresentação? Enquanto se questionam se seria o momento, ou, se seriam "dignos" de usar a denominação de "ceramista".

Na rede de relações que imaginariamente estabeleço, aquele que está fora de mim também sou eu, dentro de uma ordem simbólica. A miragem de uma ceramista? Mas quem me reconheceria como ceramista naquele duplo de mim em imagem refletida? O que exigiriam de mim naquele espelho/vidrado de minha "infância-cerâmica"? Eu que, então, pouco entendia como a cerâmica de ateliê havia me alcançado e quais caminhos seguir.

Não nos constituímos apenas baseados nas escolhas que fazemos, a multiplicidade e a diversidade do Outro se colam. Nossas ideias sobre o mundo são (re)arranjadas ao longo do tempo, fruto de práticas em diversos locais e espaços, são agenciamentos constantes por meio de dobramentos, em que o "dentro" faz referência ao que está "fora", e o "fora" está implicado em nossa subjetividade. Sendo assim, a

[...] dobra descreve uma figura na qual o lado de dentro, o subjetivo, é, ele próprio, não mais que um momento, ou uma série de momentos, por meio do qual uma "profundidade" foi constituída no ser humano. A profundidade e sua singularidade não são, pois, mais do que aquelas coisas que foram escavadas para criar um espaço ou uma série de cavidades, plissados e campos que só existem em relação àquelas mesmas forças, linhas, técnicas e invenções que as sustentam (ROSE, 2001a, p. 179).

Sem me aperceber, estava embelecendo conexões e alterações. Apenas continuei navegando entre pontos, enquanto traçava linhas e constituía novas dobras em minha subjetividade em que "[...] entre o lado de fora e o lado de dentro

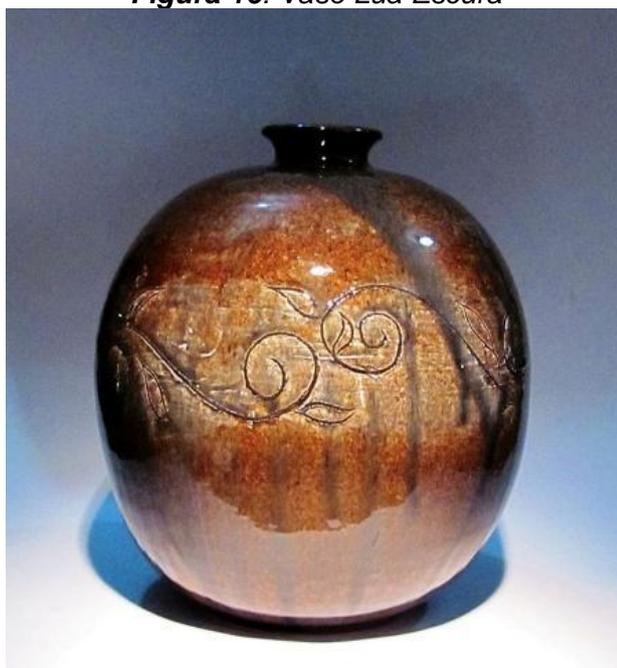
não há separação, mas confusão, inversão, intercâmbio” (DOMÉNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 132). Ou seja, através desses deslocamentos, percebo que meus modos de subjetivação são marcados pela historicidade.

Figura 15: *Spherical Vase c. 1927, de Leach*



Fonte: TATE, 2005.

Figura 16: *Vaso Lua Escura*



Fonte: acervo da autora, 2009.

Nesse vaso (Figura 15), realizo experimentos de aproximação enquanto traço linhas. A forma arredondada de 2009 foi difícil de conquistar sem emendas; foi

levantada e fechada de uma só vez no torno elétrico com, aproximadamente, 25cm de altura por 22cm de diâmetro, depois de várias tentativas.

Seu pé, baixo e discreto, foi esculpido manualmente no torno de mesa. Inspirada no vaso de Leach, mas também nos "moons jars" (jarros luas) coreanos que havia visto em revistas na Liberdade, em São Paulo, ocorreu-me um verso de Manuel Bandeira (1790, p. 232) do poema Satélite, que descreve a "Lua baça", o que me remeteu, por sua vez, ao poema de Fernando Pessoa (1992, p. 551) que expressa, ao final: "A Lua (dizem os ingleses) / É azul de quando em quando". E, na sequência imediata, alcanço a lua do poeta conterrâneo, Ariano Suassuna (2007, p. 50), em seu poema Noturno:

*Têm para mim Chamados de outro mundo
as Noites perigosas e queimadas,
quando a Lua aparece mais vermelha
São turvos sonhos, Mágoas proibidas
são Ouropéis antigos e fantasmas
que, nesse Mundo vivo e mais ardente
consumam tudo o que desejo Aqui.*

*Será que mais Alguém vê e escuta?
[...]*

*Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
o vento encrespa as Águas dos dois rios
e continua a ronda, o Som do fogo.
[...]*

O tema do poema é o enleio pela morte e sua proximidade, e traz consigo uma lua outonal, se é que se pode falar assim. Uma lua antiga, contaminada pelo desejo de morte e, menos romântica, envolta pela escuridão, porém quente. Trazer essa lua imprecisa para cerâmica foi a motivação para fazer meu vaso/lua, o poema/cerâmica, o verso ex/inscrito sem palavras, mas em forma, explorando uma aplicação de porcelana com pinceladas em faixa imprecisa. Depois busco gestos, não decalcados, mas livres, como os que percebia em Leach, para interferir na faixa de porcelana aplicada.

As interferências são provocadas por incisões que se inscrevem profundamente, para além da porcelana, alcançando a parede do vaso e sua pasta cerâmica. Os espirais "folhessem" descontínuos e se espalham, alcançando a minha própria história, como veremos adiante.

Normalmente, utilizo ferramentas de madeira para fazer traços. Mas, nesse vaso (Fig. 16), o verso/rastro era provocado na pele/argila por ferramenta metálica, ouropel menos brilhante, porém também afiado.

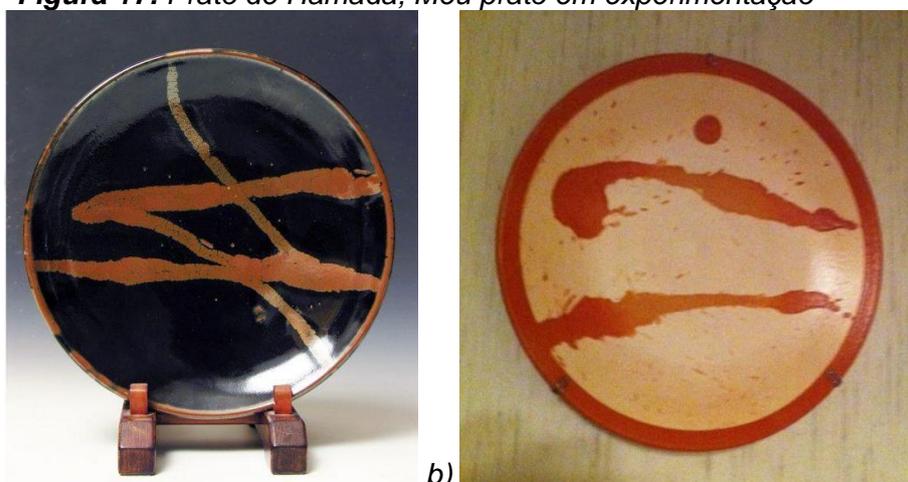
O vidrado, por sua vez, é brilhante, transparente e levemente azulado em veios que escorrem – efeito das cinzas vegetais na formulação do vidrado.

Enquanto vaso/poema, seus traços se deixam entrever no corpo cerâmico escurecido. O vaso não foi fundamentado na presença, não cabe nela, mas é contido por ela. Todo o conjunto se mescla entre várias linhas de palavra/barro. Não é Suassuna, Bandeira ou Pessoa, não é modelagem ao torno ou manual, não é uma técnica japonesa ou brasileira. Não é Leach, não sou apenas eu. É um conjunto de agenciamentos que acontecem em mim por espaçamentos.

A peça cerâmica é essa ilusão de presença, não pertence à ordem concreta do que se apresenta, há toda sua constituição na diferença. Não se trata de um sistema fechado em sua materialidade de significante (vaso) e significado (lugar para colocar flores), mas que se multiplica. É a poética que surge do fazer que oportuniza essas extensões de sentidos.

Os gestos que deixam suas marcas materializadas no corpo cerâmico, vieram-me com o interesse pelas peças de Hamada – que continuam a me atrair.

Figura 17: Prato de Hamada; Meu prato em experimentação



17a) O prato de Hamada com sobreposição de esmaltes; 17b) Prato feito por mim em argila branca, com engobe de argila vermelha sobre queima em forno elétrico, sem esmaltes.

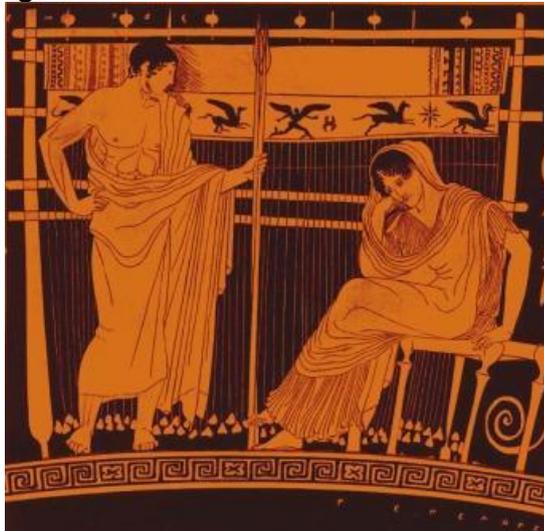
Fonte: 17a) PHIL Rogers ([s. d.], [n. p.]); 17b) acervo da autora, 2011.

O patriarcado e suas demandas não são, exatamente, uma novidade. Mas, como vemos até aqui, os homens são privilegiados também na história da cerâmica.

No entanto, lembro-me da referência que Lévi-Strauss traz em seu livro *A Oleira Ciumenta*, retirada do antropólogo Rafael Karsten, traçando uma equivalência entre a mulher e a cerâmica, aponta que “[c]abe à índia fabricar os recipientes de cerâmica e utilizá-los, pois a argila de que são feitos é fêmea, como a terra – em outras palavras, tem alma de mulher” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 32).

A título de curiosidade, não obstante, é interessante notar que, ironicamente, a própria cerâmica antiga foi marcada com o silenciamento de uma mulher, Penélope, sentada diante de seu tear e de seu filho, Telêmaco. O que é explicado e relatado em *Odisseia*, no primeiro livro do poema, é sobre um bardo que cantava as adversidades de heróis gregos, e Penélope pede por outro tema, mais feliz, diante da audiência. E o filho a ordena que ela volte aos seus aposentos, ao tear, dizendo "discursos são coisas de homens [...]" (BEARD, 2018, p. 16).

Figura 18: Vaso ateniense do século V a.C.



Fonte: Penélope... ([s. d.], [n. p.]).

Ao buscar uma figura feminina com a qual pudesse dialogar no princípio de minha formação, deparei-me com Lucie Rie (1902-1995). Austríaca, estudou na Vienna *Kunstgewerbeschule*, onde desenvolveu uma compreensão científica e o fascínio por vidrados – algo que permaneceu com ela por toda a vida. Rie ganhou prêmios por seu trabalho, na *Exposição Internacional de Paris*, em 1937, mas após o *Anschluss* – a união da Áustria com a Alemanha nazista –, ela fugiu de Viena e, com o marido, chegou a Londres. Os estúdios britânicos eram dominados pelos trabalhos

e escritos de Bernard Leach, que remetiam à tradição histórica do artesanato e à estética japonesa (COOPER, 2012).

Rie conferiu à cerâmica de ateliê novas perspectivas, valores reconhecidos socialmente pela elite inglesa de então, sempre referenciada em literatura da área por seu “estilo elegante”, advindo do modernismo vienense. A austríaca fez seu próprio estúdio, em Albion Mews, norte de Londres – um endereço que permaneceu sendo sua casa pelo resto de sua vida. E lá encontrou-se com outro emigrante europeu, Hans Coper (1920-1981), que se tornou assistente do estúdio de Rie. Desse encontro, nasceu uma amizade para toda a vida. Juntos, eles trabalharam em cerâmicas “funcionais elegantes” (CAWDRON-STEWART, 2021, [s. p.]), vendidas nas principais lojas de departamentos de Londres e de Nova York.

A elegância de Rie também me capta. Mas o desafio de fazer peças utilitárias é enorme. Não apenas preciso atender às questões artísticas e ergonômicas. A técnica clama por seu justo lugar e, ao mesmo tempo, deve se desvanecer, para que a interação performativa com o outro seja prazerosa, confortável e inspiradora.

Eu precisava criar agenciamentos que me conduzissem à seleção e repetição dos saberes da experiência desses esquemas técnicos, enquanto também me desdobrava entre conhecimentos e a compreensão da vida desses artistas ceramistas. Não por serem “patenteados”, mas porque, como salientou Guattari, eu buscava – e busco – vislumbrar “[...] toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações [...]” (GUATTARI, 1992, p. 116).

Passava, ainda, por um processo de aprendizagem, de entrada na cerâmica, em que eu fazia imitações como forma de absorver processos de várias ordens. A imitação, explanam Deleuze e Guattari (1996, p. 90), “[...] é a propagação de um fluxo; a oposição é a binarização, a colocação dos fluxos em binaridade; a invenção é uma conjugação ou uma conexão de fluxos diversos”. A imitação¹⁶ me captura como oportunidade para realização de uma invenção futura.

A série de peças é resultado de conversas mentais com a primeira Lucie Rie ou, mais especificamente, diálogos com o que via e percebia de suas produções iniciais em fotos de livros. Observo e traço um reflexo impreciso de suas criações da década de 1950 com Hans Coper.

¹⁶ Voltaremos à imitação na seção 3.6 desta escrita

Em momento posterior, Rie é facilmente reconhecida por tigelas com bases muito estreitas, característica esta que se desliza em minha cerâmica e aparece fagocitada, posteriormente, em minhas canecas.

Já na minha tigela, desprendo-me dessa característica. Mantenho uma base larga, mais próxima das tigelas indígenas, que são mais aboletadas, acomodadas na superfície e estáveis, apesar de manter o pé da peça, ou seja, um aro esculpido na base que aparentemente suspende a tigela, traço que vem dos meus agenciamentos com as ferramentas e modos de fazer japoneses.

Já os vidrados opacos e mates em preto e branco buscam manter contato com as criações de Rie. Talvez alguma lembrança me atravessasse, nesse momento, da figura de minha mãe, dizendo que para fazer bem feito "é preciso entender o traçado preto e branco das coisas", quando se referia as suas costuras e vestidos de noivas. Nessa época, minha mãe – já com Alzheimer, desde 2007, pouco falava.

Minha mãe e a mãe da cerâmica moderna (KIDDIER, 2020, [s. p.]) dialogam através de conexões em minha subjetividade em "[...] uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 48).

Quando formulo o vidrado preto e o branco e parto para os testes iniciais, no entanto, percebo que, na sobreposição, no encontro de ambos vidrados, algo diferente surge um entre, e é nele que me encontro. Aquela mescla inexata foi um acontecimento¹⁷ que me surpreendeu. Em termos derridianos, o acontecimento seria o que foge do horizonte do calculável, que escapa do antecipável, "[u]m im-possível que é a própria experiência do possível" (DERRIDA, 2001c, p. 244).

E, assim, a divisão definida e bem traçada entre preto e branco não alcançada, desconcerta-me e me interrompe. O estudo para a composição dessas peças começa em 2008 e se estende, quer se "[...] esgarçar – é o que quer dizer a palavra decisão – e por consequência deveria interromper a trama do possível" (DERRIDA, 2001c, p. 245).

A mescla inexata foi acontecimento que me deslocou através do indiscernível, inscrevendo-se como um desaparecimento, perda da ideia prévia e nomeada. Quando a ideia conhecida se desvanece, deixa o "[...] possível-impossível, o único como substituível, a singularidade como repetível" (DERRIDA, 2001C, p. 248).

¹⁷ "O acontecimento coloca em desvio o constativo e o performativo, o 'eu sei' e o 'eu penso'" (DERRIDA, 2007, p. 246).

As peças da série só serão desenvolvidas em 2010, quando assumo o encontro dos vidrados como algo que me atraiu. Uma espécie de conjunção sinestésica entre o olhar e o tato. O preto se altera, como se escorresse sobre si mesmo em volume, mas é apenas um aspecto visual. O esmalte branco, ao estabelecer agenciamento com o preto, previamente aplicado na parte externa durante o mergulho no ato da esmaltação, adquiriu outros matizes e um toque ainda mais macio.

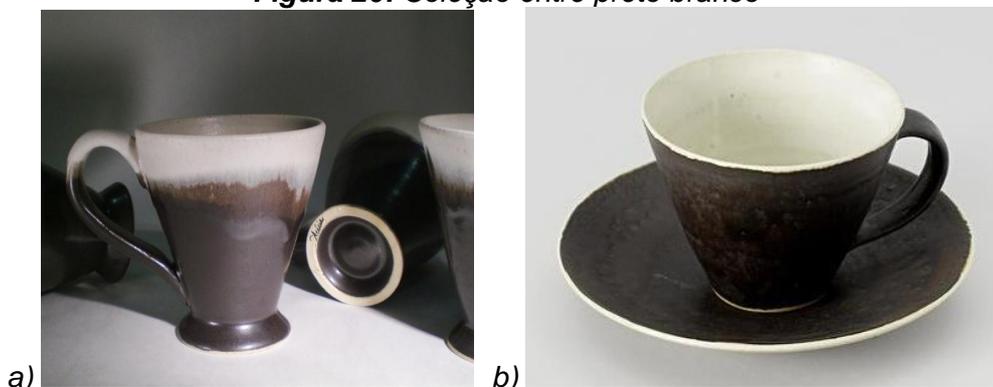
Tais nuances traziam um terceiro e um quarto elemento de cor: um branco incerto, amalgamado em impreciso azulado, que trazia certa sensação de profundidade, o que provocava o tato, ampliado, como que se houvesse volume e depressões na cor. Aquele entre foi tomado como uma inflexão que as imagens da cerâmica de Rie não haviam me propiciado.

Figura 19: Produção autoral



Fonte: a) AA Ceramic Studio (2010); b) acervo da autora, 2009.

Figura 20: Coleção entre preto branco





a) Xícara AA; b) Xícara Rie; c) Bowl AA; d) Bowl Rie; e) Porta lápis AA; f) Caneca Rie.
 Fonte: a), c), e) acervo da autora; b) Lucie... ([s. d.]); d) Getting... (2020); f) Lucie... (2017).

A conjugação dos vidrados havia feito surgir a dimensão do espaço háptico (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 180-184), o que poderia provocar dimensão no efeito performativo daquelas peças, no dia a dia de quem as utilizasse, como uma experiência para além dos olhos, mas que extrapolasse o sentido do tato, criando outros sentidos. Pois, nas palavras dos filósofos, inspirados pela estética de Riegl, "[h]áptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 180).

Esse efeito se tornaria um dos intentos dessa série de peças e de tantas outras que eu ainda iria produzir: trazer nas peças, principalmente utilitárias, um outro espaço, "um estado misto" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 184), um entre através da interação com o outro e a arte cerâmica. O que pareceu uma inflexão entre Rie e eu, se torna "[...] o outro que decide em mim, sem que, no entanto, eu seja exonerado de 'minha' responsabilidade" (DERRIDA, 2001c, p. 245).

É interessante perceber que o trabalho de utensílios domésticos de Lucie Rie, em colaboração com Hans Coper, possuía um ar contemporâneo, muito típico do trabalho escandinavo, baseado em formas e cores tidas como "elegantes". Watson

(2008, p. 26) atribui a tais ceramistas "[...] grande sensibilidade e consciência da história da cerâmica ao redor do mundo". Rie é considerada por muitos a "mãe da cerâmica moderna" (KIDDIER, 2020, [n. p.]), pois trouxe uma outra abordagem, considerada "refinada", com explorações harmoniosas na composição de utilitários que, ao mesmo tempo, refletiam o passado da cerâmica, porém de forma atualizada.

Já Coper mostrou as possibilidades escondidas em usar-se um pote como base para a exploração de formas que remetem ao escultórico. Usava praticamente apenas duas cores e acoplava formas feitas no torno com sutileza, variando em tamanho, proporção e textura.

As criações de Coper, quando de minha iniciação na cerâmica, pareciam-me desafiadoras. No entanto, mais recentemente, para minha exposição individual, em 2018, e para um simpósio na cidade de Zibo, China, no ano seguinte, utilizo dessa sensação de desafio para criar peças híbridas que somam a lembrança do trabalho de Coper e minha própria constituição, no desejo de romper com a reprodução do já consolidado, do mesmo.

Figura 21: *Spade form, 1972, de Coper*



a)

Série Lapis-Venti, de AA



b)

Fonte: a) Offer..., ([s. d.]); b) acervo da autora, 2018.

Considero essas construções da série Lapis-Venti (Fig. 20) como híbridas, pois sua constituição é mista entre a técnica de construção ao torno, modelagem manual e inspirações plurais, mas todas são rearranjos de minha subjetividade.

Explico: a peça é construída através de múltiplos agenciamentos, não só do campo técnico. Mas sigo por este caminho primeiro. O corpo da peça é constituído no torno elétrico em duas partes que são coladas na modelagem manual, “costuradas”, como dizemos, para se tornarem um só volume. Apesar de já conhecer essa técnica de junção de partes torneadas, senti-me motivada ao observar o trabalho de Bockkyou Lee – considerado mestre coreano –, em simpósio na China. Sua liberdade e fluidez foram inspiração para a tentativa ousada.

O pé dessa forma ovalada é esculpido no torno elétrico, utilizando uma outra peça que chamamos de enchente, para que possa ficar estabilizada e propiciar o trabalho. Depois disso, faço uma incisão, de maneira a quebrar uma abertura irregular, através de intervenções, explorando a textura que surge com delicadeza apenas no entorno do que seria a “boca” do vaso.

Uma placa é texturizada: a espessura da placa, o tipo de argila, seu grau de umidade, o gesto impresso na placa, depois o gesto de arremesso das placas sobre a mesa, provocam estrias advindas desses fluxos, cada placa é única. São várias tentativas até obter a sinuosidade almejada e singular, impossível de ser repetida. Esta placa é ponte entre a solidez do volume ovalado e a fluidez do movimento da placa. A placa é faixa que une o vazio da forma com ela mesma, em movimento ondulado como o vento, o vento do poema de Fernando Pessoa:

*“Sopra o vento, sopra o vento,
Sopra alto o vento lá fora;
Mas também meu pensamento
Tem um vento que o devora.*

*Há uma íntima intenção
Que tumultua em meu ser
E faz do meu coração
O que um vento quer varrer;*

*Não sei se há ramos deitados
Abaixo no temporal,
Se pés do chão levantados
Num sopro onde tudo é igual.*

*Dos ramos que ali caíram
Sei só que há mágoas e dores
Destinadas a não ser
Mais que um desfolhar de flores”¹⁸.*

¹⁸ PESSOA, F. **Fernando Pessoa** - Obra Poética em um volume. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992, p. 569.

Essa técnica de placas texturizadas aprendi com a prof^a. Estela Miyauchi, quando ela desenvolveu a criação de potes cilíndricos, em 2008 (Fig. 22), em que a base das peças era construída no torno e as paredes eram fatias dessas placas impressas por gestos e movimentos. Depois de coladas as partes, retornavam ao torno, para terem a boca cortada e modelada em redondo.

Figura 22: Peça da prof^a. Estela Miyauchi



As peças, com aplicação de texturas em placas através do gesto, foram esmaltadas com o esmalte shino de formulação da professora. Em sua poética, registrada em meu blog, a prof^a. Estela descreve sua criação assim: "meu "Outro pote" trava o diálogo da permanência na temporalidade. O que se repete parece não ser o mesmo, mas o que precisa se repetir a todo instante para que um pote (ou um ser) possa se reconhecer como tal, apesar das mudanças, apesar de continuar sendo 'o mesmo'?"¹⁹. Questionamentos de uma artista que quanto mais faz, mais aprende." A prof^a. Estela também tinha a prática de escrever pequenos poemas sobre suas peças, transcrevo aqui da publicação em meu blog: Fonte: Miyauchi (2008, [n. p.]).

*"Sempre no mesmo rio, um outro.
Outro pote, o mesmo...
O mesmo... o Outro...
Outrar-se".²⁰*

A placa depois de pronta é costurada ao volume oval, já pronto, e ambos devem estar no mesmo ponto de secagem, para que a costura ou colagem não sofra trincas. A secagem é controlada, lenta, a peça é coberta com jornal e colocada no interior de um saco plástico. Jornal que vai sendo trocado para a retirada paulatina da umidade.

O vaso-escultura, que denomino Lapis-Venti (Fig. 20b) que aparece acima, deu origem a uma série que continua em execução. A "pedra de vento", em latim, tem, aproximadamente, 50X58X37cm, e busca figurar os movimentos necessários

¹⁹ Disponível em: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/search?q=Outrar-se>. Acesso em: 17 abr. 2021.

²⁰ MIYAUCHI, E. Outrar-se. In: AZEVEDO, Acácia. **AA Ceramic Studio**, jun. 2008. Disponível em: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/search?q=Outrar-se>. Acesso em: 22 mai. 2021.

para continuarmos nos conectando nas oscilações dos dias, para que não nos tornemos apenas o peso fixo e adaptado aos códigos e lugares sociais que nos são atribuídos, mas que possamos traçar pontes, estender linhas de conexão. É o que esta série mesmo faz, em todo seu percurso em mim.

Penso no vento delicado da poesia que nos surpreende, o vento que derruba e mistura folhas em movimento singular, o vento do mar que desalinha os cabelos e impede a visão plena de um acontecimento²¹. O vento da travessia da ponte da Boa Vista, no centro de Recife, de quando, sozinha, cruzei aquela linha reta pela primeira vez, na direção do meu trabalho no Banco. Aquela ponte cercada por traçado de metal cruzado, que se interliga e se reflete nas águas do rio, como as tranças oscilantes do poema A Ponte da Boa vista, de Leal, também pernambucano:

*Esta ponte não se curva
ante o império do rio:
seus braços de ferro
se erguem como trilhos
na partida de um trem subindo aos céus.*

*De longe,
a ausência do arco
une um lado a outro lado –
trança de espelhos
que no espaço se inscreve.*

*Grade que guarda o passeio –
gaiola aberta
peneirando a paisagem –
da Rua Nova à Imperatriz,
a menor distância é a sua passagem.*

*Ponte das gentes, dos carros,
da visão de imensas flores:
gare de um céu que nos invade²².*

Momentos que me fizeram e fazem mover-me de maneira incerta, através do tempo, da escrita, das formas. Essa relação entre caos e cosmos, coexistência virtual entre os vários elementos da vida, da cerâmica, da minha constituição em agenciamentos através do tempo, objetos e pessoas, compõe Lapis-Venti. Uma ponte às avessas e atravessada por movimentos inscritos em minha subjetividade, é

²¹ “Um dos traços do acontecimento não é que ele venha apenas como o que é imprevisível [...], mas também é que ele é absolutamente singular” (DERRIDA, 2007, p. 236).

²² LEAL, W. **A quarta cruz**, Rio de Janeiro: Topbooks, 2009, p. 27-29. (A ponte da Boa Vista, parte II do poema Baronesas).

ela própria que se eleva em um balanço entre ventos de ontem e hoje, travessia transvazada, desafiando o oco do estável vaso que aguarda.

É importante notar que os ceramistas expostos até aqui – e outros aos quais me furto, por uma questão de espaço e tempo –, são referências que representam vozes de poder dentro da episteme da cerâmica, ou seja, representam formações discursivas privilegiadas no estudo dessa arte, através de seus trabalhos e do que se diz deles. Sendo assim, vale realçar que as formações discursivas, de acordo com os estudos foucaultianos, são

[...] sistemas de dispersão em que se pode definir uma regularidade, ou seja, uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações e que determinam relações entre enunciados. A formação discursiva é que dá sentido aos enunciados e interpela os indivíduos em sujeitos de seus discursos (AMARANTE, 2009, p. 221-222).

Consequentemente, os discursos orientados sob pensamentos eurocêntricos que mediam e ordenam o discurso da cerâmica pelo mundo e me alcançam como discursos de poder, nos quais, para fazer parte e me legitimar, insiro-me na ordem desse discurso.

Retornando aos arquivos da cerâmica, nomes como o de Coper tiveram grande destaque até 1970; o ceramista, no entanto, precisou parar de fazer cerâmica por ocasião de uma doença. Rie continuou seus trabalhos até seu falecimento, em 1995. Como afirma Watson (2008, p. 26, minha tradução, meu grifo) “[a]mbos, Rie e Coper acreditavam que as qualidades essenciais da integridade e comprometimento são reveladas nas peças por si mesmas, *sem necessidade de elaborações em palavras*”²³. Essa afirmação contribui para entender a falta de registros do pensamento dos ceramistas e, também, para analisarmos o que é dito sobre eles.

Como nos afectarmos se não nos dizemos? A voz é um modo de auto-afecção, afirma, em outras palavras, Derrida (2008). E, de fato, escutamo-nos quando falamos, melhor dizendo, realizamos uma experiência através do exercício

²³ Do original: "*Both Rie and Coper believed that the essential qualities of integrity and commitment are revealed in the pots themselves and need no elaboration in words*".

da voz. Porém, o que não é dito também se dobra em nossa subjetividade. O que diriam as vozes de ceramistas sem fama, sussurros inauditos?

Em uma perspectiva ampla, a ausência de registros e relatos de si por parte dos ceramistas resultaram em uma história construída por vozes e discursos de outros. Por isso, sublinho que, dentro de possibilidades e regras de textos, a "[...] função de autor excede sua própria obra" (FOUCAULT, 2001, p. 21) e, em função disso, esses autores não são apenas criadores de seus textos, mas dos meus "textos" como ceramista e de toda uma comunidade de ceramistas, toda nossa história e até a maneira de olhar para a cerâmica são perpassadas por tais autores, e sendo assim, constituem nossa episteme.

Com todas estas conexões, percebo, entretanto, características rizomáticas nesse sistema cerâmico. Não há uma entrada ou saída específica, ou seja, "[...] um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*" (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 36). Assim, você pode acessá-lo ao mover-se, aliás, como expõem os filósofos com outras palavras, os rizomas são multiplicidades em que o *entre* ganha velocidade nas forças que agem sobre elas.

Observando as peças de Lucie Rie, noto que uma de suas características é a simplicidade. Ela dominava o torno, que foi sua grande ferramenta até seus últimos trabalhos. Hans Coper ficou reconhecido por transformar a cerâmica em esculturas reconhecidas pelo mundo da arte. Coper, que, segundo Watson (2008, p. 29, minha tradução), "[...] clamava não gostar de argila",²⁴ descrevia a cerâmica como um material não-responsivo e intratável.

Entendo a colocação de Coper quando lembro do meu aprendizado do torno elétrico. Quando me interesso pelos utilitários, o exercício na busca do domínio do torno elétrico torna-se uma urgência. Mas quantas vezes eu seria tomada por irritabilidade ou desespero durante esse processo? Muitas vezes. "É apenas mais uma ferramenta", dizia a prof^a. Estela.

Isso aconteceu até eu, lentamente, perceber que, primeiro, precisaria territorializar o torno, tornar forças e formas minhas conhecidas, numa espécie de regulação psíquica. Fazia-se necessário, primeiramente, ancorar movimentos,

²⁴ Do original: "Coper was an artist who claimed not to have liked clay".

sensações, sentimentos, para que eu pudesse me reconhecer através dos códigos instituídos pelo Outro.

O torno, que aprendi com a prof^a. Hideko Honma, era território em extratos sedimentados (DELEUZE; GUATTARI, 1995a). Aliás, todo processo formativo parece-me estar regido por linhas duras em um arranjo de códigos. Para ser capaz de outras experiências, frente à rigidez dos exercícios e repetições de formas e gestos, eu precisava perpassar extratos, para, só depois, gerar desvios e curvas e, finalmente, ser a própria maleabilidade do material, necessária para obtenção da forma e criação em transversalidade, ou seja, um “vetor especializado de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 132).

Figura 23: Primeiras aulas de torno



a) Porta de entrada do antigo Atelier Hideko Honma; b) e c) Minhas primeiras peças ao torno; d) Eu, durante as aulas no ateliê. Fonte: acervo da autora, 2006; 2007.

Para entrar no ateliê, eu me preparava em uma espécie de reorganização – uma respiração que preparava o corpo era sempre dada em frente a porta do ateliê (Fig. 23a).

Tirar do monte de argila no torno esses pequenos copos, utilizados para saquê e denominados *yunomi*, em japonês, foi meu primeiro exercício. Os copinhos

azuis (Fig. 23b) são de 2006; os em tons ferrosos (Fig. 23c) são de 2007. Foram esmaltados e queimados no forno a gás do Atelier Hideko Honma, onde tive aulas (Fig. 23d) durante seis anos. Lá aprendi os princípios necessários para ganhar asas e poder hoje me deter em outros desafios.

É que no primeiro momento, imito. São as técnicas e seus movimentos que não estão em mim. Preciso me libertar de todas que fui até então e me abrir para aquela novidade para, só mais tarde, instaurar novos agenciamentos entre minha professora, o torno, meu corpo, meu ateliê e minhas criações. Apreender para transformar.

É quando começamos a estabelecer linhas de segmentaridade, mais flexíveis, que tendem a nos encaminhar para uma transição que tem o potencial de abrir espaços para as erupções através de "[...] bloqueios simultâneos, velocidades comparadas, diferenças de desterritorialização que criam campos relativos de reterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 70).

Quero exprimir que, quando me agencio com o torno, ele passa a ser uma ferramenta potente para vários movimentos dentro da cerâmica. Enquanto ceramista, vejo-me em falta e procuro o aprendizado do torno, que assume a consideração feita por Derrida (2001a), quando discorre sobre o conceito de prótese. O torno adere ao meu corpo de ceramista como prótese maquínica e me faz ir além do que já trazia em mim, "torno"-me outra. E, nesses agenciamentos, com as mãos, os olhos, as técnicas, as formas, os movimentos tantos, sou afectada e me percebo de forma diferente.

Crio, assim, novas linhas rizomáticas através de fluxos, como foi o caso com a série Lapis-Ventis. Estabeleço meus próprios processos de transformação e criação. Aliás, encontro-me ainda neles, estou em "constituição-aprendiz", já que continuo aqui e no ateliê, estabelecendo mudanças e me atualizando através deste vetor-cerâmica, libertador e indeterminado.

Oportunamente, nem todos os ceramistas estão disponíveis para as técnicas do torno. Existem tantas técnicas dentro da cerâmica, que esta ferramenta pode realmente não fazer a menor falta. Posso afirmar, no entanto, que, para mim, o torno pode até ser um centro de arborescências (DELEUZE; GUATTARRI, 1995a, p. 46), mas ele sempre me apresenta uma linha nova no rizoma-cerâmica.

Aos poucos, com o passar dos anos e com as aulas de torno com Hideko Sensei, fui constituindo minha poética na relação com peças utilitárias. Entre agenciamentos com tudo que o torno compõe, construo sentidos. Uma poética que surge no fazer, onde a técnica e os seus processos se tornam relevantes em meu modo de me expressar e me entender, criar(-me) e comunicar com o outro.

Entendo que, para outros, a simples obtenção de peças ao torno não é relevante em seu processo artístico. Porém, como veremos mais adiante, o torno também pode se transformar em um vetor de bloqueio da potência do corpo. Não apenas por opção de não me deter no exercício de sua prática, mas também como despotencializador da criação, quando o ceramista se configura como um redutor das multiplicidades e torna a subjetividade do outro, objeto.

Figura 24: a) Ateliê em Vinhedo; b) Atelier Hideko Honma;
c) Peças autorais; d) Pequeno poema



Fonte: acervo da autora, 2009.

A prof^a. Hideko organiza, anualmente, o evento *Sukiyaki do Bem*. E foi diante de seu incentivo que surge a primeira produção que denomino "*Alquimia para o Bem*" (Fig. 24c). Em 2009, realizo tais peças para o evento junto com outros alunos do ateliê. Em meu ateliê, primeiro modelo, e depois dou acabamento (Fig. 24a) e esculpo pés das peças.

Uma variação do cilindro (Fig. 24d) em tamanho maior, forma que já consigo conquistar ao torno. São *utswas*, que em japonês, literalmente significa recipiente, e que, para mim, remete sempre à ideia de prato fundo, um prato que pode conter um alimento com caldo, como diria a prof^a. Hideko.

O esmalte que crio sob orientação da prof^a. Estela é de inspiração japonesa, denominado *shino*, um vidro composto por alta alumina, feldspato sódico e argila. Esses esmaltes são simples e muito interessantes em queimas denominadas redutoras, ou seja, com pouco oxigênio na atmosfera do forno. E foi o que ocorreu no caso desse projeto e a utilização do forno a gás do ateliê.

A queima a gás favorece o tom avermelhado, nas camadas mais finas do esmalte na peça e um branco perolado, onde o vidro se acumula. Então, eu tinha uma peça quente e acolhedora em seu exterior, mas que se dobrava na parte de dentro, marcada pelo gesto na esmaltação, resultando em um interior branco, asséptico (como pode ser percebido na Fig. 24d) e que destacaria a cor do alimento nele depositado.

Eu busco, ali, estabelecer conexões com a cultura japonesa do ateliê através de peças simples, que fariam parte de um evento (Fig. 24b). Eu imprimo meu gesto na forma básica do cilindro, propiciando conforto a quem a manuseasse e reconhecimento através da superfície em esmalte *shino japonês*.

Lucie Rie foi uma ceramista ou *potter*, no sentido mais literal da palavra – pois, durante a maior parte de sua carreira, apenas fez vasos e potes –, enquanto Hans Coper foi considerado um *ceramic artist*, reconhecido por transformar a cerâmica em esculturas assumidas pelo mundo da arte (WATSON, 2008).

Gostaria de chamar a atenção aqui para o fato de que, na língua inglesa, há uma distinção entre as nomenclaturas *potter* e *ceramic artist*. A primeira diz respeito ao ceramista que faz utilitários, que envolvem habilidades manuais e artesanais,

enquanto a segunda remete ao artista que utiliza a cerâmica como forma de expressão estética. De acordo com Wojcik (2016), Rie, por se dedicar aos utilitários, por exemplo, costumava dizer que ela era uma ceramista (*potter*), mas quando se referia a Hans Coper, denominava-o artista (*ceramic artist*). Isso, talvez, porque Coper também se dedicava às esculturas.

Em português, mais especificamente na comunidade da cidade de São Paulo, todos são denominados ceramistas ou artesãos ceramistas e, recentemente, passou-se a assumir também a designação "artista ceramista". Já o termo "oleiro", em nossa língua, parece ser uma denominação que se refere a uma forma de fazer peças iguais e repetidas, sem expressão estética. Porém, peças por ele realizadas podem servir ao propósito artístico de outro, sendo consumidas e integradas pela poética de uma artista, sem, no entanto, ser parte considerada na poética do artista visual.

Retomaremos esse assunto quando tratarmos dos ateliês de cerâmica no contexto nacional.

3.4 O Movimento *Arts and Crafts* e a ceramista

Sabe-se muito pouco sobre tópicos indispensáveis para compreender os trabalhos dos ceramistas. Por um lado, até hoje, o que foi escrito e no que focamos muitas de nossas falas é sobre como as peças são feitas, quando foram feitas, suas técnicas, esgotando-se nas indagações de quem as fez. Nosso *diário* sente falta de nós mesmos em suas linhas.

Deixa-se, ainda, de abordar aspectos importantes sobre a maneira como o ceramista vê suas criações, como surgiram, como vê a si próprio nessa arte, os aspectos interativos e performáticos da cerâmica, assim como sua formação enquanto ceramista. E, sob o mesmo ponto de vista, há poucos registros sobre a relação com as galerias de arte, com o design de interiores, com arquitetura etc.

Por outro lado, temos outras marcas inscritas na subjetividade da ceramista através do movimento sociopolítico *Arts and Crafts*. Investigá-lo pode nos oferecer algumas pistas para a compreensão da história da cerâmica. O movimento surgiu no

século XIX, na Grã-Bretanha, no período vitoriano, na tentativa de revelar o valor estético e criativo do trabalho artesão.

O movimento estava voltado para um detalhamento em melhorias sistemáticas da execução. Tendo como pilar o contraponto ao empobrecimento das artes decorativas e a crítica às condições que objetos ditos artísticos eram produzidos, o movimento foi protagonizado, basicamente, por arquitetos e escritores.

Só para que se possa entender melhor o contexto, Greffe (2013) aponta que um dos homens que idealizaram o movimento foi o arquiteto, escritor e artista Augustus Pugin (1821-1852), que desprezava o gosto vitoriano pela arquitetura clássica, em prol de uma renovação do gótico medieval, que, em sua opinião, melhor representava a fé cristã.

Persuadido pelas ideias de Pugin, Greffe (2013) relata que John Ruskin (1819-1900), inglês e crítico de arte, publicou o livro *The Stones of Venice*, em 1883, na tentativa de realizar contribuições para o Movimento *Arts and Crafts*. No livro, o autor tratava da "liberdade de expressão" nos trabalhos feitos à mão pelos construtores, elogiando os padrões artesanais e a organização do trabalho das guildas de artesãos do final da Idade Média. Enaltece, ainda, a dignidade do trabalho humano, como demonstração de enlevo e prazer (GREFFE, 2013), indo, simultaneamente, contra as concepções vitorianas da responsabilidade individual.

De acordo com Greffe (2013), quem realizou, na prática, os ideais histórico-filosóficos de Ruskin foi o pintor, poeta, romancista, tradutor e militante socialista William Morris (1834-1896). Morris articulou as teses de Ruskin às de Marx e assumiu uma arte em que o operário se tornava o responsável por todo o processo de criação, a começar do desenho até a finalização da obra.

Dessa forma, à medida que se conferiu valor estético ao trabalho da indústria, produziram-se objetos decorativos associados à ideia de arte. Em poucas palavras, o conceito de "belas-artes"²⁵ (*fine-arts*) – predominante na época – foi deixado de lado, em favor dos ideais das guildas medievais, que favoreciam um ambiente de produção coletiva (GREFFE, 2013).

25 A ideia de belas artes é uma construção hierarquizante das artes estabelecidas no século XVIII, composta por elementos que se referem à expressão do pensamento da Antiguidade, da época medieval e renascentista. Tal termo se relaciona com a ideia de que um determinado conjunto de suportes ou manifestações artísticas como pintura, escultura, música, arquitetura, escultura, teatro, dança, são manifestações "superiores" a outras formas de arte (BELAS... 2017b, [n. p.]).

Os idealizadores do Movimento *Arts and Crafts* não eram artesãos. Não eram as vozes dos artesãos que ressoavam e, muito menos, foram seus pensamentos grafados. Entendemos isso melhor através do que Foucault (1996, p. 9) nomeou de “intelectual ‘universal’”, isso quer dizer que “[...] o homem da lei, daquele que opõe a universidade da justiça e equidade de uma lei ideal ao poder, ao despotismo, ao abuso, à arrogância da riqueza” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Em outras palavras, o “intelectual ‘universal’” é uma figura que deriva da figura do jurista, uma espécie de consciência de todos, todavia, são “vozes sem procuração” (DERRIDA, 2008, p. 362).

Com isso, pode-se supor que tais homens possuíam ideais e valores reconhecíveis por outros na sociedade da época. Eles tinham como perspectiva pensar a mudança nas condições de trabalho impostas pela Revolução Industrial, visando acabar com o rigor industrial e produzir “[...] uma harmonia espiritual através do processo de trabalho” (GREFFE, 2013, p. 193).

A Revolução industrial trouxe à tona a realidade dos ceramistas que se tornaram trabalhadores nas indústrias cerâmicas, em um momento em que a exploração das jornadas de trabalho e os regramentos legais eram desconsiderados. Segundo o historiador Akira Umeda – que hoje atua na área das artes e patrimônio histórico –, além de ter praticado cerâmica e se detido na pesquisa de sua história, os

[...] depoimentos de crianças exploradas nas indústrias cerâmicas constantes de relatórios sobre o emprego de mão-de-obra infantil [e] foram pesquisados por Marx em seu *O Capital* e constituem material significativo para todos quantos praticam ou interessam-se por cerâmica. Wilhelm Wood, 9 anos de idade, começou a trabalhar aos 7 anos levando as peças modeladas à câmara de secagem e trazendo o molde vazio” (UMEDA, 1998, [n. p.]).

O fato é que, por meio da biopolítica, “[o] controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 1996, p. 47). Desta forma, o Movimento *Arts and Crafts* não se localizou como social, pois os embates políticos pelos interesses coletivos não eram realizados por seus sujeitos – os próprios artesãos –, mas sim pelos arquitetos e autores do movimento estético, que atuaram

na busca de soluções, de maneira a produzir pressão direta ou indireta no corpo político da sociedade da época.

Eram representantes e "[...] representação é reprodução: repete em bloco, sem analisa[r], massa significativa e massa significada" (DERRIDA, 2008, p. 366). Assim, eles não estavam tentando corrigir a pobreza, mas alterar a maneira como esse tipo de trabalho era visto, já que os

[...] criadores-artesãos dependiam da produção em série [...] nas oficinas de cerâmica, a prática mais usual era pintar à mão peças em bruto feitas por fábricas. O ideal anti-industrial, que almejava que uma única pessoa criasse e executasse um objeto do início ao fim, também foi raramente alcançado, e chegou muitas vezes a ser considerado elitista (GREFFE, 2013, p. 193).

Quando estudo as histórias desse movimento, percebo a adoção de uma versão romantizada da sociedade medieval, tanto por Pugin quanto por Morris, em que seus interesses de preservar as habilidades manuais eram parte de uma agenda política, a qual poderia até buscar em suas bases de pensamento realinhar a miséria forçada pelo modelo industrial imposto à classe trabalhadora, que tinha uma vida extremamente difícil e cheia de privações.

A partir de uma visão idealizada de seu passado, o Movimento *Arts and Crafts* adotou “[...] uma sentimentalização selvagem da história” (WATSON, 2008, p. 13), possibilitando que as habilidades manuais “tradicionais” fossem sendo substituídas, quando não descartadas. É justamente quando o movimento perde sua força.

Após a Primeira Guerra Mundial, as matérias-primas que dariam a qualidade aos produtos, almejada pelo movimento, eram só acessíveis aos artistas com posição social mais privilegiada, sendo assim, flagrados em franca contradição com os princípios que o geraram. À vista disso, poucos ateliês sobreviveram e com clientela pequena (GREFFE, 2013, p. 199). Contudo, as empresas que eram artesanais, deixaram o padrão manual e procuraram seguir o padrão industrial, ainda que preservando alguma conformidade com os itens manuais.

Desde então, as habilidades manuais passaram a ser apresentadas e associadas às "vocações dignas", com um lado "espiritual" e expressivo, para além do simples fazer manual. Em contraposição com a produção industrial, é possível inferir que a cerâmica feita à mão possa ter sido adotada como um meio de

expressão pelo mundo das artes, como aconteceu com as técnicas gráficas (WATSON, 2008).

Eventualmente, a ideia de "espiritualidade" aparece como o desejo de se afastar de perturbações, inquietações, sofrimentos e desprazeres, uma palheta de sentimentos que também condizem e são inerentes à natureza humana e aos processos de criação. Quero dizer, a cerâmica está sendo associada a alguma forma de enlevo, serenidade e conforto, provavelmente, conveniente com a classe socioeconômica dos que praticavam a cerâmica.

A meu ver, essa ideia estava bastante afinada com a proposição de Smiles (ILLOUZ, 2011) com seu livro *Self-Help* (Autoajuda), que alcançou grande sucesso na época e circulava na Inglaterra e em toda a Europa. Uma teoria em que todos os homens podem alcançar o sucesso, em que cada um seria enaltecido através dos frutos do seu trabalho e ações individuais, independentemente de diferenças de qualquer natureza.

O discurso é uma prática que se dá por meio de uma ordem do discurso, em que os sujeitos (enunciadores) inserem-se e se submetem. É interessante perceber que as relações discursivas são exteriores e não internas ao discurso. Tais relações são legitimadas, moldadas e interiorizadas conforme o discurso vigente e este “[...] permite reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos; relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador [...] já atuantes em cada começo, um princípio de coerência e o esboço de uma unidade futura” (FOUCAULT, 2008, p. 24).

Posto isso, é possível verificar que a cerâmica também compartilha de um discurso de poder que remete a lugares do saber através dessa modalidade enunciativa (FOUCAULT, 2008), compactuando ainda hoje com alguns desses ideais de enlevo, serenidade e conforto. Induzindo-me, inclusive, a pensar que depende apenas de meu envolvimento e determinação para que eu me torne uma boa ceramista.

Desconsiderando que minha formação depende de empenho através de agenciamentos molares, na busca de informações, e que isso implica investimentos em workshops, cursos de longa e curta duração, palestras – para apresentar o mínimo –, lembrando ainda que não temos formação institucionalmente reconhecida, como acontece em outros países. Isso demanda que eu me mantenha atenta às

possibilidades, com a percepção aguçada para oportunidades que instiguem um despertar crítico e pensar artístico sobre a cerâmica e suas poéticas.

Em relação ao ambiente de trabalho, de fato, um ateliê demanda não apenas uma estrutura física funcional, mas também elementos da prática administrativa, como a gestão financeira, que requerem certo preparo nessas questões, além da prática artística e criativa.

Dessa forma, é interessante notar que são os ateliês que, por vezes, proporcionam o desenvolvimento e estimulam a carreira artística e profissional de uma ceramista. Para tanto, cabe ao ceramista/professor se capacitar em ateliê, o que demanda pesquisa, envolvimento, atenção e equilíbrio das contas.

Essa coexistência se dá tanto pelo aspecto molecular, com seus fluxos, criações, mutações e conexões, quanto pelo aspecto molar, que é sua “[...] organização binária, sua ressonância, sua junção ou acumulação, sua linha de sobrecodificação em proveito de uma delas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 93). Não há oposição negativa ou contradições, mas o contínuo embate de forças, ou dos planos, que as caracterizam em suas diferentes valências.

Figura 25: Fotos de alunas no ateliê em Vinhedo



Processos em sala de aula, diferentes demandas técnicas que se agenciam em poéticas em construção. Na Figura 25a), vemos um trabalho de uma aluna em modelagem manual; na Figura 25b), um processo de esmaltação de uma segunda aluna; e, na Figura 25c), um processo de acabamento de peças utilitárias ao torno por outra aluna. Fonte: acervo da autora, 2018.

Quanto às práticas de ensino, há diferentes alunas demandam, diversas maneiras de se expressar através de agenciamentos com os processos da cerâmica. Por um lado, procuro manter-me atenta aos interesses e ao despertar da poética das estudantes de cerâmica, no intuito de fazer os devidos desvios que facilitem essas descobertas, através de linhas abstratas e incorporais. Por outro lado, materiais, ferramentas e equipamentos também precisam ser disponibilizados para que prossigam em suas pesquisas e descobertas.

Com assim, posso perceber a cerâmica também sendo constituída em uma estratificação molar, através de linhas de segmentaridade dura, que organizam o território do ateliê. Trata-se de uma dinâmica da prática que diz respeito à organização, limpeza e manutenção, que demandam tempo e comprometimento profissional.

Foi fundamental conseguir adequar o trabalho que gosto ao meu sustento e de minha família. Isso porque a linha molar efetiva-se no plano social, entremeado por suas convenções, classificações e imposição de deveres. Ainda mais quando considero o ensino da cerâmica uma das minhas práticas, o que implica em uma atualização frequente, estudos, equipamentos, além do envolvimento com os projetos de alunos que visam uma profissionalização. É através da perspectiva das linhas molares que as questões da realidade se definem e que podemos propiciar projetos, criar elaborações, previsões e antecipações

Trata-se de pensar por linhas de segmentaridade dura, que fixam contornos, edificando um plano de organização através de microperceptos, correlacionados aos estratos, tais como o modelar e limpar o espaço para a próximo movimento, o intervalo do café com bolo e as conversas, pensando assim a ordenação da experiência. São linhas estáveis que organizam espaços e funções e, dessa forma, seus afectos inconscientes. (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Os agenciamentos na cerâmica podem, assim, ocorrer tanto em modelo molar, que corresponda às estratificações que determinam sujeitos, objetos, representações, no qual há “[...] um porvir, não um devir” (DELEUZE GUATTARI, 1996, p. 62), quanto em agenciamentos moleculares, através de fluxos e devires, “[...] focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro, em interações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 84).

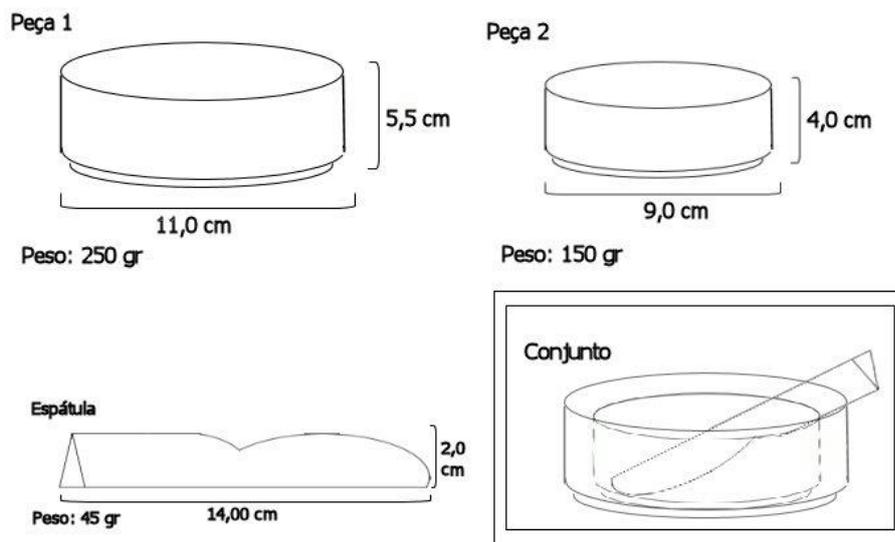
Não havendo aqui oposições, mas conjunção, composições em transversalidades, em estratos e níveis, em transições e intensidades. Agenciamentos que ocorrem no ateliê, com a ceramista e todos seus elementos constituintes, em conexões.

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidades. Mas, se são inseparáveis, é porque coexiste, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra (DELEUZE; GUATTARI, 1996. p. 83).

Eu tenho várias preocupações em meu cotidiano com atividades do ateliê que são executadas com planejamento. Por conseguinte, é preciso, de modo complementar, referenciar o corpo da ceramista que se movimenta por sobre as superfícies, agita os estratos, considerando a criação e a conservação, em que o corpo se introduz nos estratos produzindo transformações, agenciamentos por linhas moleculares e maleáveis de coexistência.

Procuro, assim, pensar e projetar as questões administrativas, enquanto também resisto, captando e sendo captada pelos agenciamentos em espaços de novidade e experimentação que geram outro tipo de linhas, as linhas de fuga, que não supõem seguimentos, linhas do devir, abstratas e incorporais, mas que acompanham a ceramista em seus processos, em um regime desterritorializante (DELEUZE; GUATTARI, 1996; 1997c).

Figura 26: Projeto



a)



b)



c)

Em sua primeira versão, esse projeto era apenas um exercício de um cilindro dentro de outro. Nessas imagens, mostro como o projeto se alterou (Fig. 26a) para a execução de potes para patê e espátula em cerâmica. Esse projeto me possibilitou certo deslocamento, quando busco o conhecimento e uso dos engobes (argila líquida colorida), aplicado com pincel (Fig. 26b) ao torno. Essa era uma técnica que me remetia as técnicas indígenas e que eram pouco utilizadas nos ateliês de alta temperatura. As peças foram queimadas em forno a gás (Fig. 26c). O projeto envolve desde as medidas, quantidade de argila de cada peça e segue por outros detalhamentos, como os valores envolvidos na utilização das matérias primas, número de hora de trabalhos, adicionando meus investimentos em formação, desgastes de ferramentas e custos de queima. Tudo precisa ser considerado. Contudo, também ofereceu espaço para a invenção e criação, quando abro o sistema “exercício” de maneira (in)displinar, através de outras conjunções e superposições.

Fonte: acervo da autora, 2008.

A questão monetária, assim, constitui-me e está implicada em minhas atividades e subjetividade. Particularmente, jamais teria condições de levar a cerâmica apenas como um hobby. Inclusive, teria sido fácil ter desistido da cerâmica e seus investimentos financeiros. Afinal, nossos desejos estão sempre em vias de serem cooptados pelos fluxos, de consumo ou impotência, diante do capitalismo.

Mas o pensamento da multiplicidade oferece oportunidade fora do negativo. Pois se dobra com uma postura ética que rompe com os riscos de totalizações do uno ou com a erradicação dos dinamismos que incitam os múltiplos planos da realidade, em seus estratos e linhas. Eu desconhecia essa filosofia na época, contudo, de forma intuitiva, tracei linhas de fuga na invenção da cerâmica em meus dias. Atualmente, a perspectiva deleuziana ajuda-me a compreender que a ética não deseja excluir ou negar o que se resiste ou critica, pelo contrário, inclui análises contestatórias. Trata-se de uma prática ética que evoca a potência de criação, propondo diversas combinações de maneiras de pensar, linhas, questões e problemas.

Os aspectos relativos a uma "dignidade e satisfação espiritual", preconizados pelo Movimento *Arts and Crafts*, talvez estejam também relacionados, ocasionalmente, a uma certa moral cristã, já que "[...] aquilo que chamamos de moral cristã estava incrustado na moral europeia, não desde o início do mundo cristão, mas desde a moral antiga" (FOUCAULT, 2006, p. 649). Assim como a filosofia do século XIX tenta repensar as estruturas da espiritualidade, é oportuno lembrar que ela "[...] é uma filosofia que coloca, implicitamente ao menos, a velha questão da espiritualidade e que reencontra, sem dizê-lo, o cuidado com o cuidado de si" (FOUCAULT, 2006, p. 38-39).

Parece-me adequado que o sentido de "espiritualidade cristã" emergja neste projeto, já que a moral cristã é regida por uma economia dos prazeres individuais, que deve seguir determinados preceitos e linhas de "[...] segmentaridade dura, uma macrossegmentaridade, porque ela produz, ou melhor, reproduz os segmentos, opondo-os de dois em dois, fazendo ressoar todos os seus centros, e estendendo um espaço homogêneo" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 76).

Essa reflexão me leva a pensar acerca do fato de que a moral diz respeito ao modo que os sujeitos ou grupos se submetem aos códigos e princípios de conduta, e obedecem a uma interdição ou prescrição relacionada a seus comportamentos. Tal valor moral pode proporcionar uma transformação de si mesmo, posto que "[...] o valor moral que é também um valor estético, e valor de verdade [...] ao respeitar a verdadeira hierarquia do ser humano e não esquecendo jamais o que se é verdadeiramente [...]" (FOUCAULT, 1998b, p. 84) dá forma à conduta.

Eventualmente, eu posso identificar alguns modos de dominação, submissão e sujeição com efeito de obediência, nos quais a prática da cerâmica poderia soar como aceitável moralmente, além de produtiva e útil, compatível com a requerida homogeneidade social.

Retomando a narrativa histórica da cerâmica de ateliê, houve então o enfraquecimento do Movimento *Arts and Crafts*, após a Primeira Guerra Mundial. Além do fato das habilidades manuais terem sido associadas à “espiritualidade” e às “vocações dignas”, veremos que o ceramista está prestes a receber novos fios em sua constituição, tais como os segmentos que consideram o poder do capitalismo industrial na época. Percebemos, assim, que este sistema retém, em suas malhas, o sujeito ou os grupos, seus corpos e até a própria dinâmica da vida, para além da questão moral, o que entendemos como uma forma de exercício do biopoder na sociedade – e os ceramistas estão também implicados nessas malhas.

Como explica Foucault (1988, p. 133),

[...] o que se passou no século XVIII em certos países ocidentais e esteve ligado ao desenvolvimento do capitalismo, foi um outro fenômeno, talvez de maior amplitude do que essa nova moral que parecia desqualificar o corpo: foi nada menos do que a entrada da vida na história – isto é, a entrada dos fenômenos próprios à vida da espécie humana na ordem do saber e do poder – no campo das técnicas políticas.

Atento-me para o fato de que, já no século XIX, a cerâmica passa a ser denominada como uma das habilidades manuais, ganha sua elevação por sua humildade e pela junção dos aspectos práticos e espirituais da vida, agora nas perspectivas vindas do Oriente.

A força do discurso Oriental vem instaurar o discurso e as práticas da cerâmica no Ocidente, discurso esse que reproduz alguns valores e preceitos da cultura Oriental, como a valorização da figura do mestre dentro de uma estrutura hierárquica, a introspecção e preservação do espaço individual. E, ainda, a forma de falar, vestir-se e se comportar está implicada em ritualísticas que parecem exercer certo fascínio a respeito do Oriente.

Assim, observo que, em relação à cerâmica, esses preceitos não trazem consigo a ideia de singularidade através da expressão, fato que o Ocidente

reconhece na "genialidade artística". Mas, ao contrário, parecem reforçar esta linha introspectiva também presente na história dos ateliês europeus.

Dessa feita, realizando uma análise das posições histórico-políticas que perpassam a Europa neste período, percebemos que "[...] o Orientalismo é mais particularmente valioso como um sinal de poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que como um discurso verídico sobre o Oriente" (SAID, 2020, p. 33). Muito possivelmente, isso não se deva traduzir como se todas as ideias a respeito do Oriente se tratassem de inverdades, mas que há um sistema ordenado de teorias e práticas que vem cruzando gerações num conjunto de relações, como um material consistentemente enredado em um conhecimento sistematizado.

Foucault (2008) explica que há

[...] um sistema de relações que não é "realmente" dado nem constituído a priori; e se tem uma unidade, se as modalidades de enunciação que utiliza, ou às quais dá lugar, não são simplesmente justapostas por uma série de contingências históricas, é porque emprega, de forma constante, esse *feixe de relações* (FOUCAULT, 2008, p. 60, meu grifo)

É com toda essa bagagem intersubjetiva de sentidos presentes na Europa que Bernard Leach segue para o Japão e desenvolve as premissas do *Arts and Crafts*. Lá, a ideia do movimento foi amplamente discutida, refinada e aceita, particularmente na filosofia *mingei*²⁶, que, literalmente, pode ser compreendida como a arte folclórica ou arte popular, a qual proporcionava espiritualidade e notoriedade aos valores morais (WATSON, 2008) e que marcava a abertura do Japão para o Ocidente.

Talvez, eu possa articular, revisitando tais arquivos da cerâmica, que os anteriores pensamentos de Pugin e Morris, sobre preservar as habilidades manuais e conferir qualidade aos trabalhos artesanais, transformam-se em valor estético no trabalho da indústria e que, de alguma forma, estão associados à ideia de arte.

²⁶ O conceito do Movimento Mingei (民芸), que alguns traduzem como arte popular, ou no inglês *folk art*, foi desenvolvido no Japão em torno de 1920, pelo filósofo e esteta Yanagi Soetsu (1889–1961), que preferia a expressão "folk craft" em inglês. A proposição teórica e estética de Yanagi era que a beleza estaria em objetos cotidianos comuns e utilitários feitos por artesãos desconhecidos. O movimento incluía os ceramistas Hamada Shoji (1894–1978), figura central do Movimento *Arts and Crafts*, juntamente com seu amigo Bernard Leach e outros ceramistas japoneses como Kawai Kanjiro, Kenkichi Tomimoto e Tatsuzo Shimaoka, assim como o xilogravurista Shiko Munakata e o design textil Keisuke Serizawa. Entre os citados, alguns são denominados "Tesouros Nacionais" (SASAKI, 2014).

Poderia apontar, ainda, que todos esses fluxos vêm se agenciar à herança japonesa, aderindo à cerâmica, na crença de que haja espiritualidade e certa dimensão moral e ética para além da aparência. A característica e influência da ética Oriental separam a cerâmica como habilidade manual da cerâmica como arte. Isso porque, compreendia-se que,

[q]uando feito com amor, da maneira certa e com as atitudes corretas, [as cerâmicas] possuem, para aqueles que estão abertos à mensagem, uma dimensão espiritual e moral. É, na verdade, um pote "ético". O *pote ético* é notavelmente bem-sucedido e persistente. É o que caracteriza a cerâmica artesanal e a distingue da cerâmica como arte. Isso diz respeito à produção da maioria das cerâmicas utilitárias de ateliê – um tipo de mercadoria que foi produzida continuamente desde 1950 até o presente²⁷ (WATSON, 2008, p. 15, minha tradução, meus grifos).

É perceptível que o "sucesso" do "pote ético" tem implicações e efeitos sobre o modo que os ceramistas percebem a si mesmos e aos seus trabalhos, em uma tradição que enfatiza a funcionalidade como base de um "bom trabalho", o qual precisa ser muito bem executado e com boas emoções, por parte do ceramista na hora de sua execução.

Percebo que, em mim, esse cuidado com o bem-feito e bem-acabado, quem sabe seja uma característica pertinente aos trabalhos que envolvem as mãos e as habilidades. No entanto, o ideal ético desconsidera a execução de peças não funcionais, como esculturas, painéis ou instalações, que, em muitos casos, não são objeto de pensamento e análise no ensino da cerâmica em alguns ateliês – talvez, por se considerar certa independência técnica nos processos deste tipo de criação. Eventualmente, tais práticas não são nem incentivadas nas aulas em ateliê, o que me leva a observar que, muitas vezes, a poética fica em segundo plano em função da prática nas conquistas de habilidades, quando, na verdade, poderiam caminhar juntas.

²⁷ Do original: *When lovingly made in the correct way and with the correct attitudes, it contains, for those who are open to the message, a spiritual and moral dimension. It is, in effect, an 'ethical' pot. The ethical pot is remarkably successful and persistent. It is what characterizes the "craft" of pottery and distinguishes it from pottery as fine-art. It informs the production of most domestic studio pottery a type of ware that has been produced continually from 1950 to the present. All these examples serve to indicate that a major function of ceramic has been ritual, to decorate an environment, to act as social signal of taste or wealth or power to be contemplated as art in the own right".*

Um dos fatos que me levou à prática e pesquisa no agenciamento com a ferramenta do torno elétrico foi o surgimento das espirais que advêm dos giros da ferramenta. As espirais me acompanham desde sempre: do mar de minha cidade natal, onde procurava conchas espiraladas, da voluta do violino de meu pai, que sempre me encantou. Depois, quando tive meu próprio violino, lembro de tocá-lo e fixar meus olhos incessantemente, enquanto buscava uma solução para uma execução ou estudava um solfejo.

Figura 27: O vaso e suas camadas



*O vaso, o violino,
o corpo de mulher, em fusão.
Desenho digital, vaso, violino e a ceramista.
É interessante notar
que a espiral está na cabeça da mulher.
Fonte: acervo da autora, 2008.*

Hoje, na cerâmica, as volutas surgem dos movimentos de meu corpo com o torno, espirais múltiplas, significando em gestos elementos de minha subjetividade. Essa relação com as espirais impressas na argila, durante certo período, dava-se

como um sentimento de “unheimlich”, ou seja, do estranho familiar “[...] que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 1996, p. 142).

As espirais me fazem lembrar de que não há origem em sua continuidade de movimento e se renovam em mim, como nessa escrita agora, na qual as (res)significo mais uma vez.

Ao prender a tornear estabeleci agenciamentos que me trouxeram a espiral do violino de volta, música que ouço na forma que giro, em certa instabilidade estável de que nada começa ou acaba. A espiral estabelecida em minha psique, muito familiar, mas também alienada, retorna como um resquício. Não se trata apenas do torno ou da cerâmica. Entre o que conhecemos de nossa subjetividade e a parte alienada de nossa consciência, está o “unheimlich”, entrada do antigo lar, que por nós já foi habitado (FREUD, 1996, p. 155). A arte nos alcança por sussurros que falam à dimensão psíquica, transformando impulsos emocionais em afetos através da experiência, “[...] aquilo que resta pede provavelmente uma investigação estética” (FREUD, 1996, p. 156).

E, no entanto, nunca fui argúida sobre a repetição das espirais em minhas peças, ou estimulada a pensar ou pesquisar, durante minhas aulas de cerâmica. Mas, incessantemente, pergunto-me e altero minhas “respostas”.

Figura 28: Parte externa de meu ateliê em Vinhedo



Nessa área externa do ateliê, realizávamos os lanches das aulas presenciais, antes da pandemia de Covid-19. Hoje, está assim organizada, utilizo-a para gravação de aulas on-line. Ou tomo meu café nos intervalos que me imponho. As espirais na parede são feitas em modelagem manual e sem esmalte, em argila denominada tabaco, queimadas em forno elétrico, 1223°C. Fonte: acervo da autora, 2021.

A perspectiva do "pote ético" parece esquecer uma sequência de práticas em ateliê que precisa ser cumprida, projetos que precisam ser criados, demandas de

clientes, prazos que precisam ser considerados, ou mesmo, a necessária subsistência desses ceramistas.

O trabalho que se desvia dessa "ética" pode ser entendido como

[...] "não tradicional", "não cerâmica" e, de alguma forma, implicitamente "imoral". Essas opiniões, forçosamente expressas por muitos ceramistas e críticos, se deveriam justamente, por levar em conta a enrolada história da produção de cerâmica. *A cerâmica nunca foi uma "arte puramente útil"*: desde o primeiro uso registrado de argila queimada, itens não funcionais foram feitos: as figuras da mãe terra da pré-história; urnas funerárias, vasos cerimoniais e decorativos produzidos ao longo do período pré-histórico, ancestral, e do mundo medieval, do leste e oeste; guarnições de porcelana Meissen ou Chelsea; figuras de porcelana, estatuetas da Staffordshire e a obsessão vitoriana com os vasos como arte. Todos esses exemplos servem para indicar que uma função principal da cerâmica tem sido ritual, decorar um ambiente, atuar como sinal social de gosto ou riqueza, ou poder, a ser contemplado como arte por si só²⁸ (WATSON, 2008, p. 16, minha tradução, meu grifo).

A tradição da "cerâmica ética", "honestas", começou a ser cultivada, principalmente, nos ateliês ingleses, no início do século XX. Uma honestidade e uma ética que são compreendidas como juízos de valores internalizados pelo ceramista e baseados em um conjunto de ideais generalizados, a partir desses referenciais acima. Essa noção incita-me a deslocar a mim mesma dentro da história e refletir acerca da descontinuidade dos arquivos que me compõem.

Entendo o arquivo pela perspectiva derridiana, como constituição falha e atravessada pelo "mal de arquivo", isto é, ao passo que ressignifico um arquivo e certas acepções, apago, altero e provoço inserções, em uma continuidade de constituição de traços outros, para a condição do arquivo e sua própria renovação. Em outras palavras, "[...] o mal de arquivo seria necessariamente o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície de inscrições, onde se realizariam as trocas e as circulações discursivas" (BIRMAN, 2008, p. 118).

²⁸ Do Original: "Work which deviates from this may be viewed with suspicion as being 'non-traditional', 'non-ceramic' and by implication somehow 'immoral'. These views, expressed forcibly by many potters and critics, should in fairness be set against a wider history of ceramic production. Ceramics have never been a purely 'useful art': ever since the earliest recorded use of fired clay, non-functional items have been made: the mother-earth figures of prehistory; funerary, ceremonial and decorative vessels produced through-out the pre-historic, ancient, and medieval worlds, both east and west; garnitures of Meissen or Chelsea porcelain; porcelain figures and Staffordshire flatbacks, and the Victorian obsession with vase as art".

Eu poderia sugerir que, provavelmente, o pote ético seja nada mais do que uma representação imaginária que foi socialmente construída, que favorece uma visão "espiritualizada" única e sentimental da peça.

Figura 29: Banner de exposição individual

| | |
|--|--|
|  <p><i>Café e Eventos Culturais</i></p> <p>A arte cerâmica acontece entre as mãos. Numa espécie de dança diária dos movimentos cotidianos, as peças cerâmicas flutuam entre mãos e superfícies, criam novos gestos, surpreendem ao abrirem espaço para apreciação, oferecem outra relação tempo/espaço. Alma que reivindicou forma, poema tátil em barro inscrito, a cerâmica revela as mãos e o coração, de quem faz e de quem a recebe.</p> | <p>2ª TEMPORADA CERÂMICA NO FLORES Influência Oriental na Cerâmica Brasileira</p> <p>apresenta</p> <p><i>Acácia Azevedo</i> com a exposição</p> <p>Entre Mãos De 07 à 19 de Maio</p> |
|  | <p>Programação:</p> <p>Abertura dia 07/05/13 Terça-feira</p> <p>Acácia estará recebendo a todos nos dias: 08/05 - Quarta-feira das 14 às 18h e 11/05 - Sábado das 14 às 16h</p> |
| <p>Informações: 11 3675 8446 - 3675 8645 www.floresnavaranda.com.br</p> <p>acacia10@gmail.com acaciaazevedo.blogspot.com.br fone: 11 98432 6297</p> | <p>Local: Flores na Varanda Rua Camilo, 455 - Vila Romana - SP</p> <p>Horários de Visitação: 3ª a 6ª Feira das 12 às 19 horas Aos Sábados das 9 às 16 horas e Aos Domingos das 9 às 18 horas</p> |

Fonte: acervo da autora, 2013.

Observo minha escrita (Fig. 29) para uma exposição individual, e atento para este trecho que transcrevo da Figura acima: "[...] alma que reivindicou forma, poema tátil em barro inscrito, a cerâmica revela as mãos e o coração de quem faz e de quem a recebe". O pote ético evidentemente me alcança.

Assim, passa-se a atribuir ao pote sentidos correspondentes aos sentimentos humanos, como se o ceramista fosse um ser transcendente, que não pode sequer trabalhar se tiver um dia ruim, pois não estaria criando ou produzindo "com amor".

Figura 30: Sequências de selfies enviadas para uma amiga



Enviei essas fotos para brincar com uma amiga, pelo fato de que eu estava de mal humor e trabalhando. Fonte: acervo da autora, 2015.

Ao considerarmos os agenciamentos através dos desejos, eles tendem a selecionar, organizar, articular e acaba por tomar sentidos através de dobramentos com meu entorno (eventos, temperatura, materiais, interrupções, pessoais etc.). No entanto, enquanto estou neste entre de contingências, as demandas precisam e devem ser cumpridas.

Sendo assim, a história dos ateliês vem contribuir em dois aspectos: decodificando a territorialização do ateliê, enquanto sobrecodifico reterritorializações. No entanto, isso não ocorre em um movimento do “isso” contra “aquilo” e, sim, em uma simultaneidade.

O fato é que a tradição da “cerâmica ética” se colocou como representante verdadeira da tradição na cerâmica, já nesse período da história dos ateliês, considerando apenas parte da história, afastando dos ceramistas a sua história anterior – a da cerâmica antiga.

Faço aqui mais uma observação: a cerâmica antiga é resgatada por grandes nomes da atualidade. Picasso se inspira nas formas de vasos tradicionais (HOLM; CRENZIEN; DEGEL, 2018) de culturas antigas, que são ressignificados pela expressão do artista, sem perder sua função de receptáculos, apesar de ter seu trabalho em cerâmica estudados pelos críticos apenas recentemente.

Para ser mais exata, somente nas últimas duas décadas que a cerâmica de Picasso teve o olhar dos estudiosos. À vista disso, podemos citar o premiado inglês Grayson Parry (*Turner Prize* da Tate Gallery, 2003, e *Dutch Nobel Prize* da Erasmianum Foundation, 2020, entre outros), que se apropria das formas clássicas cobrindo-as com imagens, padrões e textos, bem como o artista chinês Ai Weiwei, nas manifestações de resistência e tentativa de abrir espaços para novos significados nos temas da democracia, liberdade de expressão e direitos humanos.

Um desses vasos, inclusive, foi quebrado por Maximo Caminero, artista americano, em 2014, que justificou sua ação como uma intervenção, visando o direito de exposição de obras de artistas locais naquele museu, numa tentativa de enfrentamento do sistema da arte. A questão é que o vaso, como peça utilitária que é, vem sendo revisitado e tem experimentado novos sentidos, além dos demarcados pela memória coletiva, nos remetendo à ideia de um arquivo monumento, pois “[...] estaria ligado a uma concepção de arquivo sempre em construção, em que podemos fazer entradas diferentes.

Realizam, portanto, incursões e interpretações sob pontos de vista também diversos, marcados pela historicidade (ANDRADE; ALMOZARA, 2016, p. 47). Ao ressignificar-se e se transfigurar, teimosamente, atravessa-se os tempos e se atualiza, através de dobras com o sujeito da contemporaneidade, por meio de “[...] gestos de interpretação fundados na relação entre o velho e o novo, tornando-os acontecimentos na História” (ANDRADE; ALMOZARA, 2016, p. 46).

É interessante perceber que os ceramistas que se encontra(va)m na dita “cerâmica ética” caem no conceito de *craft* (artesanato). Já os ceramistas que desejam ir além desses parâmetros da dita “cerâmica ética”,

[...] são acusados, incorretamente, de abandonar a verdadeira tradição da cerâmica. Alguns lutam pelo reconhecimento como artistas e ficam perturbados e magoados com tal categorização. Outros ocupam um meio termo, felizes com a tradição ética, mas intrigados com sua exclusão da categoria de artistas sérios²⁹ (WATSON, 2008, p. 16, minha tradução).

29 Do original: “They are accused, incorrectly, of abandoning the real tradition of pottery. Some fight for recognition as artists, and are disturbed and hurt at their separate categorization. Others occupy a middle ground, happy with the ethical tradition, puzzled at their exclusion from consideration as serious artists”.

No ateliê, as minhas peças, sejam quais forem, são pensadas, projetadas e repetidas, às vezes, por anos. Foi a partir de um "copinho" de testes de vidrados, que surgiu da necessidade de reter os vidrados que podem escorrer na hora da queima, que os agenciamentos ocorreram para a realização de uma determinada caneca. O copinho era um cilindro quase reto, com uma proeminência em sua base para captar o vidrado, caso ele escorresse.

A caneca que denomino caneca espiral foi a conexão estabelecida entre o copinho de teste de vidrados, feito em 2005, e a forma do violino de meu pai. E continuo repetindo-a há anos. Sua forma varia, às vezes mais alta, mais baixa, mais larga ou mais estreita, com um pé mais alto ou mais baixo; suas paredes já foram lisas ou muito marcadas pelo movimento de meus dedos ao torno; contudo, a forma do corpo da caneca remete sempre à cintura, ou C, do violino.

Sua alça é inspirada na voluta do violino e se repete nas partes frontais da caneca, impressa por um carimbo por mim feito em argila e apenas submetido à primeira queima – de biscoito. Sua parede é impressa de linhas/pentagramas, que meus dedos esculpem com o girar do torno. Utilizo o carimbo para imprimir, em cima de uma pequena porção de argila que acrescento, um selo. O selo espiral já sumiu, já teve diversos tamanhos e já foi utilizado em diferentes composições, com diferentes pastas cerâmicas contrastantes com o corpo da caneca.

O esmalte, que denomino de "vermelho da terra", é um vermelho feito a partir do óxido de ferro, reativo, que se comporta de forma diferente, de acordo com os gestos impressos no corpo cerâmico das peças. Contudo, minha busca era obter um tom que remetesse ao da madeira do violino.

Figura 31: Canecas espiral com violino ao fundo



Fonte: acervo da autora, 2020.

Esse tom se mistura em música, nome e cor com as barreiras pelas quais deslizava, na infância, a caneca de leite que minha mãe me levava antes de dormir, quando pequena e com um poema que escrevi no início da adolescência (1979), que dizia: "teu olhar faz vibrar em mim/ o eu que imagino ser/ estremecimento de cordas/ violino que o som/ quer se dissolver".

Uma poética que se funde em memórias, já que "[...] não há memória espontânea, [...] é preciso criar arquivos [pois] essas operações não são naturais" (NORA, 1993, p. 13).

A caneca espiral está impregnada de memórias, marcas que emergiram de tempos esquecidos,

[...] a memória para ser trazida à lembrança deve ser antes esquecida e só depois pode ser "acionada", inconscientemente pelo sujeito, de modo que ela possa ser significada na relação com outros significantes no momento de sua emergência (ANDRADE; ALMOZARA, 2016, p. 47).

O que posso dizer é que a caneca espiral, por vezes, causa-me estranhamento – algo que parecia existir em meu imaginário coloca-se diante de mim e "[...] extingue a distinção entre imaginação e realidade" (FREUD, 1996, p. 154). Todas as peças que seguem pelo correio vão com uma pequena carta, que descreve meus processos e a cerâmica se compõe também com as palavras, pensamentos e sensações, que seguem com ela e a cada releitura se altera.

Meu corpo não supõe unidade, é múltiplo, são singularidades em fusão de agenciamentos no ateliê, transformando uma série complexa de alianças entre práticas, memórias, imaginação, em que

[...] não se deve jamais confrontar palavras e coisas supostamente correspondentes, nem significantes e significados supostamente conformes, mas sim formalizações distintas em estado de equilíbrio instável ou pressuposição recíproca (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 83).

Isso que a dupla de filósofos denominaria de agenciamento de "dupla cabeça" ou "dupla pinça" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 191).

Figura 32: A caneca espiral



A caneca espiral em dois momentos diferentes. A mais alta e alongada é de 2013 e a mais baixa e mais larga de 2015. Fonte: acervo da autora, 2015.

Ainda hoje, porém, percebo resquícios desse discurso da "cerâmica ética" em meu fazer. E isso me leva, aqui, à necessária reflexão acerca da diferença entre os conceitos de moral e ética. O primeiro, corresponde aos códigos de conduta normativos que incorrem na obediência e são formatados pelo código, em que aproveito para lembrar Foucault (2004c, p. 732), que explica que a "[...] ideia de uma moral como obediência a um código de regras está desaparecendo, já desapareceu".

Já o segundo – a ética – está implicado no campo de produção da subjetividade, que é agenciada por meio das escolhas e experiências do "ser" – sujeito que traz questões relacionadas a estilos, convenções e aprovações, as quais podem ser encontradas no meio sociocultural (FOUCAULT, 2004c). Um princípio ético, porém, pode se contrapor a uma regra moral. Todavia, ambas, moral e ética, são construções sociais.

Posso inferir, à vista disso, que o ceramista traz um impasse histórico inscrito em sua subjetividade, ou pelo menos uma questão em que a moral resvala em práticas e comportamentos normativos e a ética é pertinente às problematizações consigo mesma, estando implicadas não no tal "pote ético", mas, talvez, na própria subjetividade do ceramista.

Analisando os exemplos que citei anteriormente, questiono: como ser um artista e estar regido por códigos sociais e sistemas de convenção e aprovação?

A história da cerâmica de ateliê é frequentemente construída ao redor da vida de Bernard Leach. Entretanto, segundo Watson (2008), há uma mitologia grande

que rodeia a figura de Leach, uma vez que ele não foi nem o primeiro ceramista de ateliê, nem o primeiro a reconhecer valor na cerâmica medieval britânica ou Oriental como inspirações.

Além de sua cerâmica, a grande contribuição de Leach foi, sobretudo, a inspiração que seus escritos passaram aos seus alunos e sua capacidade de advogar pela cerâmica como uma habilidade manual ética, que chegou até mim e minha prática artística e docente. Segundo o historiador, Akira Umeda, no discurso de Leach,

[...] os ceramistas formariam um pequeno grupo de pessoas especiais e completas, talvez distintas da maioria ordinária e incompleta. Trata-se de uma visão profundamente religiosa e mítica da classe, baseada em uma distinção entre o Cosmos - o mundo, o "nosso mundo" - e o Caos - um espaço estrangeiro, povoado de espectros, de demônios e de estranhos. A cerâmica seria uma atividade consagrada e possibilitaria a redenção de todos os seus praticantes: uma religião (UMEDA, 1998, [n. p.]).

Desde 1942, as escolas europeias de cerâmica passaram a ser divididas, basicamente, entre a *Escola Ocidental* (ou ética), representada por Bernard Leach, e o *Modernismo*, representado por Lucie Rie e Hans Coper, na Europa. Apesar de muito básica, esta divisão proporcionou uma continuidade histórica no período pós-guerra, trazendo repercussões e gerando debates até hoje.

A Escola de Leach, no período pós-guerra, ganhou notoriedade. Alunos de Hans Coper desenvolveram carreiras e deixaram seu rastro na história da cerâmica. Nos anos 1960, buscavam-se designs de altas tecnologias, com a introdução de materiais plásticos e de metal polido. Na cerâmica, isso significou uma mudança na prática, não mais artesã, mas com maior foco na criatividade e, ao mesmo tempo, retirou-se a cerâmica utilitária completamente do âmbito das artes.

Pelos tempos e pelo mundo, objetos cerâmicos utilitários fazem parte das cosmologias de várias civilizações. Potes povoam os mitos e as pinturas, deuses são representados como potes. Mas por que uma peça tão performática e imersa em sentidos seria afastada? Ao se excluir a cerâmica utilitária, os ceramistas se excluem? Ou estaríamos nos fazendo caber no "mundo das artes" de então? O sucedido é que a nova tendência passa a ser o trabalho em esculturas para a

comunidade de ceramistas pelo mundo. As peças passaram a ser investigações da forma, material e captura de movimento (WATSON, 2008).

Ao deter-se na história da cerâmica, nos anos 1970, é tentador relacioná-la às culturas contemporâneas e às chamadas “alternativas”. Porém, parece ser mais importante notar a mudança de atitude das gerações pós-1960 e pós-Vietnã, que são tidos como os anos da *Nova cerâmica*, como denominaram os estudantes de graduação de Hans Coper, no *Royal College of Art*. O trabalho desses estudantes, que se tornaram importantes no decorrer de suas carreiras, marcaria a cerâmica no fim dos anos 1970 e nos anos 1980 (WATSON, 2008).

Valeria, talvez, um aprofundamento no sentido de buscar quais são as manifestações críticas ou que destoem dos códigos sociais de então, para uma análise mais detalhada. Porém, não cabe no recorte a que me proponho aqui.

Eu poderia sugerir apenas que muitos ceramistas ingleses, que seguiram estas escolas, buscavam uma forma de existência não sujeitada à norma europeia burguesa, não adaptada, nem conformada com as novas tecnologias de controle da subjetividade, dos seus corpos e de seus potes – fato que o capitalismo traria em seu bojo, com as mudanças advindas da Revolução Industrial. Com isso, simultaneamente, estariam criticando as práticas das artes vigentes e os processos industriais.

Ao tentar entender essas "páginas" históricas, ainda que tão fragmentadas, sinto-me diante de uma pluralidade de cacos sobrepostos que, independentemente de lugares, incrustam-se nas "paredes" do meu ateliê, formando paisagens pelas quais, algumas vezes, eu me perco.

Eventualmente, eu poderia deduzir que os ceramistas do Movimento *Arts and Crafts* – assim como eu, quando busquei um ateliê japonês –, interessavam-se pela cerâmica Oriental, por certa curiosidade em relação à cultura de um país distante e por seus valores morais, sociais. Assim, sou captada por intersubjetividades compartilhadas, que fundem sentidos, experiências e conhecimentos, em um projeto cultural e uma lógica política que me escapavam.

O passado é uma construção social e histórica, sujeita aos seus arquivos, que implicam a construção de uma vontade de verdade, o que não está apenas na marca do registro, mas também no suporte do arquivo.

Faço aqui uma observação. Foucault, em sua aula inaugural no *Collège de France*, em 2 de dezembro de 1970, profere que “[...] essa vontade de verdade [...] tende a exercer sobre outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 2012, p. 17). Dessa forma, a verdade não tem valor preponderante ou central no discurso, está implicada no sujeito e em suas transformações, em discursos construídos, contextualizados e aceitos, que refletem o jogo entre poder e desejo, “[...] relação que não cessa de se modificar através do tempo; relação que toma em uma época dada formas múltiplas e divergentes” (FOUCAULT, 2012, p. 23).

Derrida (2001a) explica, ao evocar a ideia de arquivo enquanto traços, impressões e documentos, que os arquivos “[...] instalam-se frequentemente na cena da escavação arqueológica. Seu discurso aborda primeiramente a estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições” (DERRIDA, 2001a, p. 8). Em complemento, o filósofo evidencia que “[...] o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001a, p. 22).

Coloco em minhas histórias e criações essas marcas, impressões inscritas que atravessam meu corpo e meu discurso no ateliê.

Figura 33: Art, Craft or Pottery?



Nessa composição, incito a discussão sobre *Art, Craft or Pottery?* Trata-se de uma investigação através das manifestações materiais, em minha prática em diálogo com estes três pontos de vista. Instigo o outro a tentar (in)determinar por suas próprias perspectivas dos conceitos e do meu trabalho, o que é ou não. Por isso a pergunta do seu título. Todas as peças, feitas em porcelana, foram modeladas em torno elétrico e submetidas a intervenções manuais e esmaltadas. Queima em forno elétrico, 1222°C. Fonte: acervo da autora, 2017.

3.5 A ceramista imersa na história

A imersão é uma técnica de esmaltação em que o corpo cerâmico submerge, recoberto pelos grãos de matéria-prima que se infiltram pela capilaridade da peça biscuitada. A água é o veículo das suspensões dos vidrados que, ao ser sugada pela peça, previamente queimada em baixa temperatura, compõe a capa de esmalte ainda cru, que será submetida à fusão no interior do forno. E a imersão da ceramista funde-se aos vários aspectos da composição da história dos ateliês.

O ateliê como conheço não foi inspirado nas produções das cerâmicas indígenas ou de qualquer tradição local, como poderíamos supor. No meu caso, o ateliê me alcança por vias europeias, como iremos aqui perceber. Na Europa, o

surgimento dos ateliês de cerâmica está associado aos artistas reunidos em torno do movimento *Arts and Crafts* – como vimos na sessão anterior –, em uma tentativa de reação à cerâmica industrial.

No Brasil, no entanto, o processo de industrialização se dá de maneira desordenada. Percebo que a modernidade, entendida como um acontecimento de ordem mundial, constituiu-se, com efeito, em relações assimétricas de poder, referenciadas pelos estudos decoloniais. Foi um fenômeno produzido na Europa e só depois disseminado para o restante do globo, arrastando em seu escopo a subjugação de práticas, o controle do trabalho e da subjetividade de povos pela subjugação de seus conhecimentos, culturas e identidades.

Assim, a Revolução Industrial no Brasil dá-se no século XIX. Em 1816, chegaram ao Rio de Janeiro D. João e a Missão Artística Francesa, chefiada pelo professor Joaquim Lebreton, "[...] que trazia consigo a proposta de industrialização baseada no ensino do desenho industrial" (AMARAL, 2005, p. 66).

Com um decreto de D. João VI, deu-se a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que só teve suas atividades iniciadas em dezembro de 1826, ainda com o nome de Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Desse grupo de Lebreton, destacou-se a atuação de Grandjean de Montigny, o formador de uma geração de arquitetos brasileiros.

Em 1856, foi fundado, pelo arquiteto Joaquim Francisco Béthencourt, no Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios, que teve papel preponderante como uma escola que visava os trabalhos artesanais e foi onde as teorias de John Ruskin alcançam o Brasil, por intermédio de Rui Barbosa, seu leitor assíduo. Barbosa foi quem utilizou a teoria estética do crítico de arte para fundamentar a Reforma do Ensino Primário e também inserir e justificar o ensino de desenho no Liceu do Rio de Janeiro (AMARAL, 2005, p. 66).

Algumas referências às teorias de Ruskin ainda estão presentes no Liceu de Artes e Ofícios, como a valorização da arte mecânica, "[...] a associação entre arte e ética [...] a metodologia do desenho arquitetônico ruskiano, no qual o desenho desrespeita as regras da composição clássica dando liberdade ao gosto particular do artista" (AMARAL, 2005, p. 67).

O projeto do Liceu, assim como a Reforma do Ensino Primário de Rui Barbosa,

[...] tem por princípio a difusão da estética, que por sua vez, articula uma *concepção de ética que valoriza o trabalho*. A cidade como uma obra de arte é aquela em que o olhar do observador identifica nas paredes da cidade um trabalho elaborado por operários qualificados na estética (AMARAL, 2005, p. 69, meus grifos).

Infelizmente, a maior parte dos arquivos e da biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi perdida no incêndio de 1893.

Contribuindo para o entendimento das questões relativas aos trabalhos artesanais brasileiros, a arquiteta e escritora Lina Bo Bardi (2016a) afirmou que, desde o final do século XVIII, os artesãos sobrevivem de uma herança e não mais de uma estrutura social: isso em função do individualismo causado pelo capitalismo.

Em seus textos de 1994, Lina Bo Bardi (2016a, p. 292) explica que "[...] a palavra artesanato vem da palavra arte, equivalente a corporação" e que as corporações são compreendidas pelo "[...] nordestino do couro e das latas vazias, o habitante das vilas, o negro e índio" (BARDI, L. B., 2016a, p. 291). Corporações estas que foram esfaceladas.

No Brasil, o processo de industrialização foi mal estruturado, sem planejamento e contou com os herdeiros, não mais tão abastados, da oligarquia nacional. O que culminaria em um capitalismo dependente da força monetária estrangeira. Foi um "[...] acontecimento natural e não um processo criado pelos homens", segundo Lina Bo Bardi (2016b, p. 291). A autora ainda destaca que a "[...] revolução democrático-burguesa" e o artesanato, como corpo social, não existiram no Brasil.

De maneira oposta, no contexto brasileiro, ocorreu uma "[...] imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos, no final do século XX" (BARDI, L. B., 2016b, p. 291) – a qual abordo em seguida; porém, antes, é preciso observar que nossos colonizadores não fizeram "escola" por aqui, pois focaram na construção de olarias e na força do trabalho indígena.

A cerâmica indígena brasileira, tipicamente de baixa temperatura, utilizava a modelagem manual e aplicação de engobes (grosso modo, argila líquida com diferentes colorações): uma cerâmica voltada ao cotidiano, ao cerimonial e ao mágico. Tudo isso foi deixado de lado em prol da exploração da força de trabalho, quando os indígenas passaram a ser a mão de obra local. Os portugueses

modificaram os processos indígenas com o uso do torno, na busca por simetria, visando rentabilizar o tempo e o trabalho (BILAARDT *et al.*, 2001).

Por esse motivo, talvez, os oleiros sejam representados no imaginário popular, até os dias de hoje, como aqueles que fazem peças iguais e repetidas, sem expressão estética. Herança de uma colonização. Tais trabalhadores são agora contratados e pagos por ceramistas ou ateliês para realizarem a produção de grandes quantidades de peças. Torneiam o que lhes é pedido, suas mãos hábeis são dirigidas a realizarem o desejo do outro, e os objetos que produzem não são por eles assinados.

A assinatura, que tantas vezes repetimos em nossas peças, é uma interação, e constitui um “selo”, comum desde as antigas peças de cerâmica. Ou seja, a peça não marcada do oleiro perde seu poder de comunicação. A marca escrita que separa a presença do outro implicada na não-presença do momento, “[...] retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro”. (DERRIDA, 1991a, p. 35). Em outras palavras, remete a uma permanência na “[...] singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um evento puro” (DERRIDA, 1991a, p. 35).

Todo sujeito é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da linguagem e, por isso, é preciso nomear, atribuir autoria. Por consequência, “[a] linguagem parece sempre povoada pelo outro” (FOUCAULT, 2008, p. 126), pois nela surge o que é diferente de mim. É também por intermédio da linguagem que se pode interrogar e produzir novos sentidos. Sendo assim, o oleiro talvez seja alvo do discurso em uma prática em que se dá o entrecruzamento e a troca de papéis na constituição da subjetividade. Construo esta interpretação, porque percebo que, por dado momento, esse sujeito assume as características do objeto e, por outro, o objeto assume as características de sujeito, segundo o processo que Foucault (1999, p. 121) denominou “processo de objetivação” do sujeito.

Mesmo considerando a relação comercial estabelecida, o processo de objetivação seria o contrário da subjetivação que referencia as tecnologias de si, o conhecimento de si em práticas que levam o homem a constituir-se e a reconhecer a si próprio como sujeito. Caso o oleiro fosse um escritor, ele seria um autor que não se identificaria com o sujeito do enunciado, – isto é, uma espécie de *ghostwriter* –, em que ele não assina sua escritura, ou, no caso do oleiro, não assina sua peça.

Assim, o oleiro é visto pelo outro como separado de si, visto que, na objetivação, o discurso pretende dividir o sujeito em relação ao outro (objetificado) e separá-lo em seu interior.

Com essa analogia, é possível inferir que os oleiros, raras vezes, entendem suas potências de criação, uma vez que são tão ceramistas quanto eu e tantos outros, mas não se denominam como tal. Fazem parte do “corpo cerâmico”, contudo, seus corpos estão cindidos em seu próprio fazer, em suas habilidades e possibilidades esquecidas de criação de si e apagadas em sua autoria.

É uma prática comum. Eu mesma já prestei este tipo de serviço em determinada época. No entanto, esse trabalho foi alvo de reflexão, pois me provocou incômodo, inclusive físico, ao tentar atender os pedidos de outros ceramistas na execução de formas. A sensação iminente de nulidade, ao realizar gestos e construir peças que não correspondiam às minhas potências e fluxos que me afastaram de tal prática.

De outro modo, a objetivação, fruto de um poder menos óbvio, um poder pulverizado, implica no que Foucault (1987) qualificou como produção de "corpos dóceis", disciplinados e submissos, corpos usados em uma exploração econômica que separa a força e o produto do trabalho, em um "[...] sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso" (FOUCAULT, 1987, p. 29).

E, por assim articular, entendo que esses corpos se deixam, ainda que inconscientemente, instruir e comandar em uma anatomia completamente política. Por mais que alguns ceramistas, pequenas fábricas e grandes ateliês normalizem, o fato é que se "[...] inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita" (FOUCAULT, 1987, p. 165).

Os corpos da figura do oleiro movimentaram agenciamentos e fluxos que fizeram a arte cerâmica chegar até mim. A intensidade dessa figura também precisa ser objeto de reflexão. Oleiro (do latim, *ollarium*, que faz peças para conter óleos), um termo díspar de ceramista, nomeia de forma diferente em nossos dias, aquela figura que sofre de apagamento e está implicado em "[...] um tipo completamente diferente de relações que se estabelece entre o poder, o discurso e o cotidiano, uma maneira completamente diferente de gerir este último e de o formular" (FOUCAULT, 1992b, p.

123) nas malhas da história. Sendo assim, a comunidade de ceramistas também possui sua "[...] fábula, no verdadeiro sentido da palavra" (FOUCAULT, 1992b, p. 125), a figura do ceramista contemporâneo, sempre tão enaltecida por sua ligação com práticas que pressupõem paciência, bom coração, honestidade, simplicidade, também cria ordens do discurso para subalternizar alguns, pela glória de outros, ou, como sugere ainda o autor, "[a] infâmia deles [– os oleiros –] não é mais do que uma modalidade da universal *fama*" (FOUCAULT, 1992b, p. 104).

Por outro lado, noto que hoje nas artes visuais, quando uma materialidade não é relevante para a poética do artista, em qualquer material que seja, ela não precisa ter destaque em seu discurso. Não importando se foi feita pelo próprio artista ou não. Contudo, muitos artistas da contemporaneidade tentam fazer de tal prática ações que provoquem algum benefício e impacto social e até político, mobilizando e visibilizando seus colaboradores.

Retomando a história dos ateliês no Brasil, com a questão da imigração de artesãos, a história parece dar seus primeiros sinais no Rio de Janeiro, com Eliseu Visconti (1866-1944), italiano que chegou ao Brasil em 1873. O pintor se encaminhou para o âmbito das artes aplicadas (BARDI, P. M., 1980), e na cerâmica realizou projetos que envolviam pratos, vasos e jarros. Ele foi considerado um artista eclético que se dedicava com liberdade à sua produção, como afirma a arte-educadora Margaret Imbroisi (2016).

Com a finalidade de dialogar, então, com as tendências do *Art Nouveau*³⁰, Visconti tinha também interesse no desenho industrial para se manter conectado com as inovações da sociedade industrial. E, como afirma Amaral (2005, p. 61), "[...] no século XIX o ensino do desenho foi utilizado como uma política industrial", reflexo das ideias de Ruskin, que alcançaram o Brasil. Visto que, no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), as importações no Brasil decaíram e a indústria

³⁰ O estilo *Art Nouveau*, iniciado na França, alcançou dimensão internacional, influenciando a arquitetura, cerâmica, mobiliários e as artes tidas como decorativas. A partir de 1890, o *Arts and Crafts* está ligado ao estilo do *Art Nouveau* espalhando-se por toda a Europa. Contudo, o *Art Nouveau* possui uma filosofia um pouco distinta. Menos que uma atitude de recusa à indústria, a produção *Art Nouveau* traz consigo o desejo da sociedade de acompanhar as inovações advindas da era industrial e de se expressar em uma "arte nova", geralmente com características assimétricas, inspiradas na natureza e nas formas botânicas, como flores e vegetais, cores vivas e exuberância nas expressões. Utiliza os novos materiais do mundo moderno (ferro, vidro e cimento), buscará integrar a arte, a racionalidade das ciências e da engenharia, desafiando alguns princípios básicos da produção em série, por exemplo, o emprego de materiais baratos e o design. Teve seu auge entre 1890 e 1920 e uma das suas principais influências foi o Japonismo. A cultura japonesa, até então desconhecida no Ocidente, encanta artistas e admiradores (ART..., 2017a, [n. p.]).

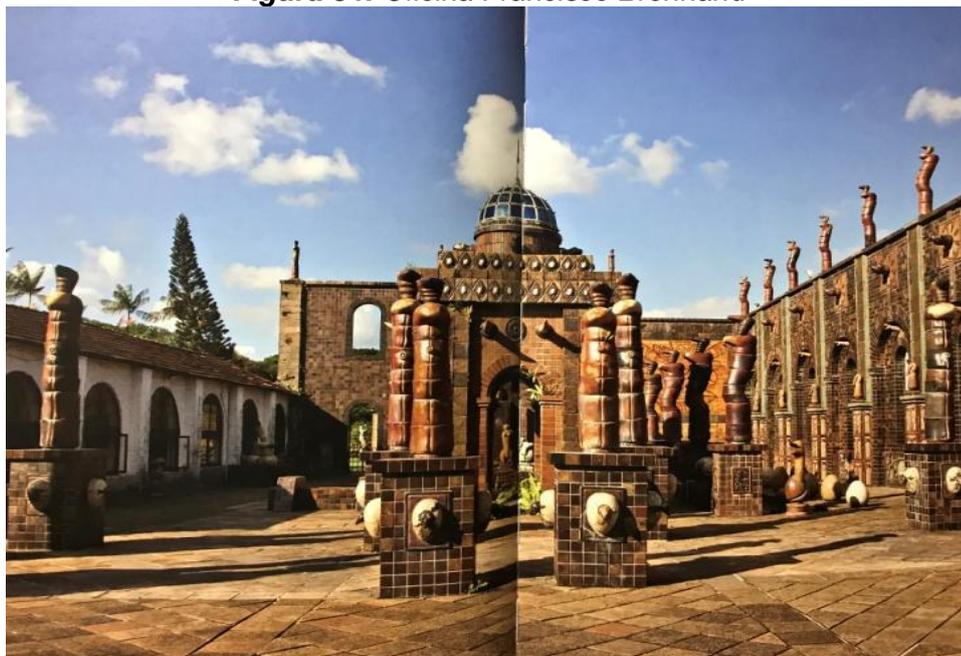
nacional obteve desenvolvimento técnico, Visconti, sendo um artista curioso, buscou a inovação da arte no país. Seu ateliê foi marcado por fato trágico, pois lá sofreu um assalto e foi golpeado na cabeça, evento que determinou sua morte aos 78 anos de idade.

Após a Segunda Guerra Mundial, devido à entrada de estrangeiros no país, os ateliês de cerâmica despontam com a norte-americana Margaret Spencer. O mesmo aconteceu na região de São Paulo, com a alemã Elizabeth Nobiling, a húngara Katarina Marki-Poli e os italianos De Marchis e Gastone Novelli (BARDI, P. M., 1980). Infelizmente, dada a carência de escritas de si e de interesse sobre a constituição dessa memória, há pouca informação sobre esses nomes.

Ao que tange à História, eu não poderia deixar de destacar aqui o pernambucano, Francisco Brennand (1927-2019), nascido em Recife, que dedicou toda a sua vida às artes. Em sua viagem à França, em 1949, visitou a exposição de cerâmicas de Picasso e percebeu artistas da Escola de Paris que se detiveram na cerâmica, como Chagall, Matisse, Braque, Gauguin, e o catalão Joan Miró.

Segundo Bueno (2011), foi em sua terceira viagem à Europa, precisamente Perugia, na Itália, em 1952, que Brennand se dedicou aos conhecimentos e técnicas da cerâmica. E, assim, em 1971, ele fez das ruínas da Fábrica Cerâmica São João, em Recife, seu ateliê de cerâmica denominado de Oficina Brennand, nome pelo qual ele tinha apreço por remeter à ideia de ofício. O seu ateliê – hoje intitulado Instituto Oficina Brennand – passou por vários momentos e diferentes tipos de produções, pisos, utilitários, esculturas e até bijuterias, tomando uma dimensão artística espetacular, reconhecida internacionalmente.

Figura 34: Oficina Francisco Brennand



O Grande Pátio do Templo ao Ovo Primordial. Fonte: Bueno (2011, p. 36).

No início da adolescência, em 1981, conheci o espaço de Brennand (Fig. 34). Era memorável, uma enorme instalação de cerâmica a céu aberto, que acolhia a maior parte do acervo do ceramista. Lá, fui marcada de forma fantástica. Os fornos gigantes, as peças enormes e, sobretudo, a poesia espalhada por todos os cantos.

Lembro-me de tocar as esculturas, escrituras que criavam texturas, onde meus dedos penetravam nas palavras por sulcos que se revelavam nas superfícies cerâmicas ou pulavam através do alto relevo e me arremessavam ao devido voo da palavra, escritas que se ofereciam em esculturas e murais. Mas tudo aquilo me parecia impossível e distante. Comprei algumas de suas peças utilitárias e segui, para só muito tempo mais tarde, realmente, dedicar-me à cerâmica.

Até aqui já podemos depreender que, contrariamente ao que se possa pensar, a colonização portuguesa não trouxe a realidade dos ateliês para o Brasil. E a cerâmica indígena, que chamava e chama muito a minha atenção, não alcança local na cidade de São Paulo, já que "[...] não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história" (NORA, 1993, p. 8).

Figura 35: Alguns dos livros de minha estante



Apesar de ser objeto de meus interesses nas leituras que realizei, não consigo estabelecer agenciamentos com a cerâmica indígena na cidade de São Paulo, quando de minha formação. Percebo que até mesmo a literatura a respeito é escassa. Mas, continuo no desejo da construção destes sentidos. Fonte: acervo da autora, 2020.

3.6 A ceramista se desloca entre ateliês

Quando resolvo entrar em um ateliê para ter aulas, começo pelo interior de São Paulo, no Centro Cultural de Vinhedo, que tinha como foco a cerâmica popular. É lá que realizo os primeiros agenciamentos com o material, com um ateliê e todo universo da prática da cerâmica.

É intrigante observar que o olhar para a cultura popular foi perpassado por diferentes vieses teóricos e políticos, como também pelo Movimento Modernista (1922), o populismo de Getúlio Vargas (1930), a teoria da mestiçagem de Gilberto Freire (1933) e as campanhas folcloristas (1947). Foram tais momentos que contribuíram para reforçar uma construção de identidade e cultura dicotomizada entre leigos e eruditos, vida rural e urbana, primitivo e civilizado, artesanato e arte.

Todavia, principalmente no que se refere à cerâmica, a arte que foi denominada "popular", não lhe era permitida habitar o universo de saberes, práticas e espaços relativos ao sistema da arte, tais como as exposições, galerias e museus (CAUQUELIN, 2005). Segundo a autora, o sistema de arte é a estrutura que envolve *marchands*, críticos, compradores, colecionadores, curadores, conservadores, instituições e, ainda, "[...] é o conhecimento deste sistema que permite apreender o conteúdo das obras" (CAUQUELIN, 2005, p. 14). O que se vê, com grande frequência, é que a maioria dos museus "[...] colocam as obras populares nos museus de etnografia, arqueologia ou história, ou até mesmo ciências naturais" (ESCOBAR, 2016, p. 99).

Da mesma forma que as práticas museológicas não se limitam em formatos determinados, as obras referenciadas como populares não precisam ter seus objetos expostos de forma contextualizada. Não precisam ser colocados, em outras palavras, em um "[...] relação com as suas histórias, seus usos, suas condições de produção, por meio dos diferentes dispositivos de informação que os acompanh[e]m" (ESCOBAR, 2016, p. 99). As obras populares podem descartar "molduras" e contextualizações, pois deslocam sentidos e possibilitam leituras múltiplas tanto quanto as obras canônicas ao assumirem novos sentidos.

Isso nos permite aludir que, ainda hoje, muitos ateliês de cerâmica categorizados dentro desses limites da ideologia do "popular" e que, em certa medida, reconhecemos mas não aceitamos, nos contemplam com uma "[...] infinidade de registros que indicam uma grande riqueza e diversidade de expressão [...]" (LIMA; WALDECK, 2016, p. 86), o que revela um movimento de sair da invisibilidade, sendo paulatina e, parcimoniosamente, incorporado ao mundo das artes, ainda que tomadas como minimalistas ou exóticas.

Minhas primeiras peças foram feitas com a técnica de belisco, também conhecida por pinch pot, em 1999. Eu fazia pequenas tigelas, uma dentro da outra, que aprendi em visitas a Vinhedo, com a tia de meu marido, Marianinha S. Hittner. Foi ela que me apresentou o curso de cerâmica em Vinhedo – cidade em que eu moraria mais tarde.

Foi a partir desse curso, que passei para os vasos feitos em técnica de acordelado, sobrepondo cobrinhas de argila para a construção da parede da forma, o que foi apropriado para que se estabelecesse uma conexão, um contato íntimo, com o material e minhas mãos – o que também possibilitou peças maiores e, logo de início, encaminhou-me para o figurativo.

O vaso da Figura 36 pretendia trazer para a visibilidade as próprias "vísceras" do vaso, a ideia era fazer um vaso por seu avesso – que se imagina sempre vazio, que se revela e quer provocar (con)tato. Tenho grande ligação com este primeiro vaso e percebo, hoje, que esse carinho talvez expressasse alguma interioridade que desejasse vir à tona. Foi queimado em alta temperatura (1.300°C), em forno a gás, da amiga Rúbia, em São Paulo, tempos depois de ter sido feito em Vinhedo. Foi esmaltado com um vidrado de óxido de ferro, na tentativa de cor de carne.

Figura 36: Primeiro vaso



Fonte: acervo da autora, 2000.

Depois vieram as passarineiras: esculturas figurativas de mulheres sempre em pé, com o rosto apenas sugerido e segurando cestas, que podiam ser colocadas em jardins com comidas para passarinhos.

Figura 37: Passarinheira



Fonte: acervo da autora, 2002.

Essa peça é uma das primeiras, mas já de 2002, e contou com a ajuda da prof^a. Celda Lombardi. Fiz muitas passarineiras que tinham, em média, 60cm de altura e eram queimadas em olarias da região de Vinhedo.

Depois, as passarineiras passaram a ser também luminárias, com as suas saias vazadas para a passagem da luz e cabelos cada vez mais esvoaçantes.

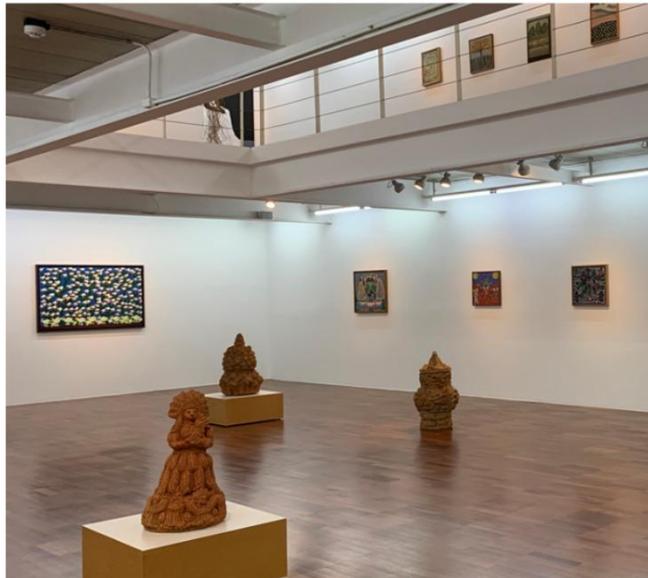
Mas eu me lembro de não estar satisfeita com a qualidade dos acabamentos, a técnica ainda era uma questão, apesar de comercialmente serem bem aceitas. Talvez, por isso, esse seja o único registro fotográfico (Fig. 37) dessa época que eu possua.

A "arte popular", com a adjetivação sugerida pelo termo "popular", pode nos levar a supor que vem de uma construção sociopolítica e cultural, parecendo mostrar que o observador (crítico, galerista ou entendidos de arte) é quem dita a categoria, através de hierarquias. Esse observador se afasta da própria obra de arte, através de sua forma de nominá-la como arte do povo ou primitiva, em um desejo de separação.

Essa manifestação de arte, ainda hoje denominada "popular", carrega seus estigmas, enquanto se desloca na atualidade e permite pensar em sua (re)descoberta, por meio da atuação de "[...] novos sujeitos afinados com o especializado 'mundo da arte', com circuitos internacionais de arte contemporânea" (LIMA; WALDECK, 2016, p. 93). Se, por um lado, isso favorece a visibilidade e valorização dos artistas, estes continuam sendo denominados "artistas populares" e não apenas artista. Por outro lado, esse evento parece integrá-los no mundo dos negócios da arte. Ou seja, a complexização contemporânea também se estende nas trocas culturais.

Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de alguma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes (...) não prejudica ninguém dar nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, e tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche (GOMBRICH, 2011, p. 15).

Figura 38: Captura de tela de obras cerâmicas de artistas



Fonte: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/>. Acesso em: 26 mai. 2021.

O caráter mercadológico dos "sistemas da arte" (CAUQUELIN, 2005), na contemporaneidade, também traça suas estratégias, já que “[...] hoje as artes s[ão] utilizadas para estimular o consumo” (GREFFE, 2013, p. 235). A arte dita "popular" se encontra imbricada em interesses. A autora parece sugerir que grande parte do sistema da arte tende a girar em torno de valores monetizados, antes dos valores culturais e artísticos. Contudo, interesses comerciais também perpassam as necessidades dos artistas e, muitas vezes, seus projetos só são possíveis através de uma boa planilha de custos, patrocínios, editais ou financiamentos.

Depois de 2001 e das aulas no Centro Cultural de Vinhedo, começo a circular pelos ateliês de São Paulo e os conhecer, assim como a visitar bazares e exposições. Buscava melhorar minha técnica, melhorar meus acabamentos, meu fazer, queria poder obter mais conhecimento prático, teórico e artístico. Visitando os ateliês, eu sempre percebia traços da cultura Oriental presentes, inclusive nas indicações que recebi sobre quais seriam os "melhores" ateliês para se aprender cerâmica.

Isso se justifica pelo fato da imigração japonesa em São Paulo, que teve seu início no século passado, ter trazido consigo alguns nomes importantes, principalmente, para o campo da cerâmica. Shoko Suzuki (1929), nascida em Tokyo, chegou ao Brasil em 1929 – é uma das primeiras ceramistas que ouço falar, enquanto tateio referências em meu entorno mais próximo.

E, ao constituir-me com a cerâmica, através de agenciamentos de enunciação, deparo-me com um passado-presente nas falas dos ceramistas. Era, e talvez ainda seja, comum a cerâmica de ateliê ser endossada pela tradição Cerâmica Oriental, além dos discursos trazerem certos valores e saudosismo, que foi impossível de escapar de minha percepção no início de minha formação. Como afirma o historiador, ao referenciar nomes que marcaram a cerâmica brasileira, como Shoko Suzuki, Alberto Cidraes, Miriam Gabbai, entre outros,

[e]sta nostalgia do que está situado in *illo tempore* (“nos primórdios”) é frequentemente identificada na fala dos ceramistas. Cidraes observa que um dos anseios do homem atual seria o de “reencontrar o valor das coisas perdidas” e a cerâmica “cada vez mais, para o praticante ou para o apreciador, [é] uma opção que induz a um reencontro do ser humano com o coração de seu universo”. Gabbai informa que “a cerâmica, tal como ela se apresenta nos dias de hoje, surgiu aliada a uma volta ao naturalismo”. Suzuky constata que “a cerâmica existe onde há água, árvores e barro; em qualquer lugar do mundo, desde a antiguidade. Dourian refere-se à “sensação de estar percorrendo o caminho do homem desde a primeira vasilha que foi queimada [...] (UMEDA, 1998, [n. p.]).

Na busca por avanços em meus processos, encontrei a prof^a. Estela Miyauchi. Ela dava aulas de modelagem manual e formulação de vidrados no ateliê da ceramista Hideko Honma, onde iniciei as aulas, em 2006. Eu havia me encontrado com ela, pela primeira vez, em um curso de “Formulação de Vidrados pelo Método de Seger”, em 2004, com o prof. Ricardo Minoru Gibo, no Senai.

Figura 39: Aulas no Senai Mário Amato



O Senai foi muito importante para minha formação. Fiz vários cursos, entre os anos de 2003 e 2008, nos quais pude me aprofundar em aspectos técnicos importantes. A prof^a. Flávia Vanderlinde foi uma incentivadora que lá encontrei. Os laboratórios e a biblioteca do Senai Mário Amato, em termos de cerâmica, foi onde boa parte de minha formação se deu. Infelizmente, o departamento de cerâmica não mais existe. Porém, muitas vezes, o sinto

ressoar em meu território-ateliê, quando faço meus testes de controle de vidrados, resistência de argilas etc. Fonte: arquivos pessoais, 2003.

A prof^a. Estela tinha uma *expertise* no acabamento das peças, mas, sobretudo, não se conduzia pelas “[...] fortes tintas míticas e redentoras” (UMEDA, 1998, [n. p.]) da cerâmica. Abordava as questões pertinentes à poética e à linguagem artística através da cerâmica, fato que não acontecia nas questões abordadas no Senai, já que diziam mais respeito aos processos e técnicas.

A professora Hideko eu já havia visto no torno, lido entrevistas e procurado me informar sobre sua arte, só consegui vaga para começar estudar torno, em 2008. Então, eu encontrava em um só ateliê duas professoras que iriam mudar os meus passos na cerâmica.

Nessa época, eu estabelecia vários contatos com ceramistas, e eram vários os nomes de origem japonesa que faziam, e fazem, um trabalho considerado pela maioria dos ceramistas, profissionais ou amadores, modelos. É interessante notar que, durante minhas pesquisas e tentativas de aproximação, construí montagens, rearranjos, agenciamentos que estabeleci em cada visita, em cada nova descoberta de maquinários relativos à prática cerâmica, cada estética etc. Com isso, tanto minhas constantes pesquisas, como os materiais que utilizo em minha prática e os outros ceramistas formam agenciamentos pelos quais sou permanentemente alterada.

Essa dobra, contudo, é onde ocorre a relação com nós mesmos. A prof^a. Estela se aposentou, em 2009, e fui convidada a assumir as aulas de modelagem manual no Atelier Hideko Honma e, mais tarde, as aulas de formulação de vidrados. Tal alteração reforçou os agenciamentos com a cerâmica, minhas práticas como pedagoga e em sala de aula convencional. Ao dobrarem-se com o mundo exterior, em novos agenciamentos em sala de aula na cerâmica, na comunidade de ceramistas, participando de eventos e exposições, também curvava-me em uma relação comigo mesma, me escavando, como diria Deleuze (2005, p.107), na constituição de um "dentro", segundo uma dimensão própria, produzindo efeitos em minha subjetividade que se criariam a partir da prática.

O termo “invaginação”, advindo da embriologia, ajuda nesta compreensão da dobra. Ou seja, é o desdobramento de um segmento, uma formação dentro de outra

parte da estrutura, um bolso. O que se dobra é sempre constituído por status de autoridade e em determinados agenciamentos:

[...] os vetores que são dobrados têm limites que não são ontológicos, mas históricos. O que é invaginado é composto de qualquer coisa que possa adquirir o status de autoridade em um agenciamento particular. As maquinações da aprendizagem, da leitura, do querer, do confessar, do lutar, do andar, do vestir, do consumir, do curar invagam uma certa voz (a de nosso sacerdote, a de nosso médico ou a de nosso pai), uma certa invocação de esperança ou medo (você pode se tornar o que você quiser ser), uma certa forma de ligar um objeto com um valor, sentido e afeto [...] (ROSE, 2001, p. 182).

Todos esses arranjos são montados e negociados socialmente para suscitar maneiras de experienciar a si, produzindo efeitos no sujeito. A dobra se agita em seus plissados, ora dentro, ora fora, sem equivalentes entre interioridade e exterioridade, “[...] marcando um território e relações completamente distintas” (DOMÉNECH, TIRADO, GÓMEZ, 2001, p. 131).

Ao assumir as aulas no Atelier Hideko Honma, estabeleci uma combinação entre meus modos de ser, o que me permite dizer que a subjetividade não advém de um mundo interno, mas se constitui ao atuarmos, socialmente, com o outro, nos convívios, e também com os equipamentos do ateliê, com as ferramentas de nossa preferência, como multiplicidades individuadas, aos quais me agencio. Neste conjunto individuado, que é uma *hecceidade*, operam-se transformações e extensões através de semelhanças, ao compartilhar desejos, memórias, práticas, através de afinidades. Assim, vamos sendo conduzidos por mais pesquisas, criações e conjunções com a arte cerâmica. Ou seja, nossa agência no mundo é produzida através de tecnologias de si e modos de subjetivação que evocam aos seres humanos certa liberdade, enquanto tecem normas e técnicas em domínios específicos.

E, dessa forma, a subjetividade pode ser explicada como um conjunto que abarca os efeitos de interioridades psicológicas, somado à capacidade de relações – entre humanos, objetos, práticas, lugares, histórias –, que constituem os sujeitos, enquanto estes propagam e amplificam suas conexões.

Foi com a prof^a. Estela que meus agenciamentos com os materiais, ferramentas, métodos de ensino da cerâmica que ela aplicava, a formulação de vidrados, as leituras que me indicava, entre outros elementos, que a cerâmica se abriu em sentido. Eu andava incrédula das pessoas e da vida depois da separação de meu primeiro marido. Só a literatura me ajudava e foi por aí que a prof^a. Estela chegou até mim – sempre me surpreendendo com um livro, texto ou passagem que me inspirava. Entre tantos elementos, fui estabelecendo conexões e realizando agenciamentos, que, de alguma forma, ajudaram-me a acreditar que eu teria forças para tornar a realidade da cerâmica possível e me fazer outra com a cerâmica. A prof^a. Estela seguia apontando detalhes em mim que traduziam vontade de aprender, talento, interesse, adaptabilidade e coragem, ensinando-me a perceber, a cada oportunidade, as linhas de fuga.

A linha de fuga é um dos fatores do agenciamento que possibilita a adaptação. Está articulada a novos modos de se relacionar com elementos tecnológicos, sociológicos, políticos e psicológicos. Para traçar linhas de fuga, seria necessário:

[...] instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.22)

Hideko Honma, filha de japoneses, nasceu em Lins, interior de São Paulo. A ceramista é formada em Artes Plásticas (Faculdade de Belas Artes de São Paulo) e pós-graduada em História da Arte (ECA-USP). Lecionou Estética e História da Arte na Faculdade Santa Marcelina, por mais de 10 anos, até fazer seu primeiro curso de cerâmica, já por volta dos 40 anos de idade, no Colégio Técnico de Cerâmica na cidade de Arita, na província de Saga, Japão, com duração de três meses. De lá para cá, seu nome se tornou referência na cerâmica contemporânea em São Paulo. Sua produção de peças utilitárias com design sofisticado é feita em seu sítio, em Jarinú, São Paulo, onde realiza queimas a gás (HONMA, 2018).

Honma ministra aulas em seu ateliê, em São Paulo, onde também possui um showroom com suas peças para venda. Com frequência, a ceramista promove

eventos beneficentes e se relaciona com os mais famosos chefs de cozinha. Na maioria das vezes, envolve e convida seus alunos na realização desses eventos. Seu ateliê, localizado no bairro de Moema, São Paulo, é também palco de eventos, sendo considerado um dos mais bonitos da cidade e referência imaginária para muitos ceramistas que lá iniciam sua carreira.

Foi pela poética de Hideko Sensei, seus discursos sobre a prática da cerâmica como maneira de compreender nossas relações com a vida, sobre o acabamento de suas peças e o modo de tornear preocupado com a saúde do corpo, que me senti motivada a fazer a tentativa de aprendizagem do torno. Na maneira japonesa de ensinar, devemos aprender observando. Certos movimentos, práticas e ensinamentos devem ser deduzidos, mas não necessariamente falados e, sim, colocados em prática. Aprender através dos próprios erros demanda "tempo e paciência", preceitos que hoje a Sensei Hideko expressa em seu Instagram incessantemente durante estes tempos de pandemia, já que o ateliê está fechado para aulas.

Figura 40: Instagram de Hideko Honma



Fonte: Honma (2021, [n. p.]).

Em dobramento com a cultura japonesa, a noção de respeito, educação, gentileza e certa timidez que me constitui, foram pontos de contato. Por outro lado, como nordestina que sou, trago em mim o prazer da palavra, gosto de conversar, estabelecer trocas e não me tornei professora por acaso.

Sempre vi o torno quase que como um instrumento musical, só que produzia formas no lugar de sons. Esta associação está ligada à lembrança dos nove anos de estudos de violino, já que, como na música, cada "escola" tem um modo de lidar com o corpo em relação ao instrumento, uma maneira de lidar com o arco etc. Assim também acontece com o ensino e aprendizagem do torno. Hideko Sensei sempre nos chamava a atenção para esses aspectos durante as aulas. Sua preocupação e cuidado com a performance física nas aulas sempre ressoaram em minha prática.

Apesar de ser uma professora mais descontraída, sou tida como exigente, pois procurei me manter nessa "escola" japonesa. Só a partir de 2017, procurei quebrar alguns preceitos aprendidos no ateliê japonês, em minha sala de aula em Vinhedo. Desloco-me em outros sentidos. Preocupo-me não mais apenas com a prática, mas com a poética e a liberdade de criação. E, por isso também, vim para o mestrado, para entender outros modos de existência que potencializassem minhas práticas em ateliê.

Em função da experiência com o violino, sabia que nosso corpo facilmente se habitua. Enquanto aprendia o torno, não queria perder tempo, procurando outras formas de fazer, lançar-me entre as tantas técnicas existentes. Sim, eu precisava sedimentar os conhecimentos, criar o entendimento do meu corpo naquele início, naquela escola e com aquela professora. Ou seja, naquele momento eu era toda árvore, pivotante (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 20), centrada, e precisava criar raízes, pois entendia que é mais difícil corrigir do que continuar um processo e ganhar asas próprias, desterritorializando-me. Com aquela base, eu poderia traçar linhas no rizoma-cerâmica.

Figura 41: Aulas no Atelier Hideko Honma



Aprendendo a fazer pratos ao torno elétrico, 2009, durante as aulas, no atelier Hideko Honma, em São Paulo. Fonte: acervo da autora, 2009.

Com o passar das aulas, observando atentamente os gestos cuidadosos de Hideko Sensei, fui internalizando seus ensinamentos. Percebi que as exigências da aprendizagem da cerâmica estavam agenciadas com o corpo, aos exercícios da forma, à formação do hábito. Foram anos importantes de minha formação.

Hideko Sensei é como nós a chamamos. Sensei, que quer dizer professora em japonês e que também traz o sentido de "aquele que nasceu antes", faz referência também a alguém que domina determinado assunto, por ter mais experiência e aprendizado. Sensei é sinônimo de professor ou mestre, alguém que possui muita experiência e deve ser respeitado por isso. A quem o outro deve ter deferência.

Foucault aponta que, para conhecermos a nós mesmos, é preciso dobrarmos-nos (FOUCAULT, 2006). Sendo assim, ao constituir-me ceramista em um ateliê japonês, meu modo de existir também se alterou. O ateliê japonês trouxe-me a potência da observação, não só de ações e movimentos, mas das maneiras de me expressar. Aprendi a esperar, esperar por mim mesma e pelo outro.

“Eu é um outro”, escreveu em carta³¹ o poeta Rimbaud. Aquele que vejo e que me constitui. O outro como espelho no qual nos vemos. “O outro é o lugar onde se constitui o eu que fala e o eu que ouve [...]” (LACAN, 2008, p. 308), ou seja, “[...] o inconsciente está repleto da fala de outras pessoas, das conversas de outras pessoas” (FINK, 1998, p. 27). Esse outro é alguém/algo com quem nos confundimos ao projetarmos conteúdos, que admiramos e queremos ser iguais, que imaginamos como nosso eu-ideal e do qual precisamos, em algum momento, nós nos alienarmos para vivermos nosso próprio desejo.

Hideko Sensei é esse outro que motiva um saber sobre nós mesmos que ainda desconhecemos. Seu discurso corre para dentro de nós, marcando uma cultura, que é impossível de ser apreendida em sua completude, mas inspira. O outro como a designação de uma autoridade subjetivada que gera admiração.

É também relevante perceber que o outro pode ser assumido como rival. A cilada acontece quando ocupamos um lugar secundário diante desse outro, do qual passo a querer me livrar, o que estabelece um conflito entre o eu que desejo ser e o eu que o outro parece desejar em mim. Uma busca que faço para alcançar o reconhecimento do outro e a minha singularidade.

Explica o psicanalista que “[o] reconhecimento do outro não constitui uma passagem inacessível, [...] a alteridade evanescente da identificação imaginária do eu não encontra o tu se não num momento limite onde nenhum dos dois poderá subsistir junto com o outro” (LACAN, 2008, p. 341). Pois a alteridade é a entrada no registro do simbólico e nele encontramos o Outro, sendo ele móvel e fugaz. Realizar a travessia dessa fantasia passa por tornar-se causa, e não mais efeito do discurso ou desejo do O(o)utro.

O(o)utro pode também me inspirar a viver o meu próprio desejo. Hideko Sensei é uma interlocutora atenta, que continua contribuindo para que eu desvende possibilidades ainda não exploradas. E como toda inspiração é transformadora, traça novas linhas, dobra-se em minha subjetividade e me move para compor outros sentidos e para a criação.

Até aqui, posso notar, que as conexões entre elementos humanos, não humanos e afetivos se agenciam na cerâmica, transformando-se através do desejo,

³¹ Carta a Georges Izambard em 13 de maio de 1871. RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

por afecções dentro da coletividade da cerâmica, compondo uma vivência ressignificada.

As peças construídas no torno estão muito relacionadas à criação de peças utilitárias, não sendo esta, obviamente, a finalidade exclusiva dessa ferramenta. É recorrente, quando analisamos peças como tigelas, pratos etc., utilizarmos a expressão “honesta” como uma qualidade.

O fato é que a “cerâmica ética” parece-me atualizada pela denominação “honesta”. Dessa forma, a “cerâmica ética” ou “honesta” adquire uma característica de “memória-prótese” (NORA, 1993, p. 16), pois traça linhas imaginárias e estabelece diálogos com nossa construção subjetiva.

O termo “honesta” não é escolhido sem efeito, carrega em si o efeito de sentido do que é “bem-feito”, com bom acabamento, frescor, e guarda em si, eventualmente, o rastro do que é “feito com amor”, remetendo-me ao movimento *Arts and Crafts*. É nesta heterogeneidade de dobramentos que o ceramista agencia relações, enquanto compartilha um acordo comum, que atua pelo saber e pelas práticas.

Muitos desses agenciamentos são feitos ainda durante a formação da ceramista, em ateliê. Fui aluna de Hideko Sensei por seis anos. E em seu ateliê que dou aulas há 13 anos, com o seguinte lema, nas palavras da ceramista Hideko Honma: “O sentido do sacrifício e o suor que envolve a argila durante o processo criativo são matérias-primas preciosas. Transforme-se no barro que amassa e deixe-se revelar. Descubra sua personalidade e deixe-se iluminar!” (HONMA, 2020, [n. p.]).

Sem dúvida, Hideko Sensei é uma inspiração, assim como a querida prof^a. Estela. Ambas são dobras de minha subjetividade e as sinto espalhadas em meu ateliê, não em sua presença física, mas na forma de memórias discursivas, através de agenciamentos de enunciação que ocorrem em determinados processos, questões ou problemas, como traços da memória que são revividos, mesmo que inconscientemente, na forma de agenciamentos que meu corpo estabelece com ferramentas que recebi, presentes de ambas, e que me remetem para nossa relação e para as maneiras de executar esta ou aquela peça.

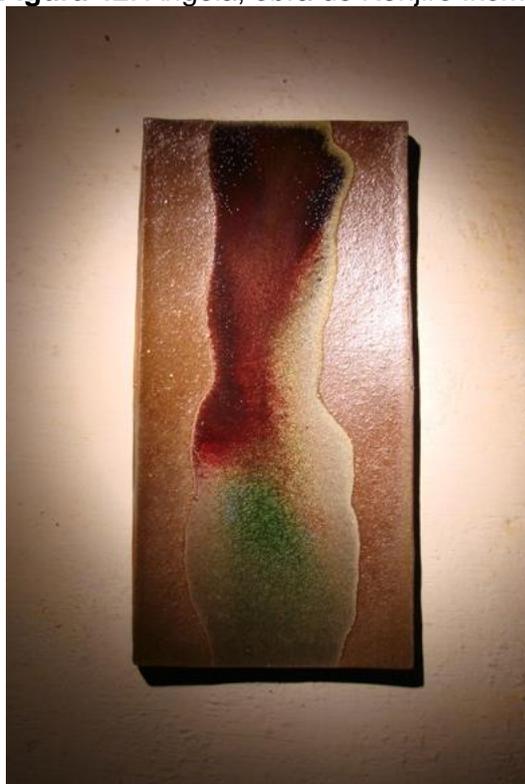
Também não posso esquecer que foi do ceramista Shugo Izumi, nascido em Saga, em 1949, e que aqui chegou em 1975, que recebi o primeiro incentivo para

partir para a prática do torno. Noto no outro, algo que vai ao encontro de meu desejo, o reconhecimento de uma potencialidade.

Nem posso deixar de mencionar que foi com o prof. Ikoma que tive a oportunidade de desmistificar e experimentar mais de perto as técnicas de modelagem manual japonesa. Kenjiro Ikoma, nascido em 1948, que chegou em 1973 ao Brasil, vindo de Mie, Japão. Ikoma Sensei ou Mestre Ikoma, como é frequentemente chamado, é de uma simplicidade encantadora, ainda que possua métodos de trabalho rigorosos e uma expressão artística contornada pelos processos da cerâmica e em dobramento com a brasilidade que lhe cerca, além de seu país natal. Ele foi meu professor de modelagem manual por cerca de três anos, depois da prof^a. Estela. De raros elogios, sempre muito atento não apenas à técnica, mas à expressão que cada singularidade consegue imprimir na cerâmica.

Com o Ikoma Sensei, aprendi uma gama de técnicas de modelagem manual e o conhecimento para a construção de um forno anagama (forno de uma câmara para queima a lenha nos moldes japoneses). Através de agenciamentos em seu ateliê, desenvolvi minha maneira de fazer os gabaritos para modelagem e muitas das ferramentas que utilizo nessa prática manual.

Figura 42: Ângela, obra de Kenjiro Ikoma



A silhueta de “Mulher”, parte de uma série de obras de Kenjiro Ikoma, é obtida através do derramamento do esmalte em uma placa de cerâmica biscuitada, que é habilmente conduzido pelos gestos do ceramista. A placa cerâmica é esmaltada ao centro, com vidrado de cobre, que favorece os verdes e remete à brasilidade. Mas o mesmo vidrado também confere o vermelho em função da redução do forno a lenha, fazendo assim explodir na materialidade da cerâmica o dobramento perfeito Japão-Brasil, o encontro de duas bandeiras, de dois povos e duas culturas, através da técnica em composição com a poética. Kenjiro Ikoma conduz com habilidade um tradicional forno japonês chamado *anagama* e sua pincelada mais potente é o fogo. Fonte: acervo da autora, 2012.

Kenjiro Ikoma foi a grande inspiração para o surgimento do Cerâmica Contemporânea Brasileira – CCBRAS – grupo do qual fui uma das responsáveis pelo surgimento, junto com um grupo de amigas ceramistas: Beth Yen, Fátima Rosa, Fusae Misushima, Miki Iryo Ogura e Sonia Bogaz.

Figura 43: Pratos de parede



Pratos em argila branca com engobe de porcelana em forno a lenha sem esmalte, mas com sobreposição de cinzas vegetais, queimadas no forno do prof. Kenjiro Ikoma. Fonte: acervo da autora, 2008.

As fotos mostram algumas tentativas com engobes em 2008, durante as aulas com o prof. Ikoma. É um exercício prático estabelecer este agenciamento, seja com os vidrados ou com engobes – esses últimos podem ser explicados, de maneira rápida, como argilas líquidas. Não utilizo pincéis. A fluidez do gesto, aliada aos engobes e também aos vidrados, mais tarde, entra em uma conexão produtiva com meu corpo em agenciamento com a gravidade, a densidade e a viscosidade do material: a peça que seguro em uma das mãos enquanto a outra trabalha o movimento, o balde que logo abaixo recolhe o que escapa, estabelecendo um único fluxo para uma produção criativa e gestual.

Interessa-me a constituição entre linhas e eventuais pontos sobre as peças. As linhas parecem figurar interconexões e, certas vezes, transversalidades, quando não se entrelaçam. Os pontos como ilhas, aparentemente isolados, saem do movimento, da mesma mão, do mesmo balde/arquipélago que os conectam. Mesmo figurando isolados, traçam essa espécie de topologia que enfrenta ordenamentos gráficos em um agenciamento de relação movediça e incerta que eclode aqui e ali, quando submetidas às altas temperaturas de queima.

Tal prática ganharia força na convivência com o prof. Kenjiro Ikoma e, em seguida, com o francês René Le Denmat, que atualmente reside na cidade de Cunha. Com este último, tive a oportunidade de conviver no Atelier Hideko Honma em São Paulo, quando da organização de sua exposição individual nesse ateliê.

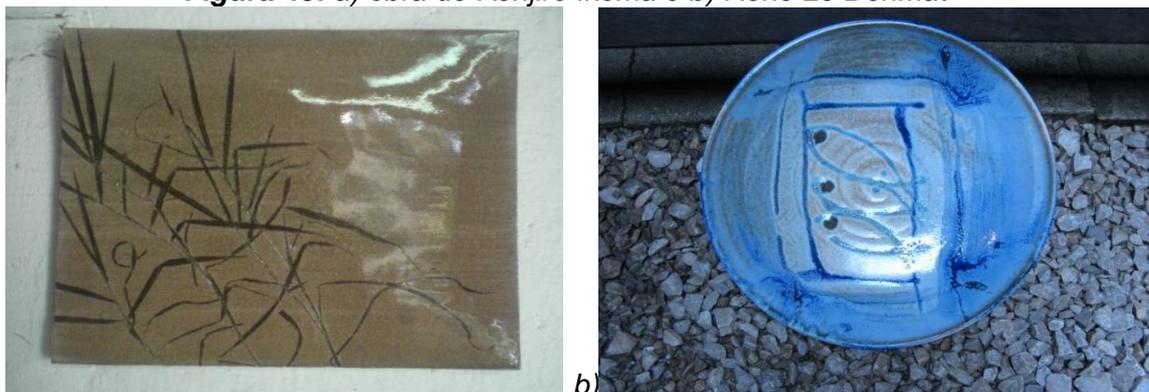
Durante a esmaltação de suas peças para a exposição, pude observar os gestos advindos de uma longa prática, por parte de René, e a maneira livre com a qual circulava com a peça na mão, buscando a melhor opção de sobreposição de vidrados, enquanto tocava os esmaltes e as ferramentas. Vivenciei a retirada das peças do forno, e o resultado daquela dança do ceramista entre baldes e bacias de vidrados atravessou-me deixando uma herança tomada. Seus improvisos jazzísticos não apenas do sax, que ele toca muito bem, mas da sonoridade dos vidrados sendo derramados e remexidos enquanto esmaltava.

Figura 44 : Nos ateliês com Kenjiro Ikoma e René Le Denmat



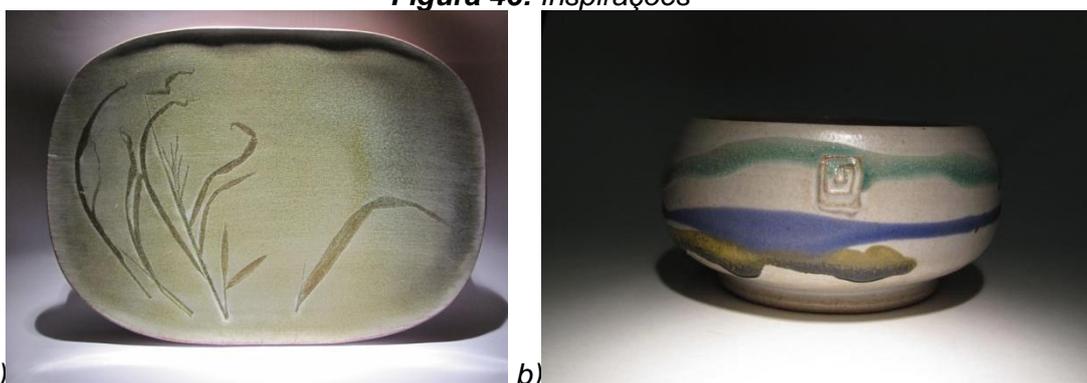
44a) Durante aulas no ateliê de Kenjiro Ikoma Sensei (2006); 44b) Observando René fazer esmaltação utilizando a pera de oleiro (2010).
Fonte: acervo da autora, 2006; 2010.

Figura 45: a) obra de Kenjiro Ikoma e b) René Le Denmat



a) 45a) Peça de Kenjiro Ikoma (2006); 45b) René Le Denmat (2010). Fonte: acervo da autora, 2006; 2010.

Figura 46: Inspirações



a) Minhas peças inspiradas por 46a) Kenjiro Ikoma e 46b) René Le Denmat. Ao reproduzir os métodos de Ikoma Sensei (2006), os resultados são praticamente uma imitação. A observação da prática de René (2010), no entanto, trouxe-me liberdade para experimentação. Fonte: acervo da autora, 2006; 2010.

Na poética aristotélica, o filósofo afirma que "imitar é congênito no homem" (ARISTOTELES, 1993, p.28). O humano aprecia e sente prazer com a imitação, contribui com a potência criadora, a imitação (mimésis) produz mitos e fábulas, o que podemos eventualmente referenciar como ficção, invenção. E mais, como apontou o próprio Aristóteles (1993, p. 29), "[...] os que a princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas pouco a pouco deram origem a poesia". Sendo assim, a mimese não é mera duplicação de um modelo ou cópia.

Para entendermos melhor os agenciarmos através da imitação, necessitamos compor, por outro caminho, operações em fluxo que, ao mesmo tempo que reproduzem, modificam os modelos reguladores. Estabelecemos correlações rizomáticas, (re)criando, por procedimentos próprios, que se tornam férteis para o surgimento de uma poética do artista, "[...] não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 18).

Muitas vezes, alguns ceramistas se sentem incomodados com esta atitude de imitação por parte de alunos. Ceramistas estudantes buscam, assim, a descoberta de seus processos, procuram modelos no desejo de se entranharem nas próprias dobras que a subjetividade (re)(des)faz nesses agenciamentos, na relação entre o dentro e o fora. "Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma" (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 18).

Apesar de trazer à memória alguns nomes nesta (auto)narrativa, percebo que me constituo desses e de tantos outros ceramistas e alunos, com quem tive e tenho contato, pois em mim deixaram suas marcas em dobramentos na constituição de minha subjetividade, o que significa que sou também o Outro.

Referencio, em especial, um polo cerâmico reconhecido por seus artistas ceramistas, em São Paulo, que se encontra na cidade de Cunha. Estive por lá por diversas vezes, frequentando workshops no ateliê de Flávia Santoro, Zahiro Anand e outros ceramistas, assim como em visitas, exposições e eventos como aberturas de fornadas. Sob forte influência da cultura japonesa, a presença de fornos Noborigama, composto por uma série de câmaras para queimas a lenha de alta temperatura, atrai muitos visitantes, turistas e compradores, principalmente nas aberturas de fornadas, que são divulgadas pelos ceramistas.

A cidade está situada ao leste do estado de São Paulo, no Vale do Paraíba, e tem uma história vibrante na constituição de ateliês. Os ceramistas

[...] Mieko Ukeseki, Toshiyuki Ukeseki, Rubi Imanishi (japoneses), Alberto Cidraes (português), Vicente Cordeiro – Vicco e seu irmão Antônio Cordeiro –, Toninho (os únicos brasileiros do grupo) chegaram a Cunha no mês de setembro do ano de 1975. Dizendo estar procurando um local para instalar um ateliê coletivo de cerâmica, conseguiram convencer o então prefeito José Elias Abdalla (SILVA, 2016, p. 106)

O grupo de ceramista supracitado chega em Cunha, em 1975, e se instala no antigo matadouro desativado, cedido em comodato pela Prefeitura da Cidade. O Ateliê do Antigo Matadouro, como ficou conhecido, foi um marco na história da cidade de Cunha. Depois dele, muitos outros ateliês de cerâmica surgiram, tanto que a cidade hoje é um polo turístico de cerâmica.

Silva (2016) defende que o Ateliê do Antigo Matadouro foi apenas um primeiro passo desse grupo de ceramista que conviveu por sete meses nessa formação primeira. Depois, cada um seguiu em busca de novas experiências. Segundo o autor, a ideia inicial do então arquiteto, Alberto Cidras, foi concebida ainda enquanto ele estudava habitação tradicional, no Japão, e, sob influência do movimento *Mingei*³², prosperou. Cidras e Mieke possuem, atualmente, ateliês próprios e mais dezenas de ateliês se espalharam por Cunha.

Em nossa cultura, a cerâmica se desenrola através da baixa temperatura advinda das culturas indígena e sul-americana, de um modo geral, ganhando os espaços nos jardins, nos alguidares cheios de frutos sobre as mesas, nos filtros e bilhas de água fresca, que nosso clima tropical pede. Na cidade de Cunha, durante as minhas visitas, percebi a proliferação de fornos nos moldes japoneses e de alta temperatura, talvez pela necessidade de obtenção de utilitários mais duráveis e resistentes.

É determinante a cultura japonesa na cidade de Cunha. Seja em seus processos, mobiliários, escolhas estéticas, ou mesmo na forma disciplinada e filosófica de falar sobre ou ensinar cerâmica. Hoje a cidade acolhe descendentes de japoneses, o que marca ainda mais esta influência.

Figura 47: Workshop, Cunha



Placas de testes e uma das minhas peças, uma garrafa, saindo da queima em técnica japonesa de baixa temperatura, denominada *raku*, sendo este denominado de *raku nu*. No ateliê Zahiro Anand, em Cunha. Fonte: acervo da autora, 2007.

Uma série de princípios são absorvidos pelos ceramistas brasileiros diante da intervenção da cultura japonesa. Parece haver a influência de uma filosofia estética

³² Rever nota 26 desta dissertação.

que compreende uma fusão entre arte e artesanato de arte. Para os japoneses, inexistente a contraposição entre a vocação funcional ou utilitária de um objeto e a obra de arte. Este é o primeiro dos princípios que é considerado pelo artista-artesão ao produzir objetos cotidianos, pois estes devem ser belos e “[...] hígidos, isto é, resistentes e isentos de qualquer fraqueza ou de qualquer vício, e é também isso que faz com que sejam belos” (GREFFE, 2013, p. 232).

O segundo princípio é a observância dos aspectos de funcionalidade e estética, que está associado ao design, o qual amplia a utilidade do objeto e qualidade, traduzida em sua beleza – quarto princípio, que veremos logo à frente. Sua substância e natureza estão no limite e no equilíbrio, de acordo com este segundo princípio, entre a utilidade e a decoração. Citando Mori Rintaro e Omura Segai, Greffe (2013, p. 233) aponta que os objetos são mais feitos “[...] de graça e sensibilidade, de calor e de familiaridade [...] que de grandeza e dignidade”.

O terceiro princípio refere-se ao objeto que deve ser mais importante que seu criador e, segundo Greffe (2013), deve “brilhar” por si só, enfatizando as tradições coletivas. Ou seja, não se trata do caminho do gênio (*nangyo-do*, em japonês, “do” significa caminho) ou da individualidade em sobreposição à criação, mas sim de uma composição com uma força externa (*tariki-do*), o caminho da tradição.

A força do objeto faz menção à composição com a história, está no pertencimento à tradição que guia o artista-artesão, em seus arquivos. Posto de outro modo, ao apoiar-se em Derrida, Birman (2008, p. 115-116) explica que

[...] o que o arquivo pode conter não está totalmente presente como memória pela sua documentação patente. Se fosse esse o caso, bastaria que o sujeito pudesse realizar a sua rememoração. Vale dizer, o arquivo não se restringiria à sua verdade material, mas implicaria também a sua verdade histórica, como diria Freud (1939a). Esta, portanto, não se encontra apenas no registro patente dos enunciados, isto é, como documento, mas também no registro latente.

Percebo a incorporação desses princípios em meus utilitários de forma marcante. Uma preocupação com formas que resistam ao manuseio, que sejam confortáveis e duráveis, vidrados que cuidadosamente formulo no intuito de garantir resistência e segurança no uso. Quantas vezes também já não renunciei a

determinadas composições, unicamente por seu design não ser compatível com certa funcionalidade, apesar de lhe imprimir criatividade e expressão.

Figura 48: Caixa cindida



Fiz uma série dessas caixas em 2009. Chamavam-se Caixas Cindidas, todas com esse aspecto externo de rocha, mas revestidas de esmalte brilhante de cobre. Queimadas tampadas, alcançavam a redução e garantiam a produção do vermelho de cobre na queima a lenha, realizada no ateliê de Ikoma Sensei. Algumas, como a da foto, também eram bipartidas internamente. Em outras, as rochas remetiam ao perfil de animais, que abriam suas bocas quando a tampa deslocava. O processo da modelagem manual era com a técnica de ocagem (onde o bloco primeiro é feito, para só quando a argila estiver em ponto de couro, ou seja, mais resistente, ser cortada e escavada). Na época eu não tinha a menor noção do que estava fazendo. Apenas sentia-me melhor, mais próxima da ceramista em mim, enquanto começava a estabelecer relações com outros ceramistas.

Fonte: acervo da autora, 2009.

Ou seja, na busca desse pertencimento, estabeleço uma relação com a cultura japonesa, mas nem sempre o objeto toma a frente pela força da tradição. Em mim, uma certa presença-ausência, que se mantém na hierarquia imaginária de tradição cindida.

O quarto princípio refere-se à oposição belo e feio. A beleza não pode ser baseada na perfeição ou na imperfeição, mas numa instância em que essa diferenciação não mais é alcançada, pois "[é] mais uma questão estética do que artística, pois um bom número de europeus pode ser artístico sem ser estético, enquanto os produtos japoneses visam, prioritariamente à estética" (GREFFE, 2013, p. 234).

Figura 49: Bowl Samurai



Esse bowl, que faz parte de uma série de peças, As Atravessadas, talvez se conecte a alguns desses quatro princípios que mencionei. Nele a funcionalidade é preservada, enquanto também reinvento o próprio bowl ao estabelecer certa aproximação com a cultura, referenciando a tradição das espadas japonesas. Pouco importa aqui como o bowl foi feito, mas sim seu significado enquanto rastro material de implicações em minha subjetividade. Essa peça, hoje, faz parte de um acervo na cidade de Zibo, China e não no Japão, como talvez eu tenha imaginado. Fonte: acervo da autora, 2016.

Não sou japonesa, não sou oficialmente responsável por nenhuma tradição. Mas, se Shoko Suziky se sente “[...] tão ligada a cultura brasileira que ela mesma afirma não percebe mais suas raízes orientais” (GABBAI, 1987, p. 21), de certa forma, sinto-me impregnada pelo Outro a quem me endereço, mesmo que inconscientemente, sinto a responsabilidade e por constituir-me na cultura japonesa.

A influência dos princípios e traços de sua filosofia estética, referentes à cultura Oriental, podem eventualmente ser marcas constitutivas na comunidade de ceramistas da cidade de São Paulo como um sistema arborescente, sistemas que têm a característica de serem hierárquicos, porém, constituem centros de significância e de subjetivação, “[...] autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 25).

O que me remete ao pensamento de Deleuze (2019), inspirado por Espinosa, quando traz a ideia de "autômato espiritual", referenciando o fato de que “[...] são mais as ideias que se afirmam em nós do que nós que temos as ideias” (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 39). A cultura japonesa, ao mover-se em suas memórias

estruturadas, implica-se em nossas práticas como rastro de origem, enquanto também deixamos nossas marcas, porém passamos a não as reconhecer, pois não pensamos sobre elas. Ou seja, talvez, faça-se necessário relacionar nossos próprios conceitos e fazer novas articulações, para além deles.

Explico melhor. O sujeito ceramista apresenta a possibilidade de conexão com a cultura e tradição japonesa como potência pura, sugerindo talvez o surgimento do autômato, ou seja, que as ideias se forcem em nós e nós não imprimimos nossa força nesta correlação. Deleuze e Guattari (2009) explicam, citando o artista, ator e poeta, Antonin Artaud:

[...] sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe [...]. Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, *engendrar "pensar" no pensamento*. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 145, meu grifo)

É preciso forçar o pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 2009) para produzir algo, sair da imobilidade é torn(e)ar de forma diferente o pensamento possível, dentro da arte de fazer que é a cerâmica, para o pensar como devir. E o pensar deve ser criativo, não contemplativo, reflexivo ou comunicativo. E assim também sugere a dupla de filósofos: “[...] as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 13).

"A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por perceptos e afectos" (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 87). Os modos de pensar as diferenciam, enquanto ações humanas diante do caos. O artista ceramista através de um trabalho sensível, intelectual, manual, traz ao visível uma nova realidade, “[...] dá a conhecer algo que não existia anteriormente” (SALLES, 2011, p. 58)

Desta forma, trata-se da busca de espaços para dizer de si, para a diferença derridiana, não em oposição, mas que se diferencia na relação com o outro por uma cadeia de desvios (DERRIDA, 1991a, p. 50). Não há origem, apenas seu rastro. "[O] rastro, onde se imprime a relação com o outro" (DERRIDA, 2008, p. 57), ele é marca que nos afecta, rastro do desaparecimento da origem no presente.

É assim, precisamos compreender a ideia de afecto em Deleuze (2019), que se afasta da ideia de afeição, do "com amor", que se refere à experiência sentimental, também francamente inspirado por Espinosa. Este último busca os

termos em latim, *affectio*/afeição e *affectus*/afeto. O afeto, ou melhor, grafando afecto ou a afecção deleuziana, é o não representativo, mas que afecta, como um querer sem objeto, um querer que não se dá sobre algo. Desta forma, o afecto implica em ideia, mas nos imprime ações diferentes.

“O *affectus* é então a variação contínua da força de existir de alguém, enquanto esta variação é determinada pelas ideias que ele tem” (DELEUZE, 2019, p. 43). Os afectos, como opto por grafar, operam variações da potência de agir ou da força de existir. Ou seja, é “[...] ao mesmo tempo, em sua correlação com as ideias e sua diferença de natureza com as ideias” (DELEUZE, 2019, p. 40).

Já os perceptos não correspondem à percepção, não se refere ao que apreendemos com os sentidos em ações de organização e interpretação de sensações. Trata-se de uma potência, ou seja, força do devir. Percepto é o que pode o corpo em dobramento com o mundo, é o que pode o corpo como potência sensorial em relação ao mundo e impulsiona o devir.

Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). [...] O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa. (DELEUZE, 1992, p. 174)

Ocasionalmente, referenciamos a cultura cerâmica Oriental, por um lado, porque é esse outro que, imaginariamente, pode nos validar. Queremos ser aceitos. Mesmo estando a cultura e tradição Orientais em uma segmentariedade dura. Sendo interessante notar que

[...] sua organização molar, sua segmentariedade dura, não impede todo um mundo de micropceptos inconscientes, de afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa etc. [...] vemos efetivamente que eles ocorrem também nos agenciamentos moleculares de outra natureza e que há uma dupla dependência recíproca [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83).

Por outro lado, é bem possível que realizemos na cerâmica, mais especificamente na cidade de São Paulo, um processo de intersubjetividade com o

Oriente por meio de agenciamentos múltiplos, com sua arte, cultura, história etc. Nossa subjetividade se enreda por este outro e nos divide. Mas precisamos atentar para o fato de que "[...] os grandes movimentos de subjetivação não tendem necessariamente para um sentido emancipador" (GUATTARI, 1992, p. 13).

E preciso, com isso, destacar que articulo não para destituir o outro, mas afirmá-lo respeitosamente por todas as suas contribuições e importância, em me forçar a pensar para depois poder andar por minhas próprias pernas, ou seja, caminhar por meu próprio desejo e não mais o desejo do outro. Ademais, também o faço para me (re) inscrever e (re)escrever, já que nesta atitude "[...] é preciso pensar o rastro antes do ente" (DERRIDA, 2008, p. 57). E o outro não pode se apresentar, senão ocultando-se no rastro e fazendo caber a minha rasura, a minha maneira de pensar através da ex/inscrição que traço, pois, a "[...] origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem" (DERRIDA, 2008, p. 75). Ranhuro a peça, minha subjetividade, estabelecendo novas colagens e conexões.

A cerâmica é movimento, independe de onde veio, justamente por sua multiplicidade, que pode ser entendida por suas determinações, grandezas e dimensões. Todavia, precisamos atentar para a lógica do "e".

A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 36).

A história dos ateliês ainda possui muito a ser objeto de reflexão e pesquisa, uma "arqueologia" rica em meandros, no "[...] jogo das correlações estruturais. E 'a escritura marca a história da fala [...]" (DERRIDA, 2008, p. 382) em nossas vidas, em nossos ateliês, aulas, congressos etc.

Tomada pelo *acontecimento* que foi a cerâmica em minha vida, o que supôs uma "[...] surpresa, a exposição, o inantecipável" (DERRIDA, 2007, p. 231), eu não sabia dizer exatamente o que acontecia em mim, não sabia expressar sequer o que realmente desejava, pois o fato requer uma "[...] estrutura de linguagem, [que] está condenad[a] a uma certa generalidade, uma certa iterabilidade, uma certa

repetitividade, [que] carece sempre da singularidade do acontecimento" (DERRIDA, 2001c, p. 236).

Derrida (2001c) me auxilia a entender que o acontecimento, tão recorrente inclusive nos processos da cerâmica e seus agenciamentos, não é apenas aquilo que é imprevisível ou

[...] o que vem decifrar o curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular. Ora, o dizer do acontecimento, o dizer de saber quanto ao acontecimento carece de certa forma *a priori*, desde a partida, a singularidade do acontecimento pelo simples fato que ele vem depois e que ele perde a singularidade em uma generalidade. Mas é ainda mais grave se se quer ainda ser sensível às dimensões políticas [...]. A primeira imagem que vem à mente quanto ao dizer do acontecimento é o que se desdobra há muito tempo (DERRIDA, 2001c, p. 236-237).

Sinto que meus modos de subjetivação, minhas criações e visões, tanto do campo do simbólico quanto do imaginário, são atravessadas pelos ceramistas aqui citados, por seus discursos e suas produções artísticas, ao mesmo tempo que percebo, que "[a] história é nosso imaginário de substituição" (NORA, 1993, p. 28). Contudo, a investigação na historicidade não busca destruir ou destituir, quer instigar "[...] deslocamentos, transformações, inscrições sobre inscrições" (CORACINI, 2010a, p. 131).

Logo, os desdobramentos da cerâmica como acontecimento, implicados em agenciamentos históricos e de convivência em meu ateliê, nem sempre foram/são imediatamente percebidos e isso, espero, elucidar o meu percurso nesta escrita até aqui. Assim, realizei pequena arqueologia, por estratos, enquanto formação histórica, que não quer apenas e necessariamente remeter ao passado, mas a uma arqueologia que pretende pensar as formas de subjetivação no presente.

Figura 50: Composição e rastro



A placa de argila é, repetidas vezes, arremessada contra a mesa de trabalho e se (de)forma através de gestos, as vezes retos, as vezes sinuosos. Forma um rastro que conduz até uma tigela de porcelana com bordas imprecisas e base destoante. De onde veio a tigela? Por onde se estende o seu rastro? O que guardam as águas do tempo? Composição com uma placa de argila grês impressa com texturas de, aproximadamente, 70 cm X 20 cm X 1cm, com bowl de porcelana e base de grês escuro, esmaltada em seu interior com vidro turquesa Jeriqua. Fonte: Acervo da autora, 2018.

O saber pressupõe uma série de clivagens, não se pode dividi-lo do lugar onde ele é tomado. Assim como ele se dobra com a com o imaginado e a experiência, deixando as “[...] práticas [que] existem sob os limiares arqueológicos cujas repartições móveis constituem as diferenças históricas entre estratos” (DELEUZE, 2005, p. 64), implicados em saberes e poderes, que podemos alterar, transformando-os, através de uma pensar devir.

Imagino que você, leitor, espera ao final deste capítulo, vislumbrar o tal esboço de uma escultura analítico-subjetiva que mencionei. Porém, na maioria das vezes, dirigimos nossa fala para um outro, pois a produção de sentidos, de significações, altera-se nessa interlocução. Essa cadeia só passará a fazer sentido, quando, você, meu leitor, passar também a modelar esta escultura analítico-subjetiva, continuar a pensar e traçar suas linhas em composição com o Outro – que veremos melhor no próximo capítulo –, e os outros que nos cercam.

Ainda caminharemos carregando estes cacos que compõem a história do ateliê e que, marcadamente, constituem-me. Escrever sobre cerâmica é ler estes cacos, visitar as páginas de um *diário* distante, mas sobretudo é pensar sobre as páginas que faltam e as que existem na atualidade.

Como historiadora de mim (NORA, 1993), considero que nessa prática de liberdade que cultivo, não pretendo uma gênese nem a completude impossível desta história. Mas o fato é que, não recebo o ateliê como herança, eu faço dele (re)escrita e (re)inscrição em minha voz de ceramista de hoje.

4 COMO MODELA(-SE) A CERAMISTA?

É na relação entre sucessos e fracassos, conquistas e perdas, que sinto constituir-me enquanto ceramista, em alternâncias, nesse *entre*. Dessa forma, desloco-me, na criação deste estudo, em um *continuum* de práticas. Modelar é sempre uma construção, sendo assim, não penso sobre modelos prefixados, mas sim no sentido de tatear, disseminar, esculpir e desafiar registros de estabilidade.

Todo caminho para chegar até a profissionalização na cerâmica passa por um processo de aprendizagem constante, demanda tempo, em que as práticas parecem inscritas numa outra economia do tempo, ou seja, em uma *temporalização* (DERRIDA, 1991a). Enquanto lido com os desafios, há também um tempo de dúvidas que pode me levar por atalhos falhos, truques desonestos, com objetivos de conquista sincera, um tempo que provoca incessantemente, que conduz a erros e acertos, perdas e fracassos constitutivos (DERRIDA, 1992).

Elucido, desse modo, que, em suas tecnologias de produção, a cerâmica "[...] leva em conta a atividade dos homens, seu conhecimento técnico, a maneira de fazê-lo, sua rapidez, seu zelo, seu comportamento" (FOUCAULT, 1987, p. 199). Contudo, é no imbricamento homem-máquina que estão algumas das transformações mais significantes da realidade contemporânea. É também nesse contexto que me sinto implicada.

Os agenciamentos com as tecnologias de produção e com os recursos tecnológicos próprios do ateliê cerâmica, como o forno e seus controladores digitais (notebook, tornos elétricos e tantas outras ferramentas e conhecimentos), trouxeram-me a necessidade de incitar o debate acerca do sujeito ceramista, que se dá na medida em que as práticas culturais contemporâneas extrapolam de suas peles-cápsulas e são (res)significadas *nos* e pelos processos cerâmicos.

Em função disso, entendo que, em minha prática artística, "[...] a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo" (GUATTARI, 1992, p. 33).

Como vimos nas sessões anteriores, os ceramistas e as suas práticas formam mobilidades, mas também estratos compostos por sedimentações. Os agenciamentos coletivos de enunciação não se referem ao sujeito, mas a um regime de signos e linguagem compartilhados por um grupo, próprio do social.

Percebo, assim, que os agenciamentos coletivos de enunciação, compreendidos como efeito do campo discursivo, de encontros da ordem da visibilidade, enunciabilidade e constituição dos saberes e práticas, fazem com que eu possa conceber que, na hibridização também dos espaços, on-line e off-line, as subjetividades dos sujeitos ceramistas estejam justapostas e o corpo da ceramista também se altere através destes novos fluxos.

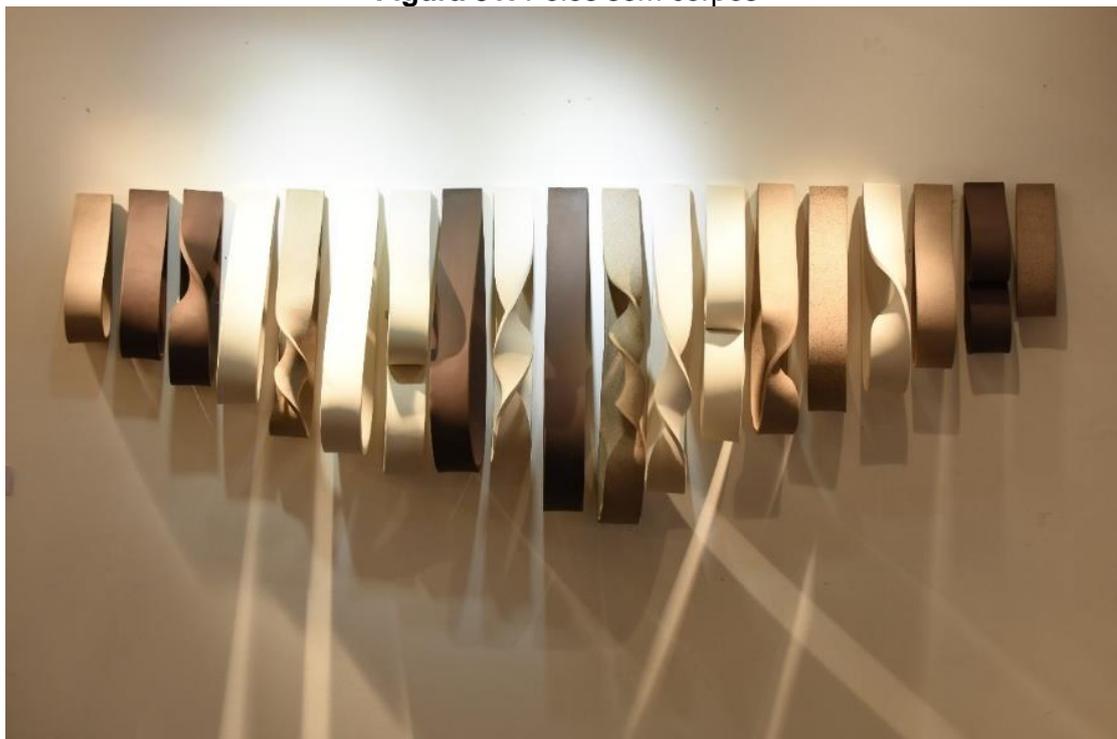
A desterritorialização busca novas possibilidades em linhas de fuga, escapando dos processos de organização e estratificação. Assim, coloco meu corpo, como experiência de dobramento com o que há, de/com novos acoplamentos, para a passagem de outras intensidades, pois só posso desejar por meio de agenciamentos que possibilitem sua realização. Dessa forma, os modos de subjetivação se realizam em um conjunto de discursos, práticas, saberes que se articulam com poderes, nos contextos históricos e sociais, em dobramentos.

É importante frisar que Deleuze (2005) discorre sobre o trabalho de Foucault, e explica que as pesquisas deste último não estão focadas em uma "filosofia do sujeito", e que Foucault levará anos até chegar a se defrontar com esta espécie de "terceira dimensão", que seria a subjetividade.

Foucault não emprega a palavra "sujeito" como pessoa ou forma de identidade, mas os termos "subjetivação" no sentido de processo, e "Si" no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma "dobra" da força (DELEUZE, 1992, p. 120)

Para tanto, evoco o próprio Foucault (1998) que, ao se referir ao sujeito moral, explana que não existe sujeito sem modos de subjetivação. Sendo assim, "[a] subjetividade se faz por dobras" (DELEUZE, 2005, p. 111), sua dimensão, como vimos até aqui, está implicada no poder e no saber, mas não necessariamente depende deles. Ao nos dobramos com tudo que há, é preciso deixar emergir uma relação consigo.

Figura 51: Peles sem corpos



Tons que remetem à terra e aos tons de nossas peles. Dobras como peles plenas, vazias de seus conteúdos. Corpos cerâmicos, em diversidade de cores e texturas, seus descaminhos são refletidos em jogos de luz e sombra que traçam extensões transversalizadas, linhas que escapam. Painel (1.55 X 55 X 30cm) em modelagem manual em placas com argilas diversas, forno elétrico, 1.222°C. Fonte: acervo da autora, 2020.

4.1 “*Che vuoi*”, ceramista?

Tornar-me ceramista causou-me estranheza. O que eu buscava ao sentir-me interessada por um material tão primordial quanto a argila? Em franco desalinho, eu me perguntava: por que a cerâmica? Uma arte milenar que exige tantas habilidades e conhecimentos?

À vista disso, aproprio-me do dizer italiano para título desta seção e, na posição de sujeito ceramista, indago, inspirada por Lacan – *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação* –, para indagar “O que queres, ceramista?” O que queria eu diante dessa nova perspectiva? Puxo alguns fios da psicanálise para situar o desenvolvimento desse pensamento.

Lacan (2002)³³ utilizou-se de um conto de 1772, de Jacques Cazotte, intitulado *O diabo amoroso*, para analisar a questão do sujeito e a voz do demônio como emanção do desejo, do qual retirou a famosa expressão "*Che vuoi?*"(LACAN, 2002, p. 25) para referir-se ao desejo, que ressignifico aqui para questionar: o que deseja a ceramista?

O psicanalista supramencionado propõe que o inconsciente é o discurso do Outro, "[...] repleto das falas [...] objetivos, aspirações e fantasias de outras pessoas" (FINK, 1998, p. 27). Como compreende Freud (2011b, p. 10), o Outro,

[...] em nossa vida psíquica, [é] via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário, e, portanto, a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social, num sentido ampliado, mas inteiramente justificado.

Somos sujeitos do Outro, representado nas culturas tidas como detentoras do conhecimento cerâmico "original". Assim, o Outro é concebido enquanto estrutura significativa e se faz notar através de poderes disciplinares, instituições ou tradições, em sua natureza simbólica (LACAN, 2008).

A herança de práticas e técnicas recebidas há milênios, cruzando continentes, é passada de mãos em mãos. Contudo, a cerâmica se singulariza a cada passagem, a cada sujeito que a recebe em si, em um (re)dobramento. Mas essa dobra em minha constituição também deve ser considerada e compreendida "[...] como criação de possibilidades de existência que rejeitam a ordem de identificação existente" (DOMÉNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 133).

Ao ser inscrita em mim, a arte cerâmica habilitou minhas mãos, meus movimentos. Entretanto, não me percebia nesse fluxo, acreditava que havia um "ideal" a ser alcançado, e que era determinado por uma tradição, práticas e conhecimentos advindos do Outro. O desejo escapava para além de mim mesma.

Segundo Nunes (2015), a noção de desejo em Lacan passa necessariamente pelo *Che vuoi* demoníaco do conto de Cazotte, em que o que se encontra em jogo é o saber que não se sabe, sabendo-se inconsciente. O desejo como trinca pode ser passagem por onde o sujeito se constitui ao evadir-se do consistente e opaco discurso do Outro (LACAN, 2002).

³³ A referência direta à obra de Cazotte é feita por Lacan no *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação* (2002, p. 25).

Faz-se necessário perceber que desejo se diferencia de demanda ou necessidade. Nos escritos lacanianos, o desejo está entre elas, porém possui uma relação implacável com a falta, com a incompletude. Como se em cada pedido, necessidade ou demanda clamássemos por um preenchimento, que, em termos lacanianos, está sempre além.

Assim, a ceramista deseja a próxima forma, a próxima queima, a próxima criação, ou ainda, o próximo e distante esmalte Oriental, a forma adquirida através da técnica a ser conhecida, a queima no forno que ainda será construído, a palavra precisa que representará a poética da próxima obra.

Ao fantasiar ideias de mim, nessas identificações, ao ali(nh)ar-me às tradições, às culturas, construo aproximações simbolizadas, na busca por formas, vidrados, criações e escritas que me deixam sempre em falta na relação com esse Outro da tradição cerâmica, com esse Outro fora de mim. No entanto, o desejo é também energia psíquica que nos faz mover. Porém, “[...] o que claudica é o desejo” (LACAN, 2008, p. 193).

Desse modo, somos o resultado de uma série de identificações múltiplas,

[...] imaginárias e/ou simbólicas – com traços do outro que, como fios que se tecem e se entrecruzam para formar outros fios, vão se entrelaçando e construindo a rede complexa e *híbrida* do inconsciente e, portanto, da subjetividade. Rede essa que resulta da falta constitutiva do sujeito que, em vão, deseja preenchê-la, supri-la ao longo da vida, supri-la com o outro, objeto do seu desejo. *Mas como o seu desejo é preencher a sua falta e o desejo do outro é também preencher a sua falta, o que o sujeito deseja é o desejo do outro, ou seja, que o outro o deseje* (CORACINI, 2003, p. 210, grifo meu).

Figura 52: Conjunto Tequila Uh!



Tequila Uh! É composto por dois copos (6 cm x 5cm X 5cm), um pires (10cm de diâmetro) para o limão e pequeno pote (5cm x 5 cm x 2cm) para sal. Portátil e com cor praieira, quer convidar ao brinde. Com aplicação de decalques serigráficos de confecção da ceramista, estende linhas que “folhesem”, na intenção dos encontros. Vidrado Jericoacoara. Modelagem ao torno elétrico, queima a 1.222°C, de cone 6. Fonte: acervo da autora, 2017.

Figura 53: Glacialis



No acúmulo se estagna. É no preciso exercício do deixar-se esvaziar que surge a fluidez necessária para vencer os obstáculos. Seja ele a folha em branco, a habilidade desejada ou caminho a ser percorrido. É preciso revelar. Deixar-se transbordar em nitidez translúcida. (40 x 21 x 7 cm). Modelagem manual em argila farias branca, com aplicação de engobe de porcelana e esmalte turquesa Jericoacoara, com queima a 1222°C, cone 6. Fonte: Acervo da autora, 2018.

A formulação desse vidro turquesa, tranquilo, brilhante, foi exigente, mas era um desejo a ser perseguido. Para que seu azul turquesa aconteça, necessita de corpo cerâmico certo, já que a porcelana obtém dele o melhor. A espessura de aplicação deve ser precisa, queima especial, um vidro que demorou dois anos para conquistar a transparência exata. Mas para quê? Ele sequer faz referência a um vidro tradicional Oriental. Nem é uma cor obtida com facilidade em queimas tradicionais a lenha. Na verdade, seria impossível obtê-lo em uma atmosfera redutora que utilize combustão. É um vidro tipicamente de forno elétrico.

Mas há qualquer coisa de raro nesse vidro. Ele inscreve nas peças meus momentos no mar de Recife, um tom inexistente na realidade, um tom de minha imaginação infantil. O mar não tinha aquela cor, mas tinha em mim. E o vidro tem um nome, "Jericoacoara", lugar em que nunca estive, cor do lápis de colorir de minha infância, que se chamava berilo... Topázio, água marinha, nomes de rochas que constavam em livros sobre minérios nas estantes de meu pai. Mas também pedras e seixos, que eu recolhia por onde andava e colecionava embaixo dos armários da garagem da casa de infância.

Um vidro raro, que capta o interesse. E caro, por seus processos... caríssimo também pelas memórias que seu brilho reflete.

É nesse agenciamento múltiplo, que o vidro turquesa tem seu espaço devido. Eu poderia escrever páginas sobre ele, sua transparência permite. Seu escorrimento caprichoso, com acúmulo em poças de brincar. Talvez eu faça meus vidros como os antigos pintores faziam suas tintas. Um vidro misturado entre matérias-primas e o que há em mim, em meus desejos de criação. Formular um vidro é se traduzir em superfície, cor e textura.

4.2 O devir e a ceramista

Minhas mãos, todo meu corpo, ferramentas e objetos se agenciam durante o processo artístico, num constante mover-se em meu espaço, o ateliê, implicando também um saber advindo da cultura, tomada “[...] como espacializada, descentrada, múltipla, nômade; como o resultado de práticas episódicas” (ROSE, 2001, p. 139).

Assim, os modos de subjetivação e *hecceidades* encontram-se em agenciamentos, atrelados às manifestações singulares do desejo, na relação com o O(o)utro, subjetividades que implicam um modo de

[s]er do sujeito no mundo e uma economia psíquica que aflora no social. Porém, construída na e pela linguagem, a subjetividade, assim como o desejo que a funda, não podem ser apreendidos em sua totalidade (ANDRADE, 2008, p. 72).

Nos contextos em que costumo estar inserida, na troca e elaboração de conhecimentos e vivências entre ceramistas, capto uma certa articulação metafórica das redes vítreas nas constituições dos vidrados cerâmicos. Nela, a molécula de sílica, quando aquecida, apesar de manter suas propriedades químicas, perde sua forma ordenada, repetida e cristalina, assumindo uma nova constituição física, que se torna amorfa e randômica. Os agenciamentos que a sílica, a temperatura, os fundentes e outros óxidos estabelecem podem subfundir ou devitrificar o esmalte, podem torná-lo mate, brilhante ou opaco. Do mesmo modo, a cerâmica e a ceramista são constituídas entre tensões heterogêneas, em redes rizomáticas de conexão, sem hierarquia, em um sistema sem bordas, em uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995a).

Como bem explica a escritora antinaturalista, Elizabeth Grosz (1994 apud ROSE, 2001), não se trata de uma constituição do eu, mas dos encadeamentos estabelecidos,

[...] com as ligações entre, de um lado, o humano e, de outro, outros humanos, objetos, forças, procedimentos, as conexões e fluxos tornados possíveis, as capacidades e os *devires* engendrados, as possibilidades assim impedidas, as conexões maquínicas formadas, que produzem e canalizam as relações que os humanos estabelecem consigo mesmos, os agenciamentos dos quais eles formam elementos, condutos, recursos ou forças (GROSZ, 1994, p. 91 apud ROSE, 2001, p. 167, meu grifo).

Um sujeito para além de suas próprias experiências: o sujeito perpassado pela inventividade. Sendo assim, nós nos deparamos com o que mais pode ser manifesto do sujeito ceramista em suas multiplicidades e para além de sua individualidade, algo que Deleuze e Guattari (1995a) chamam de *hecceidade*.

Trata-se, como já exposto, de modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância – a este modo da *hecceidade* deleuziana e guattariana. O tempo seco que adianta o processo para o acabamento da peça, o inverno retarda a ida da peça para o forno, a hora da aula que encurta ou se estende, a data da montagem de uma exposição, são individualidades perfeitas, uma não se confunde com a outra ou com a ceramista, nada falta a cada uma delas. “São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 40).

Esta dissertação é mais um agenciamento em desafio cerâmico, tomada por inventividade na alquimia de palavras e pensares. Em função disso, os filósofos argumentam que “[...] se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 17), e sendo assim, uma pesquisa devir-cerâmica.

Um rato apareceu aqui, neste exato momento³⁴. Entrou pela porta do ateliê, parou, nos olhamos e ele saiu. Por um momento pensei em gritar. Mas que melhor explicação eu poderia dar para o que é o devir? O devir-animal. Um bloco de energias que traçou certa fuga, através do sensível, para construir a visibilidade do acontecimento.

A escrita aqui foi interrompida por um devir, o devir evoca a si mesmo, não tem sujeito distinto de si, ou seja, não produz filiação, mas sim aliança. O rato, eu, a madrugada, o silêncio onde todos dormem, a porta aberta do ateliê, constituímos uma hecceidade, em um bloco de devir. Ou seja, essas composições são uma individuação sem sujeito, isso são hecceidades, formas não subjetivadas de existência, livres de modelos estruturados, em que a singularidade é devir.

Porém, nada vai "descender" disso, numa espécie de evolução filiativa. Ao contrário, como Deleuze e Guattari (1997a) preferem denominar, há uma "involução" entre heterogêneos, em que o devir é involução criadora. Neste caso, o devir-rato se agenciou à minha escrita, interrompendo-me, para então seguir outra linha de escrita que não foi prevista, mas provocou potência, ou seja, aquilo que tem força de devir.

³⁴ Dia 27 jul. 2020, às 2:47am. Ateliê em Vinhedo-SP.

Um entre no jogo de minha escrita que vinha se desenvolvendo, tornando esse momento e essa escrita em "outra coisa" (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 15).

Muitas vezes, o bloco devir acontece no ateliê, na elaboração de uma tigela, de uma escultura ou durante uma queima. É o que, muitas vezes, chamamos de "condições de trabalho", aquelas condições que são pertinentes àquele ceramista, agenciamentos que ocorrem naquele ateliê, com aqueles materiais, territórios adjacentes que permitem determinados resultados ou que forçam a busca de soluções outras, montagens que funcionam sempre em fluxos múltiplos, permitindo involuções criadoras.

Por exemplo, a tigela amassada pelo meu próprio avental, na passagem apertada entre mesas do meu ateliê, faz surgir a necessidade de um recorte na borda e com isso uma outra tigela. Ou o conjunto de vários pires para xícaras de café, que, devido a um problema em meu forno, tornaram-se módulos na composição de um mural; uma peça que saiu de uma extrusora para ser um vaso cilíndrico e se curva diante de meu movimento, surpreendido pela chegada de uma visita, fazendo surgir uma escultura. Devires cerâmicos na aliança de transversalidades heterogêneas. Portanto, a escrita cerâmica, como devir, também é um traçar linhas de fuga, "[...] essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade [...]" (DELEUZE, 1992, p.170).

Não é conteúdo ou forma (escrita, tigela, pires, vaso), é tornar-se outra coisa. Dando-me a conhecer, eu também me altero, enquanto altero as informações e toda cultura que recebo. Enquanto mantenho-me seguindo algumas tradições da cerâmica, também recorro às soluções disponíveis que agilizam meus processos, acoplando-me, por exemplo, às novas tecnologias e inevitavelmente alterando-me com e por meio de novos agenciamentos. São acontecimentos plurais. Ou seja, o ser em nome do devir, em favor da conjunção "e", que conecta e explica o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995a) no espaço/movimento do ateliê.

Figura 54: Café no mangue



O manguezal é uma referência de minha cidade natal, Recife. Temos isso em comum com a China, o mangue. Através desse conjunto de café – hoje no acervo de galeria na cidade de Yixing –, falamos sobre preservação ambiental em uma das universidades da cidade, com seus estudantes de cerâmica. Na infância, lembro de ver as capivaras, aves, peixes e de como sonhava em ver um jacaré. Mas minha paixão, eram os caranguejos que vivem no manguezal, com os homens-caranguejos dos poemas de João Cabral de Melo Neto, da prosa de Josué de Castro, da música do querido Chico Science. Daí a ideia, de tomar um café brasileiro, ao som do manguebeat, compartilhar referências destes artistas, neste tema, lá do outro lado mundo. Fonte: acervo da autora, 2017.

5 A CERAMISTA CONTEMPORÂNEA E SUA PRÁTICA

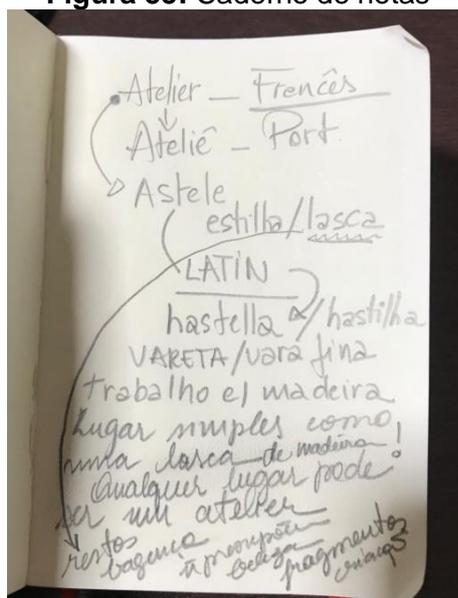
O ateliê é local habitado por nossas criações e, muitas vezes, simultaneamente, como no meu caso, também acolhe as aulas que a ceramista ministra. Nele, realizam-se sucessivas estratégias técnicas relacionadas a uma série de tipos de queima, modelagem, pastas cerâmicas e suas especificidades, esmaltação e formulação de esmaltes com a respectiva bateria de matérias-primas, criação de utilitários ou objetos escultóricos, e ainda as relações dos ceramistas e sua (in)formação para disseminarem conhecimento, solucionando problemas e efetivando processos de criação, instaurando-se entre tantos elementos um “feixe de relações” (FOUCAULT, 2009, p. 60).

Busco, então, a etimologia da palavra “ateliê”. Afinal, as unidades de discurso “[...] permitem estabelecer entre os fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido, ligações simbólicas” (FOUCAULT, 2009, p. 24). A própria origem do termo francês *atelier*, faz surgir a palavra ateliê, em sua forma aportuguesada. Aquela deriva de *astele*, que significa “estilha” ou “lascas”, que por sua vez se originou do latim *hastella* ou *astula*, que quer dizer “vareta” ou “vara fina”. *Ateliê* é

[...] uma redução de *tas d'eclats de bois*, monte de pedaços de madeira. Em suas origens, século XIV, a palavra designava lugar bagunçado. Por isso, o recinto onde trabalhavam os artistas era conhecido também como *chantier*, canteiros de obras, depósito (SILVA, 2002, p. 42).

O ateliê é local de trabalho e reflete uma condição sociocultural modesta que, como resume meu caderno de notas de 2001 (Fig. 55), é “[...] simples como uma lasca de madeira, qualquer lugar pode ser um ateliê. Restos, bagunça, não pressupõem beleza, fragmentos, criação”. O ateliê se compõe com os restos do próprio trabalho.

Figura 55: Caderno de notas



Transcrevo a nota: "Ateliê - Francês. Ateliê - Português. Ateliê, Astele, estilha/lasca. Latin, *hastella*, *hastilha*. Trabalho com madeira. Lugar simples como uma lasca de madeira! Qualquer lugar pode ser um ateliê, restos, bagunça, não pressupõe beleza, fragmentos, criação". Fonte: acervo da autora, 2001.

Entretanto, observo que os ateliês de cerâmica mais requisitados hoje, não são apenas um local de trabalho. Os ateliês não se resumem a espaços que retratam a bagunça de nossos corações e mentes durante o ato de criação.

Muitas vezes são espaços comerciais que apresentam elementos que remetem a ideia de ligação com a natureza; seguem tendências arquitetônicas, são atraentes aos olhos de seus alunos, que buscam "provocar uma experiência", enquanto parte do processo é velado, afastado de uma dimensão háptica (DELEUZE, 1997c, p. 162). Apesar disso, são também espaços de afecção pelo prazer que produzem em seus visitantes, "[...] os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações" (DELEUZE, 1996, p. 16).

Há muitas formas usadas pelos ceramistas para denominar seu espaço de trabalho hoje: oficina, casa, espaço, *apeliê* (o ateliê em apartamento) etc. Ou seja, as modalidades de enunciação concernem à "[...] posição que o sujeito ocupa em relação ao domínio de objetos de que fala" (FOUCAULT, 2008, p. 81), em um sistema vertical de relações de dependências, em que nem todas as estratégias discursivas são possíveis.

Apesar de, no dia a dia, eu dizer "vou para o ateliê", chamo meu ateliê de estúdio na forma inglesa, *studio*, desde que comecei a participar de eventos e residências internacionais, por pensar que isso facilitaria a comunicação.

Acredito, porém, ter adotado *studio* por escrito, pois, por meio de processos associativos, conecto extensões de mim através de agenciamentos de corpo e de enunciação com os estúdios de música aos quais meu pai, violinista, levava-me para gravações; os estúdios de gravação de comerciais na publicidade e pelo fato de já ter montado estúdio de fotografia para mim na época do jornal. De qualquer forma, falar "ateliê" me faz pertencer e ambas as denominações convivem comigo em um arranjo singular.

A palavra ateliê já somou e subtraiu sentidos. Agora, em função da pandemia de Covid-19, parte do meu ateliê é virtual, e como ando falando ultimamente, meu "ateliê PC" circula e conecta. Se o ateliê não remete mais ao canteiro de obras, ele continua espalhando seus estilhaços, em lascas, dos mais diversos materiais.

5.1 Caminhando para o ateliê da ceramista

Meu ateliê está situado na cidade de Vinhedo, em minha casa. Nossa família optou por vir para cá na época em que eu estava iniciando na cerâmica e buscávamos deixar a agitada vida de São Paulo e viver de modo mais simples, uma casa menor, de bairro, com dois quartos, mas com muito verde e uma garagem onde eu poderia trabalhar com a cerâmica.

Uma característica da cidade são os muitos condomínios fechados, com alta concentração de renda, onde estão a maioria dos ceramistas que eu conheço. Os vinhedenses mesmo ocupam outros espaços da cidade, segregados em bairros menos centrais e menos privilegiados, com comercial local. Não havia tantos ceramistas profissionais quando aqui cheguei, mas isso vem mudando nos últimos dez anos. E a cidade, é interessante notar, já começa a despontar com inclinação para se tornar como um polo de cerâmica artística.

Em minha participação nessa comunidade de ceramistas, tanto de Vinhedo quanto de São Paulo, na observação como professora em aulas de cerâmica, percebo uma pluralidade de interesses que levam as pessoas até o meu ateliê de cerâmica.

Algumas vezes, os interessados vêm inspirados por um outro ceramista que viram na internet ou em matéria de revista e se sentem captados por aquele

discurso ou estilo de vida. Mas também podem surgir a partir do desejo de mudança, em relação ao ambiente de trabalho.

A cerâmica também surge como opção para atividade que utilize o corpo para algo além do computador e, assim, aliviar o estresse das pressões profissionais, como um exercício da criatividade ou uma necessidade de usar, desenvolver e aplicar as habilidades manuais. Alguns tiveram contato com o material na universidade e buscam os ateliês para aprofundar os conhecimentos aspirando uma profissionalização.

A finalidade terapêutica também ocorre, quando se pretende o exercício de alguma melhoria pessoal. Há também os que buscam por uma atividade para ocupar o tempo, ter novas experiências ou estabelecer novas relações. Encontro, ainda, os que esperam na cerâmica o reconhecimento através de uma atividade produtiva. Pessoas em uma determinada faixa de idade, em que já estão aposentadas e buscam por uma outra forma de atuação na vida.

Outros chegam na cerâmica com um projeto utilitário e específico: fazer um jogo de jantar ou produzir uma escultura. E há aquelas pessoas que pretendem uma atividade "agradável" e rentável. De qualquer forma, a cerâmica é como possibilidade de reconhecimento ou satisfação de um desejo na relação com o Outro. E há os que desejam passar por um processo de profissionalização, encarando um percurso de longo prazo.

Assim como ocorreu na Inglaterra, em São Paulo, as noções tradicionalistas e naturalistas mantiveram a cerâmica relevante como forma de manutenção cultural. Contudo, atualmente, percebe-se a associação com movimentos ecológicos e de preservação pelo mundo. Se, por um lado, o ceramista carrega muitas noções da moral e da ética em sua relação com o material, por outro, ele (ab)usa dos recursos naturais. Estabelece com a cerâmica múltiplas relações, experiências e, portanto, escolhas: ter ou não consciência dos recursos naturais que utiliza (como argila, água, matérias-primas etc.), ter ou não um descarte responsável de resíduos, fazer uso ou não da reciclagem do material.

Apesar de minha imagem como ceramista estar associada a alguém com preceitos ecologicamente corretos e atrair outros interessados em tal perspectiva, o fato é que minha atividade exige bastante dos recursos advindos da natureza, e, mais ainda, minha prática pode ser extremamente tóxica, se não for cercada dos

cuidados que visam à preservação do planeta e cuidado com o meio ambiente que me cerca.

Essas questões levam-me a pensar que o trabalho, na contemporaneidade, de modo geral, produz um sujeito que deve ser eficiente em todas as circunstâncias e aderir aos desejos das organizações empresariais, ao mesmo tempo em que se aliena dos próprios interesses. Mesmo não estando consciente desses processos, em dado momento, seja por ocasião de uma desventura profissional, uma demissão ou aposentadoria, ele se depara consigo e com algo irrealizado, um sentimento de insatisfação. É como percebo alguns que procuram a cerâmica: como forma de “escape” de si, um transbordamento da subjetividade para além das linhas molares.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007), ao se referir à sociedade contemporânea na busca do consumo desenfreado e estimulado pela mídia, traz em seu bojo a tentativa do sujeito ser notado, seguido, valorizado, o que implica nas relações dos sujeitos e seus corpos. Transformando-os em produtos de negociação, “[...] a subjetividade dos consumidores é feita opção de compra” (BAUMAN, 2007, p. 24).

Assim, a cerâmica e seus elementos heterogêneos, podem proporcionar uma experiência através de linhas moleculares e molares. Por isso, o que leva o sujeito até o ateliê da ceramista são as conexões múltiplas e heterogêneas. Essas ramificações incitam-me a pensar sobre o que eu, talvez, possa chamar de um “sistema-cerâmica”. Inspirada na ideia de *sistema da arte* referenciado por Cauquelin (2005), aqui já referenciado. Sendo assim, esse “sistema-cerâmica” se notabiliza através de interesses que atuam em uma estrutura, um conjunto de agentes, instituições e práticas, com papéis definidos por certa ordem vigente do mercado, perpassado por interesses econômicos, contudo também determinando uma aproximação do domínio da cerâmica e a sociedade.

Essas transformações me levam a pensar a ceramista, como um profissional, alguém que cumpre determinado papel no quadro mais amplo do mundo da arte. Mundo ao qual ainda não exploramos em sua potencialidade e versatilidade, porém damos nossos primeiros passos nesse universo desafiador, em que tudo pode ser arte, desde que o artista contextualize seu objeto em sua prática artística.

A cerâmica por si só, é um material, mas na singularidade de relações e agenciamentos que estabelecemos o elemento de investigação de nosso interesse, de nossa poética. Contudo é preciso articular as burocracias desse universo e suas relações econômicas, sociais e estratificante.

Com isso, talvez, eu possa associar, a cerâmica enquanto prática relativa ao “sistema-cerâmica”, sugerido nesta redação, como uma produção que é realizada para o próprio ceramista, espectadores de si, consumidores de si. Essas transformações me incentivam a refletir acerca de a oportunidade de um trabalho agradável e livre de burocracias são imaginários oferecidos nas redes sociais no “marketing da cerâmica”.

A cerâmica, como uma atividade que pode ser absorvida como um hobby, inicialmente, parece gerar satisfação ao produzir um resultado material. E desponta como uma forma alternativa de representação do trabalho.

5.2 A ceramista se conecta: o ateliê e o tempo

O ceramista sempre foi visto como um ser isolado. O livro de Gabbai (1987), *Cerâmica: arte da terra*, traz a consideração da ceramista Sylvia Goyanna ([s. d.]) explica que o ceramista “[...] se isola nas suas extensas possibilidades técnicas específicas, sob o peso da abundância e riqueza de exemplos em sua própria história, trabalhando em um universo fechado e autossuficiente” (GABBAI, 1987, p. 90).

Todavia, hoje, em momento de pandemia e confinamento, mais afastadas uns dos outros em nossos ateliês, as mídias digitais se encarregam de nos conectar em suas redes sociais. O *acontecimento*³⁵ da pandemia rompeu com resistências e fez o ceramista aderir ao virtual, sintoma de nossa sociedade atual. Afinal, “[...] o artista está imerso [no] momento histórico, social, cultural e científico. O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p. 45).

³⁵ “O acontecimento deve ser excepcional e essa singularidade da exceção sem regra não pode dar lugar senão a sintomas” (DERRIDA, 2007, p. 247).

O ateliê ganhou novas próteses, as tecnológicas invadiram o território-ateliê. Compartilhamos conhecimentos e técnicas, oferecendo cursos on-line, expondo trabalhos, narrando alegrias e desventuras de uma queima etc.

O engajamento nas redes ocorre das mais variadas formas. O que parecia impossível, não ter o corpo presente no processo, compartilhar o toque do material e seus estágios tão relevantes em nosso processo, vem sendo fato desafiador. São agenciamentos que se tornaram imprescindíveis, pois, se antes precisávamos nos deslocar até o ateliê de nossos colegas para os compartilhamentos, agora o Instagram, Facebook, Zoom, Google Meet e outras redes sociais e plataformas de interação, formam encontros que alteram a relação espaço-tempo. Sendo que

[...] as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos³⁶, dos seus fantasmas inconscientes. (GUATTARI, 1992, p. 14).

O “corpo cerâmico” também estabelece recompensas, punições e avaliações, enfileira determinações e classificações do que é melhor ou pior no resultado de nossas práticas e de nossas criações. Uma forma de poder que se agencia aos corpos, capturando criações, enquanto “[...] esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos” (FOUCAULT, 1987, p. 164).

O controle disciplinar se implica nas questões relativas à eficácia e à rapidez de nossas criações. E é através da eficiência do corpo, em relação ao tempo e ao espaço que determinam e operam os poderes disciplinares.

“A disciplina, arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações” (FOUCAULT, 1987, p. 172). Sendo assim, ao analisarmos as relações das aulas em ateliê ou mesmo nas condições para entrega de uma encomenda, também percebo o controle no cumprimento de regras, no controle do corpo e, por consequência, das singularidades. A organização serial (FOUCAULT, 1987) dispõe do tempo de aprendizagem e das práticas criativas da ceramista no ateliê, ao estabelecer

³⁶ Interpreto nesta referência afeto como afecto, considerando os conceitos de Deleuze e Guattari. O que variar de afeto, enquanto sentimento, conforme já mencionado.

hierarquizações, afinal “[u]m saber, técnicas, discursos ‘científicos’ se formam e se entrelaçam com a prática do poder de punir” (FOUCAULT, 1987, p. 26).

O controle do corpo age através do tempo, que cada um de seus instantes exerce o poder de ritmo e direção, forças implicadas nas práticas de ateliê, que referenciam tantos procedimentos materiais, e facilmente podem “incorporar” a disciplina, capturando a potência do tempo *Aiôn* em troca da eficiência em seus processos.

E mais: as redes têm oferecido possibilidades de discussões e interações no campo das artes visuais, com palestras, *lives* e cursos, em que ceramistas dialogam com suas visões sobre a arte cerâmica. Esse diálogo é necessário, pois considera o trabalho técnico e as estéticas da manualidade pertinentes à cerâmica, o que coaduna com o fato de gerar uma melhor compreensão e mais um pensar sobre esse material, a argila, e suas possibilidades de expressão artística.

O que pode parecer óbvio para alguns artistas, ainda precisa ser compreendido por muitos outros dentro da cerâmica. Por consequência, esse pensar potencializa a construção de uma linguagem própria, desenvolvimento de poéticas por parte dos ceramistas e desata certos nós da tradição.

Figura 56: Postagem do blog – O Atelier e a Ceramista

O Atelier e a Ceramista

25 de Março de 2020

Geralmente estou sentada lá do outro lado. Mas neste momento, sentei na escada e fiquei pensando sobre este espaço. O click foi registro de algo... Este espaço de reflexão e fluxo, de criação, agrega. No momento, estamos sós, ele e eu. Calmo, tranquilo... às vezes bagunçado, e outras, limpo e organizado, esta se misturando ainda mais... Não sou uma identidade. Sou um híbrido, múltiplo. E meu atelier também. Acolhe almoço de família, meus cachorros dormem enquanto trabalho, lugar de consertar coisas outras, lanches para visitas amigas, ceramistas, alunos, curiosos... O atelier é a minha casa/mundo. É completamente contaminado por multiplicidades, expressões e práticas. Seus excessos e retrações, encontros e falhas, faltas, programações e operações, em mim e em minhas peças... sentidos. Invenção e execução se misturam. Saber/fazer/pensar/sentir. O atelier de cerâmica reflexivo. A ceramista reflexiva. Para o que nos preparamos?

Quinta-feira, 12 de março de 2020, última aula, antes do Covid19.

Postado por Acácia Azevedo Studio Pottery às 6:35 PM

Reações: funny/engraçado (0) interesting/interessante (1) I liked! / Gostei! (0)

No comments:

Marcações: atelier, Poética, por escrito

2020 (7)
2019 (22)
2018 (8)
2017 (25)
2016 (11)
2015 (11)
2014 (30)
2013 (30)
2012 (68)
2011 (110)
2010 (119)
2004 (1)

Feedjit

My Blog List

- Gary Jackson: Fire When Ready Pottery Upgrade From Ugly
- Blue Starr Gallery The Lowly Cauliflower
- Tony Clennell Pearl making seminars
- FreeForm, FreeJazz AMERICA LATINA: Free The Jazz!
- Gabinete de Curiosidades de Maria Pinto Gilbert and George: The New Normal Pictures - online
- ぐい呑の壺 白磁酒杯
- Clay Club Wanted: old, broken kiln shelves
- be creative Winterland IV - Eiszapfen
- karolina-g Sycznolowy wieczór.
- Top blogs - Ta uparińska blogs Asos
- LA BARBOTINA KEN FERGUSON
- Whynot Pottery Blog
- Lu Leão Cerâmica Raku TÉCNICAS PARA MANIPULAR E APLICAR OS ENGOMBES DE SAIS
- cibele nakamura Prêmio Aquisição Pinacoteca SBC - Lei Amir Blanc

Fonte: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/2020/03/o-atelier-e-ceramista.html>. Acesso em: 26 mai. 2021.

Transcrevo o escrito desta postagem (Fig. 56), no início da pandemia de Covid-19, em 29 de março de 2020, no momento em que as aulas foram suspensas e muitas encomendas canceladas ou adiadas.

Na primeira imagem postada no blog, estou sentada, com meu avental vermelho, no meio da escada, como muitas vezes faço, e o que penso, narro no texto do blog:

Geralmente, estou sentada lá do outro lado. Mas, neste momento, sentei-me na escada e fiquei pensando sobre este espaço. O click [referência à foto da postagem em que olho o ateliê da escada] foi registro de algo... Este espaço de reflexão e fluxo, de criação, agrega. No momento, estamos sós, ele e eu. Calmo, tranquilo... às

vezes bagunçado, e outras, limpo e organizado, está se misturando ainda mais... Não sou uma identidade. Sou um híbrido, múltiplo. E meu ateliê também. Acolhe almoço de família, meus cachorros dormem enquanto trabalho, lugar de consertar coisas outras de minha casa, lanches para visitas de amigos, ceramistas, alunos, curiosos... O ateliê é a minha casa/mundo. É completamente contaminado por multiplicidades, expressões e práticas. E agora? Seus excessos e retrações, encontros e falhas, faltas, programações e operações, em mim e em minhas peças... sentidos. Invenção e execução se misturam. Saber/fazer/ pensar/sentir. O ateliê de cerâmica reflexivo. A ceramista reflexiva. Para o quê nos preparamos?

Talvez, o ateliê venha ampliando-se diante de uma crise pandêmica que parecia, aos ceramistas, querer inibir as ações dos ateliês. Afinal, dependemos de nossos corpos em movimento para a realização da cerâmica. Ao desterritorializarmos o ateliê, parece que abandonamos algumas de suas linhas duras e desbloqueamos uma "operação da linha de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 197), em reterritorialização, como movimento de reconstrução do território.

A tecnologia em ateliê altera nossos gestos e nossa maneira de trabalho, mas também rompe com dualismos, como o "ou é presente ou não é". Além de também possibilitar novas entradas através de brisuras³⁷ (DERRIDA, 2008, p. 80), o que provoca reavaliações pessoais e a expansão das ações dos ceramistas com participações dentro e fora do contexto nacional.

Nesse deslocamento, é possível perceber que há a articulação de espaços em transformação em exposições, simpósios, fóruns, congressos e associações, que convertendo o apagamento em presença da cerâmica brasileira no cenário internacional das artes. Embora ainda sejam poucas as participações de ceramistas brasileiros no cenário internacional, só através da evasão por fissuras, para além do domínio da memória e da fronteira, é possível (re)encontrar o lugar de (re)criação da cerâmica na contemporaneidade para além de suas territorialidades.

³⁷ Brisura: aquilo que nem une nem separa, mas sim articula. Como elemento constituinte do pensamento, seria uma forma de escapar ou ao menos enfraquecer o dualismo metafísico (DERRIDA, 2008, p. 243).

Figura 57: Área externa do ateliê



Gravação para a plataforma de aulas on-line Sou Cerâmica. Fonte: acervo da autora, 2020.

Aulas on-line foram uma alternativa pouco experimentada, até então, na cerâmica. Mas, com o contexto de crise sanitária, foi uma opção que se mostrou viável.

Gravar as aulas é uma trabalhadeira, não só para a equipe, mas para meu ateliê. Os agenciamentos com a cultura japonesa me fizeram dispor o ateliê de maneira organizada. Todos os materiais utilizados possuem lugar certo, apesar das múltiplas funções que cada cantinho do ateliê tem, todos os mínimos espaços são aproveitados. E a cada atividade limpo e recoloco tudo no lugar para poder encerrar o dia, prática que aprendi no Atelier Hideko Honma.

Em dias de gravação, porém, tudo se move para perto de onde montamos o set. Mas o que aparece para o aluno é isso (Fig. 57), um fragmento de espaço organizado, uma ceramista limpa, onde tudo corre bem. Isso causa-me – e tenho certeza que aos outros ceramistas também – certo estranhamento. Não raro, incluímos alguns dissabores, impossíveis de escapar em uma aula presencial, para tentar fazer chegar ao outro que nos assiste algo mais próximo dos movimentos do ateliê.

As tecnologias trouxeram uma sobreposição do tempo do ateliê com o tempo das tecnologias, alterando meus agenciamentos da prática enquanto também alteram o tempo das criações. Preciso partir para a tela, esse agenciamento

maquínico que transmite minha aula, hoje individual, através de agenciamentos molares que maximizem o tempo e a eficiência. E eu não toco a mesma pasta cerâmica que meu aluno. Estamos assíncronos. Nossas temperaturas são diferentes, estamos em diferentes espaços e, na maioria das vezes, com diferentes materiais. E eu preciso imaginar e ficar atenta e instigar o outro a experimentar.

Os agenciamentos de enunciação se tornaram essenciais, nunca a narrativa na cerâmica foi tão importante. Ela, em toda sua insuficiência, precisa tentar garantir alguma presença naquela mútua ausência de corpos. A passagem do conhecimento se dá pelos cabos, não só pelas mãos. Eu preciso me expressar usando minha experiência, criar estratégias, movimentos, provocar sensações, descrevê-las, de forma a afectar quem está no outro extremo.

Enquanto ceramista, eu preciso construir rearranjos que potencializem a presença do corpo. Assim como agilidade e lentidão são necessárias em meus processos, preparo meu corpo através de práticas de exercícios, que podem variar da dança ao yoga, passando por exercício de flexibilidade e força. Há muitas possibilidades. Desse modo, passo a produzir as adequações e mudanças necessárias, meu corpo não pode ser mecânico, precisa experimentar as metamorfoses na experiência do jogo em ateliê, compondo a paisagem dele. E meu aluno, do outro lado da tela, precisa também criar a dele.

Figura 58: *Bowl Céu*



O bowl Céu é todo um universo indefinido colocado entre mãos, um mundo correlato ao mesmo tempo sendo desconhecido e estranho, que se constitui em uma paisagem-

cerâmica, na composição de vidrados que traçam entre céu e mares, montanhas e mares, uma dúvida de destino. Para onde eu iria? Voar, literalmente e com certeza. Fonte: Acervo da autora, 2015.

Esse bowl (Fig. 58) faz parte de uma série, denominada “entre mãos”. A série se estendeu durante alguns anos, em que desenvolvi tigelas de diferentes formatos, na maneira de pesquisa. Ele foi feito para ser levado para a China, no primeiro simpósio internacional que participei, Ceramic Art Symposium of International Ceramic Artists, em 2015. Essa peça queria constituir paisagem inexata que acenava à minha frente.

Eu não saberia como iria acontecer. A própria viagem de 36 horas já era um desafio. Lá, eu me depararia com a prática com outros materiais, ceramistas de outros locais de mundo, língua outra, tudo era uma incógnita.

Para criar algo inspirado em tantas incertezas, trabalhei na fusão de esmaltes em uma série de duplas de bowls na forma de chapéu chinês. Escolhi três e os levei na bagagem junto com o texto acima, escrito em inglês.

Tudo isso só foi possível graças à internet, todo processo de seleção dos artistas e as negociações foram on-line. Através dessas tecnologias, a ceramista alterava suas próprias paisagens.

Esse e mais um bowl menor, foram selecionados para integrar acervo do Museu de Cerâmica da cidade Yixing. Foram feitos no torno elétrico, com argila grés, esmaltados com dois vidrados de formulação da ceramista e queimados em forno elétrico a 1240°C.

O torno, por exemplo, é uma ferramenta que pode causar acontecimentos nada desejáveis, por despreparo do corpo. Ao compartilhar isso com meus alunos, em aulas e escritos, posso transmitir ao outro essa experiência do cuidado de si. Ao “[...] compor os pontos singulares de seu próprio corpo” (DELEUZE, 2009, p. 182), ao se constituir com outros, passamos a compor uma produção coletiva de corpos singularizados, experiências singulares e singularizantes de formação, marcando a invenção de modos de existência (DELEUZE, 1992). Nesses momentos, o ateliê segue o tempo *cronos*, o “[...] tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 44).

Quando tratamos de uma encomenda, uma obra para exposição ou um projeto a ser executado pela ceramista, lidamos agenciamentos molares que correm no tempo *Cronos*. Um tempo de relativo conflito, pois a cerâmica deseja tempo *Aion*, que difere da marcação do relógio. De toda forma, muitas das práticas estão comprometidas também com agenciamentos maquínicos, numa relação com os códigos pertinentes a um ateliê profissional e tudo precisa ser considerado em seu planejamento.

Figura 59: Aulas on-line



Uma das primeiras aulas, em abril de 2020. Meu corpo ainda não estava acostumado com os esses novos agenciamentos. Frequentemente derrubava ferramentas ou mesmo o *yongnuo*, um iluminador redondo que tem um tripé, no qual eu vivia me esbarrando. Pois ele precisa ficar ao meu lado enquanto torneio, para melhor visualização por parte dos estudantes. Sem contar os fios espalhados. Seria para as aulas on-line que eu me preparava quando sentei na escada do ateliê? Contudo, não há preparação para o que viria a ser um acontecimento. Fonte: acervo da autora, 2020.

É custoso o agenciamento com o notebook em meu ateliê, já que não disponho de uma mesa exclusiva para isso e ele parecia não caber ali, junto com minhas práticas. Uma coisa é sentar-se para escrever ou projetar. Outra é fazer e reportar esse fazer pela tela.

Além do que, o barro pode ser danoso para meu teclado, para as lentes das câmeras que fazem a transmissão, sujeitas a fungos com a umidade. Não raro, quando percebo, estou mudando uma posição de luz com as mãos sujas, digitando

uma senha com as mãos enlameadas e, de repente, tenho a ideia de revestir tudo que possível com plástico filme.

Esses processos implicam em mais calma, mas também, em mais tempo, antes de seguir para o próximo movimento no ateliê.

As aulas individuais tomam rapidamente as horas, os minutos são cronometrados. Em aulas on-line, com mais alunos, não consigo acompanhá-los na simultaneidade da tela, no visual do gesto de cada um. Assim, passo a estabelecer uma relação apenas com o que ele me oferece pronto. E é o processo, o mover-se, que nos interessa perscrutar. Sendo assim, crio estratégias didáticas para afectar o outro.

Mas o fato é que grandes transformações ocorreram com as aulas on-line e um sem fim de outras atividades, que literalmente correram para o ambiente virtual. Particularmente, sempre fugi das telas, nunca gostei de ficar ali sentada. Mas agora está tudo misturado, há livros no ateliê e barro no PC, meus alunos fazem vídeos-chamada estando eles ao torno para retirar dúvidas, que eu atendo, enquanto estou escrevendo minha dissertação ou enforando peças. A sensação que tenho é de que o tempo diminuiu e a qualidade mudou.

E percebo isso bem distintamente quando estou trabalhando em meus projetos, nos dias que não dou aulas. O tempo volta a ter certa qualidade imprecisa, tempo *Aion*, “[...] o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 44). O acabamento que estende e segue em seus detalhamentos, em que o corpo segue as necessárias linhas rizomáticas na elaboração dos projetos de novas obras; tempo em que o café se conecta com a leitura da poesia e, ainda assim, é fazer cerâmica.

Momento em que o ateliê se aprofunda em seu caos material e mental de associações e conjunções. Um tempo “[...] independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 44). Tempo em que os agenciamentos se proliferam e é possível “[...] fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 51).

Na relação espaço-tempo do ateliê de cerâmica, há um liame entre afastamento e aproximação e suas implicações na manifestação da presença/ausência. A temporalidade do ateliê da ceramista altera-se e se

transforma, principalmente, diante dos fluxos de criação em seus processos práticos, que dizem respeito às

[...] transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações, que não se fazem apenas de acordo com as leis de organização e até de desenvolvimento. Os microintervalos, em expansão ou contração, atuam nos intervalos codificados (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 53).

O “corpo cerâmico”, contudo, também estabelece recompensas, punições e avaliações, enfileiram determinações e classificações do que é melhor ou pior no resultado de nossas práticas e de nossas criações. Uma forma de poder que se agencia aos corpos, capturando criações, enquanto “[...] esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos” (FOUCAULT, 1987, p. 164).

O controle disciplinar se implica nas questões relativas à eficácia e à rapidez de nossas criações, através da eficiência do corpo, em relação ao tempo e ao espaço que determinam e operam os poderes disciplinares. Assim, o controle dos corpos age por intermédio do tempo em cada um de seus instantes, exerce o poder de ritmo, direção, forças e produtividade implicado nas práticas de ateliê que referenciam tantos procedimentos materiais e, facilmente, podem “incorporar” a disciplina, capturando a potência do tempo *Aiôn* em troca da eficiência em seus processos.

Figura 60: Escultura Nix



Nix hoje faz parte do acervo particular do prof. Liu Qian, depois de ter participado da International Contemporary Ceramics Exhibition, em Xian, na China, em novembro de 2017. Fonte: acervo da autora, 2017.

Nix – como foi denominada a escultura acima (Fig. 60) – faz referência a um intervalo sombrio no dobramento com as relações do tempo e de seus códigos, contrapõe um movimento centrífugo à gravidade, aqui entendida em seu duplo sentido, característica do que é grave, perigoso, assim como a grandeza de sua força.

Realizada com a junção de placas rígidas de argila em ponto de couro, que viabilizam a construção de uma caixa que se deforma através da aplicação de placas maleáveis e que propiciam curvas dissolvendo quinas e locais de fixação. Com isso, escapam para a linha pela qual o ponto de luz tende e deseja deslizar do conjunto, desafiando a gravidade.

Durante a modelagem da escultura, com esses dois diferentes níveis tão opostos em umidade nas placas, os agenciamentos com a escultura precisam se multiplicar, é preciso espera e observância das temperaturas. A secagem precisava ser lenta e controlada por partes, para vencer o desafio, sem empenar e perder o apoio estável. Os movimentos são vagarosos e cuidadosos. Seu material foi pasta cerâmica e tempo.

E a ceramista se deixa conduzir pelo devenir, o que vem, e pelas possíveis adversidades indisciplinadas do material, que foi provocado em seus limites. Nesse caso, processo e poética estão intimamente relacionados. A escultura não foi esmaltada, utilizei um engobe preto (argila líquida colorida), um ponto luminoso em cerâmica revestida com folha de prata foi aplicado após a queima, e recebeu um verniz protetor para evitar a oxidação da prata.

Em tudo no ateliê, o tempo está implicado. Flui de forma adversa do que se passa socialmente, flui de maneira inevitável e irresistível, uma suspensão e uma velocidade simultânea, em eventualidades. O tempo- ateliê, talvez eu possa dizer, é o tempo da cena teatral, presente alterado pelos fluxos.

Provavelmente, a perspectiva derridiana venha contribuir para esta compreensão através da diferença, e me leve a compreender um pouco mais. Derrida (1991b, p. 45) propõe:

[...] cada elemento dito “presente”, que aparece sob a cena da presença, se relacion[a] com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados.

Em minhas palavras, o presente traz em si a marca do passado, enquanto, sincronicamente, disponibiliza o futuro, presente síntese, inscrita no espaço ateliê. Em *Gramatologia* (1967), o filósofo supramencionado atenta para o “devir espaço do tempo” e o “devir tempo do espaço” (DERRIDA, 2008, p. 83) e nos leva a entender que o espaço/tempo é síncrono e inseparável. É o que Derrida (2008) denominaria de “espaçamento” (do tempo) ou “temporização” (do espaço). Sendo assim, posso supor, de maneira mais simples, que o presente guarda o registro do passado, enquanto concomitantemente se revela para o futuro. O presente do ateliê da ceramista seria síntese do passado, conforme foi visto na história dos ateliês e nas marcas no presente.

Corroborando, com isso, o fato de que o futuro também estaria inscrito em meu espaço-ateliê. Se assim o é, o presente – o meu ateliê hoje – é um ateliê passado

que chegou prometido pelo futuro de então e não pode ser igual, não pode mesmo, insistiria Derrida (2008). Afinal, o presente é dimensão espacialmente marcada na qual o passado se inscreveu.

E, se o passado ocupa o espaço do presente do ateliê, implica que seu futuro é o espaço de agora, quase que simultaneamente (DERRIDA, 1991b) no presente, mas se remetendo para o futuro em devir, que pode (des)construir o presente. Isso retoma o que vemos com as tecnologias e o ateliê: algo desse espaçamento se (re)(des)constrói para o futuro.

Falta-me, porém, o distanciamento necessário para anteciper suas possibilidades de futuro, estou engendrada demais nessa temporalização, em seu desalinho. De qualquer forma, não existem caminhos certos, mas intensidades, linhas que traçamos cotidianamente, escapando das totalizações e aprisionamentos em constante rearranjo, e isso parece-me ser uma marca dos espaçamentos da cerâmica.

5.3 (Re)territorializações da ceramista

[...] a terra faz valer seus próprios poderes de desterritorialização, suas linhas de fuga, seus espaços lisos que vivem e que cavam seu caminho para uma nova terra.

(DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 96).

Nomeei meu ateliê de *AA ceramic studio*, em função de meu nome artístico, assumido como Acácia Azevedo.

Você entrará em meu ateliê, pelo mesmo portão de minha casa, não se deixando desviar para a pequena varanda da casa, mas seguindo uma linha reta, em frente, ele está localizado onde era a garagem.

Figura 61: Entrada do meu ateliê



Fonte: acervo da autora, 2021.

O ateliê era apenas esse pequeno espaço visualizado na Figura 62, abaixo. Eu tinha apenas um forno improvisado, feito por mim, a gás, mas que atendia aos meus propósitos com as primeiras peças. Alcançava em torno de 1.000°C, era de baixa temperatura. E, por não ser exatamente um dragão, eu o chamava de “Lagartixa do Cerrado”. Eu estava no movimento de abandono de um território (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 197), o mundo da moda e publicidade, enquanto traçava uma nova cartografia para minha subjetividade.

O ateliê, se compreendido como território, possui sentido amplo, vai além do uso de um determinado espaço físico.

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Figura 62: O primeiro ateliê



Entre 2004 e 2006, aproximadamente, meu ateliê saiu da cozinha e foi para a garagem. Uma mesa central e o torno está na mesa pequena, na figura 62a. Ao lado da escada, na figura 62b., está a Lagartixa do Cerrado, encoberto por um plástico preto para não ficar empoeirado, a garagem ainda era totalmente aberta e não havia porta. Fonte: acervo da autora, 2004; 2006.

O ateliê foi se expandindo. O lugar habitado é ação de territorialização. À vista disso, o ateliê precisava compor suas marcas, ter cores, inventar odores, ressoar seus sons, produzir posturas, espalhar seus materiais.

“Já nos animais, sabemos da importância dessas atividades que consistem em formar territórios, em abandoná-los ou em sair deles, e mesmo em refazer território sobre algo de uma outra natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 89). Portanto, todo território pressupõe agenciamentos que suplantam a questão geográfica. O território é uma construção mediante agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos de corpo, e está implicado no desejo.

Ao descrevê-lo como maquínico, consideramos toda a sua inserção no contexto histórico-social. O desejo pertence a uma economia de fluxos, engendra agenciamentos, operando seleções e eliminações, impulsionando a criatividade e linhas de potencialidades (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 320), marcada pela história.

Assim, à medida em que eu me dedicava às pesquisas e às experiências na cerâmica, eu operava agenciamentos maquínicos de corpo, em que os corpos são fixados em práticas, processos, visíveis na barra da calça suja de argila, nas unhas sempre muito curtas, no avental preso à cintura na hora de atender a porta. Mas, também, agenciamentos coletivos de enunciação, através dos livros que lia, dos termos que passava a explorar e entender, conhecer e usar na comunidade de ceramistas. Com isso, criando um “território-cerâmica”, ou como prefiro, um *território-ateliê*.

Eu traçava linhas de fuga, passando a me reterritorializar, enquanto desterritorializava limites que antes me sujeitavam, para me reconstruir com agenciamentos outros da cerâmica, somando dois elementos essenciais e indissociáveis para a formação do *território-ateliê*: a operação por meio de linhas de fuga e a reterritorialização como movimento de construção de um território (DELEUZE; GUATTARI, 1997b).

Figura 63: Esboço de ateliê – primeiro espaço de trabalho



Fonte: acervo da autora, 2004.

Meu primeiro espaço para trabalho (Fig. 63) era apenas uma espécie de segunda cozinha. Cultura presente nas casas antigas do interior, trata-se daquela cozinha que poderia ficar bagunçada, enquanto a primeira estaria em ordem para as visitas.

Era uma área de passagem entre a primeira cozinha e a lavanderia da casa. Eu fiz essa foto chegando do trabalho em SP. Os testes de vidrados já proliferam nas caixas de sapato na estante improvisada, quase já no corredor. O torno à esquerda.

Mas, já em 2006, alguns amigos, algumas pessoas da família e mesmo meu ex-chefe achavam que eu retomaria minhas atividades anteriores. Nesse momento, eu já estava completamente envolvida e tomada pela cerâmica. Foi quando a (des)construção paulatina foi se dando, com o que havia antes e o que se tornaria pouco a pouco o ateliê. Foi de fato um quebra-quebra que marcou, em definitivo, meus agenciamentos como ceramista e me constituiu como tal.

A parte superior do ateliê tinha um outro lado, vedado por uma parede azulejada, branca e perfeita. Passei a encará-la. Era por ali que eu queria passar, fazer buraco na parede lisa, escavar e achar o subsolo, fazer minha “toca”.

O outro lado, era um depósito de materiais encalhados, tintas velhas, lajotas, azulejos, maquinários e armários velhos, documentos antigos, tudo que era resto ia parar lá, uma grande confusão estagnada. Eu precisava transpassar aquela parede, estabelecer uma pequena revolução. Disseram-me que não daria certo, que era muito alta a diferença, que uma escada tomaria muito espaço do depósito lá embaixo. Um reboliço na família, um quebra-quebra desautorizado e fadado a dar errado.

Mas, quanto mais todos falavam e menos parecia que daria certo, mais eu me obstinava. Afinal, “[...] nenhum devir-molecular escapa de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 92).

Eu estava entre a desconstrução e a reconstrução. Sentia-me como as matérias-primas em testes de vidrados, em (con) fusão. Todo o material que estava no subsolo, eu retirei. Passei a doar, vender, queimar, desmontar, até que ficasse vazio. Até aí parecia uma grande faxina. Mas, um dia em que não tinha ninguém em casa, foi com prazer que comecei a quebrar a parede. E abrir o buraco. Tratava-se de uma afirmação de que eu não iria parar. A parede grossa de tijolos triplos parecia não ter fim, mas o cheiro da poeira do barro dos tijolos, o vermelho terracota que tomou conta de tudo, do meu rosto, depois, fez-me sorrir diante o espelho. Depois, foi só chamar o pedreiro para continuar.

Eu já dava aulas em São Paulo e havia interessados por aulas em Vinhedo. Minhas peças e materiais não cabiam mais onde eu estava. Eu já estava participando de exposições, pequenos eventos, bazares e feiras. Não trabalhava com outra coisa, a não ser a cerâmica.

Figura 64: A reforma do ateliê



Na Figura 64a), a parte superior do ateliê e onde foi aberta a parede. Na figura 64b), Evoca a visão de baixo para cima, em relação à altura. Na figura 64c) a porta “da frente” que, na verdade, é a de trás, do ateliê. Fonte: acervo da autora, 2006.

O espaço foi tomado, quando ainda não acreditavam, de fato, que eu me tornaria ceramista. Mas o Outro havia se agenciado em mim. Fora da realidade familiar, ao constituir novos agenciamentos, com outros ceramistas em outros ateliês, eu pude me ins/escrever, em meu cartão de visita. Nele constava: ceramista. E, retomando a reforma, realmente a diferença entre um nível do piso e outro, pedia uma escada. O mergulho para dentro do ateliê era alto, como pode se ver na Figura 64b. Foi quando eu aportei em casa, com um ferreiro e a ideia de uma escada caracol.

Figura 65: Parte de baixo do ateliê hoje



Fonte: acervo da autora, 2021.

O ateliê é minha casa, mais que minha própria casa. Lá gosto de receber os amigos e descer com todos pelas escadas em almoços de domingo. Ou, simplesmente, sentar-me na escada, a escada caracol de pensamentos da ceramista.

A escada que, desde o primeiro momento, instigou-me por sua forma espiral e sinuosa, fazendo-se caber. Como a ceramista, que precisou se dobrar, para realizar a passagem, para o outro lado de si mesma.

*No meio da escada
Há um degrau
Onde eu sento
não há nenhum
outro degrau
parecido
com este.
eu não estou embaixo,
eu não estou no topo;
então este é o degrau
Onde
Eu sempre*

Paro.

*No meio da escada
Não é em cima
E não é em baixo.
Não é o berçário,
Não é a cidade.
E todos os tipos de pensamentos engraçados
Correm em minha cabeça.
Não é realidade
Em lugar algum!*

*É de outro lugar
Em vez de!³⁸*

Figura 66: Parte superior de meu ateliê atual



Fonte: acervo da autora, 2021.

A parte superior do ateliê (Fig. 66) também foi se alterando com o passar do tempo, mas nada tão radical quanto o primeiro movimento. Na parte de cima, ficam algumas peças expostas para os visitantes interessados, que, ao me ligarem, agendam um horário para ver ou adquirir peças. Nas gavetas ficam as embalagens. Nos armários inferiores, possíveis peças para reposição.

Logo na porta do ateliê, na parte de cima, está meu forno elétrico, pois posso mantê-lo ligado, protegido das intempéries e em área ventilada. É interessante notar

³⁸ MILNE, A. A. Halfway-Down. **When We Were Very Young**, Illustrations Ernest H. Shepard. Dover Publication, INC, Mineola, New York, 2020, p. 80. (Minha tradução).

que, mesmo tão grande e tão evidente, nem sempre é percebido pelos visitantes. Só quando são ceramistas, que logo ali param e querem saber mais sobre ele.

Figura 67: Forno elétrico



Meu primeiro forno elétrico era pequeno. Calango Elétrico foi adquirido em torno de 2004/2005. Este é meu segundo forno elétrico, adquirido em setembro de 2014, que continua trabalhando maravilhosamente bem até hoje, o que possibilita meus voos de Carcará Ardente. Fonte: acervo da autora, 2021.

Pensei muito antes de adquirir meu primeiro forno. Era um investimento alto e precisaria saber exatamente o que desejava. Um forno a gás ou a lenha sempre oferecem resultados lindos e são muito considerados por diversos ceramistas. Mas eu não queria contribuir para a maior emissão de gás carbônico. E o forno elétrico me parecia ótima opção se eu me dedicasse ao estudo dos vidrados, os quais já produzia em outros fornos em sua maioria a gás. Contudo, era preciso esperar, comprar o forno certo e no momento certo, quando eu tivesse melhor domínio dos procedimentos da cerâmica e ter meu ateliê melhor equipado.

O *ateliê-território* vai se (re)dobrando enquanto estabelecemos sentidos com ele. O que o diferencia de um espaço ou lugar, trata-se de uma heterogeneidade, uma complexa composição, um território que envolve o espaço, tempo, processos e

rearranjos, em composição com a ceramista. É território movediço e rizomático, que "[...] conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...]" (DELEUZE; GUATTARI 1995a, p. 31).

Mas há também as arborescências, como citei anteriormente, quando o ateliê que segue o modelo pivotante adere à ordem formal, cliente/ceramista, estudantes/professora, o "[...] binário, circular, segmentário [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 194) que antecede ao sujeito e o absorve em suas estruturas hierárquicas.

Nesse mesmo espaço do andar de cima do ateliê, também ficam todos os esmaltes, matérias-primas, utensílios como balanças, beakers, bacias e baldes com quantidades maiores de vidrados, peças biscoitadas que ainda serão esmaltadas etc.

A mesa central (Fig. 68) é nó no rizoma ateliê. É onde recebo meus clientes e também onde acontece a prática da formulação de meus vidrados e seu preparo para uso. É para onde vão as peças que saem da primeira queima, chamada biscoito. É a primeira parada das peças que saem esmaltadas do forno. É local em que os alunos, quando estão em aulas presenciais, deixam suas peças e bolsas. Na mesma mesa, embalo as peças que irão para clientes ou esmalto minhas cerâmicas que irão para o forno novamente.

Figura 68: Parte superior do ateliê atual



Meus cachorros, Shiro (branco) e Ponteirinha (preto), eles me acompanham em todos os movimentos, inclusive na hora da foto. Esta parte superior do ateliê, é uma espécie de

antessala com função plural, que comporta mesa de esmaltarão, sequência de armários e peças dispostas para apreciação e venda. A intimidade e (con)(pro)fusão está protegida atrás das portas dos armários, onde ficam matérias-primas, materiais de toda ordem, esmaltes em baldes e bacias, embalagens, etc. Fonte: acervo da autora, 2021.

Ambas as formações arborescentes e rizomáticas se fazem presentes ali. As primeiras, com o torno, a mesa central, o momento da aula que requer preparo, a hora do café etc. As rizomáticas, com a plaqueira que raramente é utilizada para sua função de abrir placas de argilas; o forno, que não só serve para queimar, mas para suporte de peças e materiais; as matérias-primas que se misturam na massa, no vidro, na placa do forno, nos engobes, e conjugam um sem fim de utilizações. Há a dança dos bancos que se tornam prateleiras, escadas, acomodam pessoas, modelam peças e são usados de cabeça para baixo para conter formas em tecidos amarrados em seus pés. Ficam também as ferramentas que se espalham, a água que decanta aqui e ali para ser reutilizada, a música, os sons próprios do ateliê, todos elementos trabalhando em agenciamentos, que se multiplicam e mudam de natureza, crescendo em dimensão e aumentando as conexões.

Porém, a

[...] subjetividade coletiva territorializada e hegemônica; ela rebate os universos de valor, uns sobre os outros, através de um movimento geral de fechamento em torno de si mesma; ela rima os tempos e os espaços ao sabor de suas medidas internas, de seus ritornelos rituais (GUATTARI, 1992, p. 132).

O ritornelo é um símbolo musical que marca a repetição de um trecho, ou seja, ele, de certa forma, organiza um trecho em si mesmo na composição. Delimita um daqui até ali. No ateliê, eu ousaria dizer que ele se dá entre o que se repete e o virtual, o não discursivo e universal, o que opera de forma a "transpor as paredes" (GUATTARI, 1992, p. 102). De uma forma mais ampla, eu poderia mencionar que filósofo faz uso desse termo para referir-se a um determinante abstrato, para refletir sobre os agenciamentos que, no caso da ceramista, poderiam ser as ferramentas que se tornam opção para a solução de um problema que nada tem a ver com a cerâmica, por exemplo, o estilete que vai cortar a alface da horta, as caixas de sapato que levamos para o ateliê. Enfim, transversalidades.

Por isso, também, o ritornelo/trecho da música/subjetividade da ceramista entra em uma espécie de acomodação reconhecível de uma fácil leitura e

localização. Temos uma repetição apenas de aparente continuidade, pois, simultaneamente, é outra execução/movimento/devir, que se quer isolada do caos, do ateliê/partitura/exterioridade restante, em um flagrante de estabilidade. Uma subjetividade coletiva homogeneizada por se territorializar, se acomoda em um território/casa (DELEUZE; GUATTARI, 1997a).

Por esse pensamento, infiro que o ateliê é uma constituição paradoxal, uma caosmose – caos, osmose e cosmo – (GUATTARI, 1992) em uma constituição em aberto; é estrutura e fluxo, propenso a fixações e a territorializações para, em seguida, se desterritorializar.

Percebo isso em meu ateliê. Quando dou aulas, procuro estruturar o espaço físico, mantê-lo em ordem para os alunos se territorializarem para seus agenciamentos com todos de materiais necessários durante o período de aula. Contudo, ele se desterritorializa em seguida, com o movimento de todos e de suas criações e minhas próprias atividades. Ou seja, as ramificações, hastes e protuberâncias do rizoma-cerâmica não param de surgir, “[...] as massas e os fluxos escapam constantemente [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 195). São novas formas de aprender, de conviver, de interagir, são técnicas reinventadas, simplificadas, problematizadas, movimentos e acontecimentos, *hecceidades*, corpos afectados.

O agenciamento Oriental em meu ateliê promove atrações e similaridade na forma que distribuo os materiais pelo espaço e meu corpo. O constante agenciamento com o uso do avental é um significante que me separa de outros momentos em minha casa. Devemos trabalhar de avental no ateliê Oriental. Este é o signo de "momento de trabalho", de não disponibilidade para outros movimentos. Latour (2012), em sua teoria do ator em rede, expõe que, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença, é um ator, e o avental é um ator importante naquela cultura, dobrando-se em mim.

Isso me fez lembrar de Chris Tappere (2003), que em seu artigo o sugestivo título: “Nós não precisamos de ateliês de cerâmica”, iniciou uma provocação ao expressar que a tecnologia da cerâmica é antiga. Cita os *tupperwares*, plásticos, isopores, como sucessores eficientes, baratos e reitera: “[...] uma cozinha ou sala de jantar sem um único artigo de cerâmica funcionaria perfeitamente bem e poderia ser

equipada de maneira mais barata³⁹ (TAPPERE, 2003, p. 96, minha tradução). O autor descreve, então, um bom estúdio de cerâmica, afirmando que “[...] o que o melhor ateliê de cerâmica faz é se empenhar em um diálogo entre o pote e a mão e tudo que o observador sabe sobre cerâmica. O valor do melhor estúdio de cerâmica está na riqueza destes diálogos”⁴⁰ (TAPPERE, 2003, p. 98, minha tradução).

Talvez, a subjetividade da ceramista esteja constituída nesses “diálogos” que interpreto como esse conjunto de correlações, *hecceidades*, que atravessam o mover-se da ceramista no ateliê entre os materiais e substâncias, enquanto lida com o outro. Peças demandam sua presença no momento certo. O “diálogo entre o pote e a mão” é agenciamento de corpos, peças precisam ser cobertas, descobertas, levadas para fora, para dentro, incisões precisas no momento exato, nem antes, nem depois. Aquele um grama de bentonita (argila) faz toda diferença na forma como o esmalte se comporta em agenciamento com a peça e com a mão do ceramista que realiza a imersão. Individuações sem sujeito, em que a ceramista percorre fluxos, necessidades do material, pois as necessidades também são ela.

Suas ferramentas agem como extensão da mão, como o arco do violino, sem o qual não há som. Nos habituamos a elas e, em alguns casos, passam a ser decisivas para a poética do ceramista.

Nossa relação com os objetos é íntima. Não é algo incomum os ateliês serem abarrotados por uma multiplicidade de materiais, pois todos eles se dobram no fazer e na subjetividade da ceramista. A preferência pela madeira, pelo metal ou plástico de uma ferramenta, não é apenas necessidade, é inter-relação. Não é raro um ceramista passar uma de suas ferramentas para seu aluno, como sinal de boaventura, aceitação, lembrança. E com isso algo se dobra na subjetividade de ambos. Serres corrobora, ao dizer que não existe vida humana sem ao menos um objeto:

[o]s pobres mais miseráveis conservam sempre em seu poder um objeto minimamente primitivo, destinado a salvar alguns instantes de reserva pessoal. [...]. Eles nos mostram claramente e de forma

³⁹ Do original: “A kitchen and dining room without a single ceramic item would function perfectly well and be cheaper to equip.”

⁴⁰ Do original: “What the best studio pottery does is to engage in a dialogue between the pot in the hand and everything the observer knows about pottery. The value of studio pottery lies in the richness of this dialogue.”

admirável o mínimo do ter no ser e do objeto no sujeito (SERRES, 1994, p. 51-52).

Não existe uma ceramista sem uma ferramenta ou objeto de preferência em suas práticas.

Cada ateliê é único, mesmo contendo, basicamente, tudo que os outros ateliês contêm. Todo o território é a ceramista, tanto quanto a ceramista é seu *território*-ateliê. Mesmo quando ela não está, mesmo quando a conhecemos fora de seu ateliê, ela carrega um pouco dele em si, uma certa maneira de se vestir, de compor a praticidade dos cabelos, como quem está sempre pronta para colocar o avental e voltar ao trabalho, afinal "[...] as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir [...]" (LATOURE, 2012, p. 109).

Aliás, voltando à questão do avental, muitas vezes, nos últimos anos, tenho me proposto a trabalhar sem o avental, como se uma espécie de formação dogmática surgisse desse código estratificante. Tolhendo-me a liberdade de pensamento, chegava a adquirir peso físico. É quando opto por uma toalha que sai de mim com facilidade e que posso recuperar em instantes, protegendo-me, ainda que de forma diferente.

Se, por um lado, o avental me protege das ferramentas, do barro em minhas roupas, proporcionando conforto e liberdade para trabalhos que exigem mais de meu corpo na relação com as pastas cerâmicas, por outro lado, o simples avental criou um índice interno em mim, uma linguagem que, inconscientemente, inibe certos gestos e me faz atuar de forma diversa ao intuito da criação, impedindo-me. Pois, de fato, "[...] os objetos fazem coisas 'no lugar' dos atores humanos [...]" (LATOURE, 2012, p. 109), na medida que reduz ou aumenta potências.

Assim, o presente se altera através dos agenciamentos e seus afectos. Nos perceptos familiares, habituados a me ver repetir o avental, há clara indicação de que, quando não estou com ele, passo a ser interrompida com mais frequência, como se não estivesse trabalhando. A ceramista é híbrida, o avental molar.

Mais uma vez, o conceito da dobra nos envolve e explica que certas narrativas de autoridade do professor que exige o avental, estabiliza a relação, assim como também a produz. Os fluxos intercambiantes, resultantes instáveis de

agenciamentos outros, inscrevem novas práticas, novos indícios da constituição das subjetividades e do saber.

O ateliê também promove movimentos de segmentaridade que se transversalizam e, na multiplicidade, assumem sentido, reproduzindo códigos de territorialidade, ao agrupar vestimentas, estilos, modalidades, técnicas, estratos.

De qualquer forma, podemos nos mover microscopicamente, já que toda organização também é um desejo de continuidade. Mesmo quando traça segmentaridades, a potência não se encerra em si, abre-se para a dimensão do fora, por linhas de fuga e frestas, por onde as multiplicidades escapam das lógicas binárias do “isso ou aquilo”. Por exemplo, parecia impossível realizar uma exposição de cerâmica virtual, a materialidade era essencial, no entanto, vemos hoje que a fotografia e as exposições virtuais 3D são a linha de fuga que abrem novas perspectivas. Não pensar mais como “ou é presencial ou não é”, mas explorar a conjunção cerâmica-fotografia ou o ambiente virtual como possibilidade, é uma linha de fuga traçada pelos ceramistas contemporâneos.

O ateliê, à luz do pensamento de Deleuze e Guattari (1997b), é uma proposta para reconsiderar os territórios tradicionais de organização formal da cerâmica e nos faz pensar e contribuir para nós nos desterritorializarmos dos ritornelos, não só históricos, mas cotidianos, e nos reterritorializarmos na multiplicidade da contemporaneidade.

Por isso, todos os corpos/atores no território-ateliê sempre promovem variados processos, agenciados a ferramentas, máquinas, tecnologias, tudo está implicado e misturado e as forças estão ininterruptamente em frequente ação. Sempre há relação de força entre um corpo e outro, uma apropriação.

Essa é a noção de um território: são projetos e representações que implicam comportamentos aplicados em tempo e espaço, sociais e culturais, estéticos, mas também das compreensões e das subjetividades. O território ateliê não cessa de se movimentar, expandir e se retrair, como o deslizar da espátula que mexe a argila em reciclagem, argila que foi peça, desmancha-se em água, que repousa na placa branca de gesso e tornar a ser massa novamente, amassada e pronta para mover seus grãos, argila-ceramista, ceramista-argila, na constituição de nova construção.

E, para encerrar esta sessão, gostaria aqui de levantar algumas suposições que podem elucidar sobre o fascínio que o ateliê e a cerâmica exercem e, portanto, atrair, mais do que nunca, tantos interessados.

Para tanto, evoco Foucault (1994), em entrevista para Rabinow e Dreyfus, ao considera que

[s]eria interessante ver como, nos séculos XVIII e XIX, toda uma moralidade de "interesse" foi proposta e inculcada na classe burguesa - em oposição, sem apoio àquelas outras artes do eu que alguém poderia encontrar nos círculos artísticos-críticos; e a vida "artista", o "dandismo" constituíam outras estéticas da existência, oposta às técnicas do eu, características da cultura burguesa⁴¹ (FOUCAULT, 1994, p. 629, minha tradução).

Ao utilizar-se da expressão "vida artista", e não "vida artística", o filósofo oportuniza a ideia de uma vida lépida, bela, intensa e indica o que seriam estéticas da existência. Uma vida através de práticas de liberdade. O que me leva a supor que as estéticas da existência estão em agenciamento com o tempo, o local e o momento histórico do sujeito.

Os códigos da vida social são como as moléculas no interior do forno, em atritos e volatilidades que se compõem em modelos culturais e institucionais. E, nesse tocante, Deleuze e Guattari (1997b) dissertam sobras as máquinas de guerra, mas não se referem apenas a uma guerra entre povos. Podemos pensar em máquinas de guerra que se organizam contra os aparelhos de captura de nossa subjetividade. Ou seja, diz respeito às formas de resistência que nos possibilitem explorar o que entendemos como instituído e formatado. A máquina cerâmica, atravessada pela arte, pode nos conceder o questionamento do que está dado e planejado no pensar, além de uniformizar as ações. E, dessa forma, nos incita a criar outros modos de existência.

Através da cerâmica, desloco-me das anatomias mentais imaginárias, sociais e linguísticas para um domínio de forças em fluxos, geradas entre ferramentas, seres humanos e não humanos, lugares, computadores e celulares,

⁴¹ Do original: "*Il serait intéressant de voir comment, au XVII et au XIX siècle, toute une morale de l' < intérêt > a été proposée et inculquée dans la classe bourgeoise – par opposition sans doute à ces autres arts de soi-même qu'on pouvait trouver dans les milieux artistico-critiques; et là vie < artiste >, le < dandysme > ont constitué d'autres esthétiques de l'existence opposées aux techniques de soi qui étaient caractéristiques de l'aculture bourgeoise*".

forças que são provocadas em conexão em minha subjetividade que agrupa, agrega, corta, composições heterogêneas que possibilitam criar.

Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (DELEUZE, 1992, p. 127).

A cerâmica pode ser produtora, eventualmente, de um modo de vida, em que ela e a ceramista se inscrevem mutuamente, e no qual o ateliê é território que encanta e seduz por esse outro modo de existência que amalgama e desalinha, transformando subjetividades por meio da potência de “(re)modelagem” constante, por experimentações e pela força da multiplicidade como “[...] um instrumento para traçar linhas de vida” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

Figura 69: Desalinho



Corpos cerâmicos que ao se despedaçarem, se espalham, não se deixando conter ou aprisionar. Pinceladas cerâmicas traçam segmentos deslizantes que escapam do quadrilátero. Branco convite à inscrição. Entre intensidades traduzidas em formas, que somam multiplicidades e diferenças. A proposta é evidenciar os desvios de sentidos, proliferações. (Im)perfeita eclosão em desalinho. Painel (70 x 70 x 14 cm) constituído por módulos de porcelana com a técnica de placas, fixados sobre MDF revestido e texturizado. Queima em forno elétrico, 1.123°C.
Fonte: acervo da autora, 2021.

A CERAMISTA SE DESPEDE: ATÉ BREVE!

Como podemos ver, ao reabrir o *diário* (pro)traído da história dos ateliês e seus personagens, percebo o quanto estiveram presentes em minha formação na cerâmica e como desdobram-se em mim e em seus modos de tatear e me aproximar da arte cerâmica.

A ausência de escritas por parte dos ceramistas locais faz esvanecer uma maior aproximação com forma de pensar a cerâmica, deixando escapar a maneira como eles se colocam diante a cerâmica e de seu mundo de então. Essa pouca aderência do discurso enquanto escrita da ceramista, despotencializa o presente/passado e seus sujeitos, enquanto “assinatura” que se repete, se comunica e se altera na presença singular e suas produções subjetivas na contemporaneidade e na arte.

Todavia, nossa experiência e conexões na cerâmica, já possibilitam ex/inscrição. É fato que a cerâmica de alta temperatura floresceu, na cidade de São Paulo, como resultado da imigração japonesa, um exemplo de arborescência importante para o campo da cerâmica na cidade. Porém, a cerâmica indígena, a cerâmica popular e tantas outras manifestações possíveis na cerâmica de ateliê são potências que (a)guardam por mais e por outros espaços.

Recebemos, por meio de relações com a Europa, fios de constituição advindos do movimento *Arts and Crafts* e sua abordagem estética, segundo os princípios orientais que explicam certas representações místicas da cerâmica, como redentora ou mesmo separada dos movimentos artísticos.

Como resultado do período (pós)industrial, os modos de vida dos ceramistas se alteraram, através das tecnologias disciplinares no trabalho, por meio da indústria crescente e por novas configurações de poder-saber também na cerâmica. Essa transformação se dá de forma sutil, usando o corpo como uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 1996).

Na Europa, o movimento *Arts and Crafts* vai buscar em terras orientais a origem da cerâmica e seus modos de fazer. A presença japonesa, mais especificamente em São Paulo, por um lado, (re)produz, então, certas marcas históricas, em que o Oriente valida nossas práticas, enquanto, por outro lado, estende nossos horizontes.

Apesar de sermos atravessados pela força do discurso cultural eurocêntrico, entendemos, hoje, que o Oriente não é apenas adorno exótico. Uma releitura do instrumento político que representa o Orientalismo (SAID, 2020) estigmatiza questões enquanto, também, pode nos levar a estabelecer outros modos de pensar a arte cerâmica, em dobramento com essa conexão anglo-oriental que se dá sobre nós ao traçarmos linhas de fuga.

Esses rastros nos chegam de forma confusa. Seus efeitos aparecem quando julgamos que estamos "atrasados" em relação aos outros países, ou quando pensamos a cerâmica Oriental como "origem" e, por isso, "proprietária de um conhecimento maior" que deve ser por nós espelhado e propagado. A história dos ateliês nos mostra que tal correlação não localizável, entre nós e o O(o)utro, ocorre por espaçamento, em vias de movimento, em (des)reterritorialização.

Em relação ao exposto, é perceptível como a singularidade subjetiva é sempre exigida aos oleiros – ou mesmo aos que buscam o ateliê de cerâmica, pelos mais variados motivos. Cada vez mais dominada, a subjetividade é requerida por pleitos reterritorializantes. Essas demandas nos alcançam de várias formas, incluindo o desejo de compreender estâncias afastadas e interculturais, como é o caso da cerâmica Oriental. Esses arranjos subjetivos podem parecer distintos da relação poder/saber, mas estão modelados em um sistema cultural-político-intelectual, em que o sujeito pode ser subtraído de suas ações, de sua capacidade de colocar seu pensar, de seu desejo, de sua própria narrativa, e até sua arte.

Trazemos traços de um legado composto por classes privilegiadas que, eventualmente, afastaram-nos da cerâmica antiga e mesmo da cerâmica enquanto proposta para as artes visuais. Percebo, assim, que, se há um "sistema da arte" (CAUQUELIN, 2005) que integra as artes contemporâneas, em uma diferente conformação, que nos instiga a refletir acerca de um possível "sistema-cerâmica", na cidade de São Paulo, que interlaça interesses e projetos, estabelecendo estratos de atuação, enquanto esquece e afasta outras formas de manifestação da cerâmica.

Noto que somos tomados pela noção de "origem" anterior, que nos marca enquanto filiação. Essa estratificação nos comprime a modelos sociais, culturais que também operam em nossa subjetividade. Somos envolvidos em códigos, primazias e animismos dentro dos enunciados do "sistema-cerâmica", em seus estratos mais duros, fatores que podem desestimular ações, tolhendo nossa potência.

Ocasionalmente, somos formatados numa redução do desejo que empobrece nossas perspectivas de experiência, em relação às possibilidades de agenciamentos em nosso entorno, com nossas histórias, formas de fazer, expressão, criação de linguagens, poéticas artísticas e com aquilo que nos torna singular.

O “sistema-cerâmica”, se por um lado, permite-nos uma profissionalização que percorrer estruturas familiares ao sistema capitalista. Por outro, também nos transforma em produtos de nós mesmos, quando realizamos exposições, publicações ou eventos monetizados que não estabelecem (inter)locação com outras instâncias da arte, que não oferecem espaços para a diversidade da cerâmica, que ampliem nossa história, nossas constituições enquanto artistas ou mesmo articulem novos sentidos para nossas práticas na contemporaneidade, enquanto isso, repetimos discursos que se referem a uma origem distante.

Nesse sentido, perseguirmos certo rastro de origem daquele O(o)utro, que sempre nos escapa, já que o arquivo é uma reorganização discursiva, um brilho distante de uma estrela que já se apagou há milhares de anos, sugeriria Foucault (2008), poeticamente. Mas também criamos, por outro lado, novas formas de estar no mundo, em que as práticas cerâmicas nos instigam a investigar e constituir outros modos de vida, que ressignificam trajetórias, oportunizam desvios e desvendam novas paisagens, incluindo aí, uma maneira de também estar no mundo das artes. Todas essas nuances e contradições nos alcançam na atualidade, e ao implicarem nossos corpos em disciplinas herdadas, exigem nossa criticidade para que possamos tecer nossas próprias linhas de constituição.

Nesta escrita, portanto, o que almejei não foi o resgate histórico, já que esta tende a mitificar ou simplesmente converter um significado já existente em um aparente significante. Pelo contrário, ao agenciar a história dos ateliês, procuro dar outros sentidos fugindo da nostalgia – que traz em sua raiz, a vontade de voltar ao conforto de uma “casa” idealizada.

Como pesquisadora, desejei, aqui, apontar alguns fios, possivelmente soltos, desse feixe cerâmica. Isso faz com que eu possa voltar a pensar e organizar o passado como o gás carbônico, que circula e impregna as paredes das peças, alterando vidrados na ausência do oxigênio, dentro do forno do tempo presente. O rastro desse processo de combustão é o discurso que mitifica a origem cerâmica como ancestral, negando o contexto social, temporal, cultural e observam de uma

posição anteposta à sujeitos outros. Por consequência, não realizo o resgate de uma memória *per se*, mas considero os conflitos e disputas em torno do surgimento dos ateliês de cerâmica e suas implicações na contemporaneidade. Não obstante, apenas começo a traçar as primeiras linhas para a (des)construção de novas memórias.

Nesta dissertação, tentei entrecruzar fluxos. Constatado que eu mesma investi o ateliê japonês em uma nostalgia de "tocar" a origem, através de um desejo que floresceu na ausência de um signo, de alguma unidade que pudesse ser evocada como referência ou remetesse a uma presença e significado. À vista disso, a alteridade derridiana anuncia que o outro é impossível de ser acessado, mas se torna desejo de apropriação. Cada ida ao ateliê japonês foi um encontro adiado, pois o desejo se faz impossível de ser alcançado.

Talvez, na minha história, ao me interessar por um ateliê japonês, eu buscasse algo que me constituísse de outra forma, diferente de todo meu percurso até então. Novas conexões, com mais potência de (re)invenção de mim e de/com o O(o)utros com quem me agencio/agencei. Um exercício de alteridade que me desatou dos nós da origem, sem com isso propor novas fixações, incitando-me à instabilidade necessária da (re)(des)construção na composição de novos sentidos na arte cerâmica, na vida, e por isso, aqui escrevo/escrevi.

Nesta história fragmentada que aqui tracei, percorri fluxos e me percebi constituída de maneira múltipla. Compactuo, assim, com aspectos da cultura japonesa amalgamados à minha brasilidade. Somo o caráter reflexivo, a "honestidade" e traços da tradição – rastros daquela cultura em seus aspectos mais difundidos e imaginados –, com meu modo extrovertido e curioso. Ao buscar um ateliê japonês, talvez eu não almejasse apenas o "pote ético", mas o pote que ex/inscrito provoca e opera sentidos, o pote *poético*.

Desse modo, contemplando o passado, exposto aqui também como meu "diário", estendido e (pro)traído – e não apenas história –, observo que me agenciei, desde o início – em um movimento também inconsciente –, por uma estética da existência. Ao passo que, ao me (re)inventar na cerâmica e no próprio mestrado, tracei novas linhas na pluralidade de possibilidades e inconformidades em mim, agenciando-me através de minhas leituras, das práticas e da arte.

Esta pesquisa se dobrou em meus objetivos com a arte cerâmica e dialoga com as constantes alterações constitutivas dos modos de subjetivação, diante das

fragmentações impostas pela contemporaneidade, o que me leva a pensar a cerâmica como uma conjunção rizomática (DELEUZE, 1995a), perpassada por movimentos heterogêneos, (in)disciplinados, que se dão em multiplicidades proliferantes, onde é possível seguir por caminhos e velocidades indeterminadas, pelos quais saltamos de uma linha para outra. Porém, o rizoma não se compõe em dualismos. Não é nem mistura, nem síntese, embora comporte "nós de arborescência" (DELEUZE, 1995a).

Em minha experiência, atento para o fato que, se, por um lado, no Ocidente, as belas artes e as artes aplicadas têm a tendência à separação, por outro lado, também podemos verificar que o mundo Oriental encurta certas distâncias. Como o caso dos chineses que tratam um bule como obra de arte; os coreanos, por não estarem fixados em conceitos, brincam com as assimetrias. Posto isso, seremos capazes de nos desvencilhar dos padrões e criar nossas próprias linhas de fuga por meio de agenciamentos com a arte cerâmica dita "popular", entrecruzando estéticas da arte indígena e buscando, em nossos próprios vidrados, formas e procedimentos, um modo de constituirmos nossa própria história através de desdobramentos outros.

Desta forma, o ateliê da ceramista também é lugar de interpenetração física, social e cultural, mas, sobretudo, é significativa. Com isso, a partir de minha experiência, atribuo um modo de falar, agir, ritmos e alterações. Nele, conecto-me justamente por ele reunir sentidos compartilhados, socialmente, por outros ceramistas, enquanto também propiciam deslizamentos nas cadeias de significantes que podem incitar transformações.

Pesquisar e tentar entender o ateliê em sua dimensão múltipla, aqui neste estudo, trata-se também de uma forma de resistência. Pois, mais do que nunca, a contemporaneidade imprime aos lugares valores de mercado e formas reducionistas que despotencializam a reinvenção.

O território-ateliê está implicado em minha subjetividade, que o incorpora e o reelabora, como uma memória compartilhada. Em sua transitoriedade de lugar fixo com o O(o)utro, o ateliê se constrói para além de suas paredes, em nosso desejo e nossos compartilhamentos quando, por exemplo, ele deixa de ser meu lugar de criação e se transmuta em sala de aula. Ou local de encontro. Ou ainda, no "ateliê-PC".

Realmente, os questionamentos de Chris Tappere (2003) sobre o ateliê compõem sentidos em mim. Isso porque, talvez, eu possa inferir que não é preciso que existam ateliês de cerâmicas, não há também a necessidade de, sequer, existir uma única peça de cerâmica, contudo a cerâmica de ateliê opera alterações dos sentidos, das ações, dos afectos e dos perceptos de quem com ela se agencia por espaçamentos e temporizações, como sugere o pensamento derridiano, e não apenas por nos remeter à origens anteriores como que sugerir o autor, mas por suas conexões atualizadas na contemporaneidade.

Por entre matérias-primas, equipamentos, a argila, o torno, o forno e todos os movimentos da ceramista em seu território ateliê, há *hecceidades* que operam na cerâmica e se fundem através do desejo que se estende, fazendo-os conectar através de múltiplos fluxos. E o desejo que a cerâmica opera, conduz ao prazer do fazer/usar na (re)invenção do dia a dia, em encadeamentos que transversalizam e nos potencializam. O que também inclui a constituição com o O(o)utro, com o social e o histórico, mas também com objetos, sendo que esta reunião se dá através de agenciamentos implicados em nossa constituição.

Ao se dobrarem todos esses elementos, não se separam ou se distinguem, mas (re)significam-se no *entre*, a experiência cerâmica torna oblíquos os elementos presentes nesta composição. Estas conexões cerâmicas envolvidas em sua prática, em seu ambiente social, cultural, artístico e poético, são alteradas na experiência em uma interioridade exterior e uma exterioridade interior, que por meio da *hecceidade*, num processo de subjetivação sem sujeito, que afecta por suas intensidades, nos modos de existência.

Na potência do ateliê, a ceramista cria um mundo por *entre* seus processos, para traduzir-se e se inscrever. Diante da contemporaneidade, diante da tecnomundialização da cultura e, especificamente, diante da pandemia, os ateliês de cerâmica (re)existem, se (re)inventam e (sobre)vivem em (im)possibilidades derridianas, atravessando os séculos.

Em seu processo de implementação, os ateliês estão enredados em uma sociedade urbano-industrial, capitalista e burguesa que realiza eventos de caráter filantrópicos, que por mais nobres que sejam, desconsideravam o contexto social e político, uma sociedade que expropria o trabalho manual e intelectual dos trabalhadores da cerâmica, dos oleiros, da arte indígena, dos ceramistas da arte

popular em seus ateliês nos recônditos do país. Logo, rever a história não é descrever ou representar por meio de conceitos, mas agir, praticar, orientar a partir deles, testar e modificar, elaborar através dos *acontecimentos*, que provocam a emergência de tempos e lugares transvazando essas concepções nas práticas, considerando uma criticidade que elucubra através as relações de poder/saber e nos propiciam um novo olhar na caminhada.

A cerâmica é múltipla. Querer torná-la universal refere-se, apenas, a uma idealização. Provavelmente, possa parecer dúbio, mas os elementos da multiplicidade são as singularidades que escapam pela brisura e, por aí, extrapola-se a grande vitalidade desse fazer que se desdobra. O corpo de ceramista, ao ser tomado pelo tempo *Aiôn*, vive o tempo do *acontecimento*, que é outro “nome” do instante devir, através de *hecceidades* em que humano e não humanos se dissolvem, sem molduras ou suportes de sustentação, mas são apenas agenciamentos.

E é através desses múltiplos agenciamentos do fazer, embricados com todos seus elementos, que surge a própria poética do artista. Singularidades que operam encontro, criação e transformação, pois no *entre* está a híbrida inscrição da cerâmica-ceramista em devir. Somos únicos, somos um bando, somos uma coletividade, todos e cada um, ao mesmo tempo *entre*, conexões heterogêneas.

Minhas inspirações sempre vieram da literatura, filosofia e poesia. Por isso, tanto elas como minhas obras se desdobram diante desta escrita. O que se tornou imprescindível, em decorrência do mestrado, manifestar, aqui, em relatos, imagens e transcrições os (re)arranjos que se deram em ateliê. Em outras palavras, justamente por se constituírem em minha subjetividade em diversos momentos, ao longo da minha história, as composições visuais por meio de linhas, pontos, módulos, dobras, se intensificaram e perpassam meu trabalho e ganharam novo fôlego, neste encontro-inscrição. Com isso, pude melhor refletir e analisá-las por intermédio de conceitos que acabam por escapar e alteram minhas práticas.

AA *Cerâmico Studio*, possivelmente, não some apenas Acácia Azevedo, descolasse da assinatura que a retém na ausência da presenta. A artista, ceramista e pesquisadora, através desta (auto)narrativa rizomática ressignifica seu AA, e soma-lhe o *Ateliê-Academia*, enquanto necessárias e incessantes conexões, nesse

traçado *entre* indiscernibilidades, mesclando energias, afectos e intensidades nessa escrita enquanto potência, bloco de energia que (re)configura o devir-cerâmica.

A cerâmica se dá no *entre*, entre *hecceidade*, essa potência produtora de individualizações, compondo novas conexões. Ao me ins/escrever nesta (auto)narrativa, investigo o que “não se sabe”, agenciando-me a tantos autores que estão aqui, nessa presença/ausência, metamorfoseando a cerâmica e a mim. Quiçá, as linhas soltas que deixo se tornem inspiração para outros, capturando a curiosidade e a intenção de outra construção, de outra “escultura”. O fato é que a escrita se fixa enquanto também se esvanece, não é permanência ou repouso de coisa feita, o que resta dessa passagem pelo “corpo-cerâmico” é, talvez, uma possível interação, porém, a comunicação é sempre constituída na diferença dos seus elementos, incorre em fratura, encontro na quebra.

A cerâmica pode ser um mergulho na vivacidade do centro do torno – onde há mais velocidade e movimento –, em que o barro se espalha pelo disco e para além dele, com suas moléculas dispersas em água. Mas, também, o contrário disso, quando o amassar do barro compacta e pressiona suas partículas sobre ele mesmo. Em ambos os casos, nem apenas a mão, nem a mesa, nem o torno, nem o barro.

Afinal, cada queima é única e cada modalidade de queima – e aqui podemos pensar também no processo de composição dessa e outras escritas como queima –, está implicada em uma multiplicidade de multiplicidades, intensas como fogo e a força de labaredas flamejantes em desalinho, deixando seu rastro impreciso.

Seja na solicitude da queima no forno elétrico e sua câmara de resistências elétricas incandescentes, seja na atenção que a queima por combustão do gás demanda, ou no compartilhamento coletivo dos processos de uma queima a lenha; a mudança de um estado a outro não diz respeito apenas à fusão dos materiais envolvidos na câmara-capsula. A queima, como esse registro de nossas ex/inscrições na pele-parede de cerâmica, são forças que se dobram combinando desejos e intensidades numa territorialidade. O fato é que, na ebulição desses processos, ocorrem metamorfoses incessantes na subjetividade da ceramista-pesquisadora, produzindo o desejo de nova “queima”, sempre esse *poético* pote, sempre essa “escultura” caleidoscópica, em “devir”.

Figura 70: Até breve!



Despeço-me aqui, com os fragmentos desta escrita, que agora também compõem o ateliê da ceramista em seu constante rearranjo. Fonte: acervo da autora, 2021.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, A. Today... Mugs in process!. **AA Ceramic Studio**, jun. 2010. Disponível em: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/2010/07/todaysmugs-in-process.html>. Acesso em: 22 mai. 2021.

AZEVEDO, A. Glaze's tests. **AA Ceramic Studio**, nov. 2011. Disponível em: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/2011/02/glazes-tests.html>. Acesso em: 22 mai. 2021.

AZEVEDO, A. O ateliê e a ceramista. **AA Ceramic Studio**, mar. 2020. Disponível em: <http://acaciaazevedo.blogspot.com/2020/03/o-atelier-e-ceramista.html>. Acesso em: 22 mai. 2021.

ARISTOTELES. Poética. 2.ed. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AMARAL, C. S. John Ruskin: arte e indústria no Brasil. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, n. 9, p. 61- 70, 2005.

AMARANTE, M. F. S. Representações de poder em discursos institucionais sobre educação à distância. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 25, n. 2, p. 219-234, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25538/14144>. Acesso em: 25 ago. 2020.

ANDRADE, E. R. **Entre o desejo e a necessidade de aprender línguas: a construção das representações de língua e de aprendizagem do aluno-professor de língua inglesa**. 266 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Unicamp, Campinas, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269480/1/Andrade_ElianeRighide_D.pdf. Acesso em: 30 mai. 2020.

ANDRADE, E. R.; ALMOZARA, P. C. S. A construção da memória do sujeito contemporâneo a partir de arquivos-monumentos. **RUA**, Campinas, v. 22, n. 1, p. 45-64, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8646066>. Acesso em: 22 mai. 2021.

ARENDDT, H. **Between Past and Future**. London: Penguin Books, 1968.

ART NOUVEAU. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau>. Acesso em: 18 de jun. 2020.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BARDI, P. M. **Arte da cerâmica no Brasil**. São Paulo: Ed. Raízes Artes Gráficas / Ed. Banco Sudameris do Brasil, 1980.

BARDI, L. B. Discurso sobre a significação da palavra artesanato. *In*: ESCOBAR, T.;

TOLEDO, T. (Orgs.). **A mão do povo brasileiro – 1969/2016** [Catálogo], São Paulo: MASP, 2016a.

BARDI, L. B. Um balanço dezesseis anos depois. ESCOBAR, T.; TOLEDO, T. (Orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016** [Catálogo], São Paulo: MASP, 2016b.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BEARD, M. **Mulheres e poder**: um manifesto. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BELAS Artes. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2017b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts> Acesso em: 22 mai. 2021.

BILAARDT, M. P.; BEVE, M. C. F. X.; CARVALHO, R. L.; CÂNDIO, A. V.; TEIXEIRA, A. M. A origem da cerâmica. **Projeto experimental**: artesanato, 2001. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/artesartesanato/origem.html>. Acesso em: 22 mai. 2021.

BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, v. 10, n. 1, p. 105-128, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

BIRMAN, J. O sujeito desejante na contemporaneidade. *In*: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2, Porto Alegre, RS, **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 1-18. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/analisedo discurso/anaisdosead/2SEAD/CONFERENCIA/JoelBirman.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2021.

BORGES, J. L. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. v. 2. São Paulo: Globo, 1999.

BUENO, A. **Universo de Francisco Brennand**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2011.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAWDRON-STEWART, R. The pioneering pottery of Lucie Rie. **Modern & Post-War British Art**, mar. 2021. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/lucie-rie-pioneer-potter>. Acesso em: 22 mai. 2021.

COOPER, E. **A History of World Pottery**. The British Museum Press, London, 2000.

COOPER, E. **Bernard Leach Life and Work**. Yale University Press, London, 2003.

COOPER, E. **Lucie Rie – Modernist Potter**. Yale University Press, London, 2012.

CORACINI, C. A celebração do outro na constituição da identidade. **Organon**: Revista do Instituto de Letras da UFRGS. v. 17, n. 35, 2003, p. 201-220. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30024>. Acesso em: 22 mai. 2021.

CORACINI, M.; Escrit(ur)a do corpo no corpo da escrita: da palavra à vida-morte. *In*: TFOUNI, L. V. (Org.). **Múltiplas faces da autoria**. Ijuí, RS: Ed. Unijuí, 2008. p. 179-197.

CORACINI, M. J. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 125-136, 2010a. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4492>. Acesso em: 22 mai. 2021.

CORACINI, M. J. R. F.; Discurso e Escrit(ur)a: entre a necessidade e a (im)possibilidade de ensinar. *In*: ECKERT-HOFF, M. B; CORACINI, M. J. R. F. (Orgs.); **Escrit(ur)a de Si e Alteridade no Espaço Papel- Tela**. Campinas: Mercado das Letras, 2010b. p. 17-50.

CORACINI, M.; GHIRALDELO, C. **Nas malhas do discurso**, Memória, Imaginário e Subjetividade. Campinas: Pontes, 2011.

CUPANI, A. **Filosofia da tecnologia**: um convite. 3 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Orlandi Roberto Machado, Rio de Janeiro: Graal, 2009. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>. Acesso em 4 abr 2020.

DELEUZE, G., **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes, 1978-1981). Tradução Emanuel Angelo da Rocha Frago, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. 3 ed. Fortaleza: EdUECE, 2019.

DELEUZE, G. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. I. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2001.

DELEUZE, G. **O ato de criação**. (Palestra de 1987). Tradução: José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, Vol. 4, 1997a.

DELEUZE, G. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, Vol. 5, 1997b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1997c.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, Vol. 1, 1995a.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, Vol. 3, 1996.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, Vol. 2, 1995b.

DERRIDA, J. **Limited Inc**. Campinas, SP: Papyrus, 1991a.

DERRIDA, J. **Margens da Filosofia**, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991b.

DERRIDA, J. **Points de suspension** – Entretien. Paris: Galilée, 1992.

DERRIDA, J. **Acts of Literature**, New York: Routledge, 1993.

DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno**: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001a.

DERRIDA, J. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001b.

DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. **Homônimo**. Editions l'Harmattan, 2001c, p. 231-251.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, J. A Certain Impossible Possibility of Saying the Event. Translated by Gila Walker. Critical Inquiry. In: **The University of Chicago Press Journal**, v. 33, n. 2, 2007, p. 441-461.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, J. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

DOMÉNECH, M.; TIRADO, F.; GÓMEZ, L. A dobra: psicologia e subjetivação. *In*: SILVA, T. T. (Org.). **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESCOBAR, T. G. Os outros espaços do museu. ESCOBAR, T.; TOLEDO, T. (Orgs.). **A Mão do Povo Brasileiro 1969/2016**. [Catálogo], São Paulo: MASP, 2016.

FINK, B. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade III**: Cuidado de Si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramallete. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992a, p. 129-160.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. *In*: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992b. p. 89-128.

FOUCAULT, M. **Dits et Écrits**. v. 4. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998a.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade II**: O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998b.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

FOUCAULT, M. **As palavras e coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, M. O que é o autor? *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: Estética - literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 3, 2001. p. 1-44.

FOUCAULT, M. Tecnologias de si. **Verve**, São Paulo, n. 6, p. 231-360, 2004a.

FOUCAULT, M. Entrevista: a palavra nua. Paris: Le Monde. Tradução de Clara Allain. São Paulo, **Folha de S. Paulo**, + mais! 2004b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>. Acesso em: 6 abr. 2021.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro, Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c,

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREUD, S. Nota sobre o "bloco mágico". In: FREUD, S. **Obras completas**. vol. 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p. 251- 259.

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do eu. In: FREUD, S. **Obras completas**. v. 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

FREUD, S. O estranho. Vol XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 235-269

FUNDAÇÃO Japão. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão. Chawan Project: o universo dentro de uma tigela. **Arte e Cultura**, 2018. Disponível em: <https://fjosp.org.br/agenda/chawan-project/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

GABBAI, M. **Cerâmica**: arte da terra. São Paulo: Callis, 1987.

GALERIA ESTAÇÃO, 2020. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

GETTING to know Dame Lucie Rie better. **Roseberys London**, mai. 2020. Disponível em: <https://www.roseberys.co.uk/feature/Getting-to-know-Dame-Lucie-Rie-better-/?i=257>. Acesso em: 17 fev. 2021.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2011.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. Tradução de Ana Goldberger, São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2013.

GUATTARI, F. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oleira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1986.

GIBBS, J. To the rider, by Thomas Wolfe. **Circe Institute**, mar. 2014. Disponível em: <https://www.circeinstitute.org/blog/reader-thomas-wolfe>. Acesso em: 22 mai.2021.

HAMER, F. **The potter's dictionary of materials and techniques**. 4ed. London: A & C Black, 1997.

HOLD It Right There, Pete Pinnell. Kansas, USA. 15 abril 2016. 1 vídeo (1h 1min 54s). Publicado por WatchNCECA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ypU-uysscQY>. Acesso em: 22 mai. 2021.

HOLM, M. J.; CRENZIEN, H.; DEGEL, K. (Eds). **Louisiana Museum of Modern Art and the Contributors**, 2018. [Catalogue].

HONMA, H. Entrevista com Hideko Honma, professora de Cerâmica, Estética e História da Arte. Matéria especial. **Centro de Chadô Urasenke do Brasil**, 2018. Disponível em: <https://www.chadourasenke.org.br/especial/0017/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

HONMA, H. **Instagram**, 2020. Disponível em: <https://www.hidekohonma.com.br/hideko.php?lin=ptbr&var=hideko>. Acesso em: 13 jun. 2020.

HONMA, H. **Instagram**, 2021. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CLrH_WrDcdY/?igshid=1kynwl03qgmcw. Acesso em: 22 mai. 2021.

ILLOUZ, E. **O amor nos tempos do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

IMBROISI, M. Eliseu Visconti. **História das artes**, 2016. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/eliseu-visconti/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

JOBIM E SOUZA, S; CARVALHO, C. S. Ética e pesquisa: o compromisso com o discurso do outro. **Polis e Psique**, Rio Grande do Sul, v. 6, n. 1, p. 98-112, 2016. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpps/v6n1/n6a08.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2021.

JOSSO, M. C. A transformação de si a partir A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, Porto Alegre, v. 63, n. 3, p. 413-438, set./dez, 2007. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/a_tranfor2.pdf. Acesso em: 22 mai. 2021.

KIDDIER, A. Dame Lucie Rie: The Godmother of Modern Ceramics. **The Collector**, set. 2020. Disponível em: <https://www.thecollector.com/lucie-rie-pottery-and-ceramics/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

LACAN, J. O Estádio do Espelho e as formações do eu. *In*: LACAN, J. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 96-103.

LACAN, J. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**, Associação Psicanalítica, Porto Alegre, 2002.

- LACAN, J. **O Seminário, livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LATOURET, B. **Regramento social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Salvador – Bauru: Edufba-Edusc, 2012.
- LEACH, B. **A Potter's Book**. London: Faber And Faber Ltd, 1940.
- LEAL, W. B. A ponte da Boa Vista – Parte II do poema Baronesas. *In*: LEAL, W. B. **A quarta cruz: poemas**. Rio de Janeiro: Topbook, 2009. p. 28-29.
- LÉVI-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- LIMA, R. G.; WALDECK, G. Arte Popular, mundo de "descobertas". *In*: PEDROSO, A.; TOLEDO, T. (Orgs.). **A mão do povo brasileiro 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016. [Catálogo].
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
- LUCIE Rie e Hans Cooper. Artnet Artists, [s. d.]. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/lucie-rie-and-hans-coper/>. Acesso em: 22 mai. 2021.
- LUCIE Rie. Maak Contemporary Ceramics, 2017. Disponível em: <https://maaklondon.irostrum.com/BiddingProcess/BiddingScreen/2017362>. Acesso em: 22 mai. 2021.
- MARASCHIN, C.; AXT, M. Acoplamento tecnológico e cognição. *In*: VIGNERON, J.; OLIVEIRA, V. B. (Orgs.). **Sala de aula e tecnologias**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2005. p. 39-51.
- MELO, A. F. T. Os sete constituintes: os animais têm razão. *In*: MELO, A. F. T. **Dez cordéis num cordel só**. Mossoró: Queima Bucha, 2006.
- MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- MAUGHAM, W. S. **Servidão humana**, 10 ed. São Paulo: Globo, 2005.
- MILNE, A. A. **When We Were Very Young**. Illustrations Ernest H. Shepard. New York: Dover Publication, Mineola, 2020, p. 80.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**. v. 10, p. 7-18, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 22 mai. 2021.

NUNES, T. R. Lacan e a negatividade do desejo. **Psicologia USP**. São Paulo, v. 26, n. 3, p. 423-429, 2015, p. 423-429. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642015000300423&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 mai. 2021.

OFFER Waterman. Artnet Artists, [s. d.]. Disponível em: <http://www.artnet.fr/artistes/hans-coper/spade-form-a-phwr9BDnzly3FGlbksmq2A2>. Acesso em: 22 mai. 2021.

OLIVEIRA, C. B.; SILVA-FORSBERG, M. C. O uso de narrativas nas pesquisas em formação docente em educação em ciências e matemática. **Revista Ensaio**, Belo Horizonte, v. 22, p. 1-19, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epec/v22/1983-2117-epec-22-e14867.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2021.

PENÉLOPE assoma com seu filho Telêmaco, ático skyphos uma figura vermelha, 440-435 a. C. Museo Gianetti, [s. d.]. Disponível em: <https://www.pinterest.it/pin/436356651368770353/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

PESSOA, F. **Obra poética**. Volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

PHIL ROGERS. A plate by Shoji Hamada. **Phil Rogers Pottery**, [s. d.]. Disponível em: <http://www.philrogerspottery.com/portfolio/h265-a-plate-by-shoji-hamada/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

PIRANDELLO. L. **O falecido Mattia Pascal**. Tradução de Rômulo Antonio Giovelli. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>. Acesso em: 22 mai. 2021.

POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, mar. 2005, p. 3-15. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3082/2778> Acesso em: 22 mai. 2021.

RICOEUR, P. Narrative Identity. **Philosophy Today**. [s.l.], v. 35, n. 1, 1991, p. 73-81. Disponível em: https://www.pdcnet.org/philtoday/content/philtoday_1991_0035_0001_0073_0081. Acesso em: 22 mai. 2021.

RICOEUR, P. Memória, história, esquecimento. *In*: INTERNACIONAL CONFERENCE “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Budapest, 2003. Disponível em: <https://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historia-esquecimento.html>. Acesso em 16 fev. 2020.

RIMBAUD, A. **Correspondência**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

ROSE, N. Inventando nossos eus. *In*: SILVA, T. T. **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 139-204.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Schwarcz, 2020.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089/13635>. Acesso em: 22 mai. 2021.

SASAOKA, S. Artesanato Mingei no Contexto do Japão Moderno. **Fundação Japão em São Paulo**, 2014. Disponível em: <https://fjso.org.br/estudos-japoneses/wp-content/uploads/sites/3/2014/07/mingei.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2021.

SENNETT, R. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

SILVA, D. **A vida íntima das palavras**. São Paulo: Arx, 2002.

SILVA, K. J. A gênese de uma cultura ceramista. **Cerâmica**. São Paulo, v. 62, n. 361, p. 105-109, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0366-69132016000100016&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 13 jun. 2020.

SUASSUNA, A. Noturno. *In*: Biblioteca Madre Ódila em ação Erem Dr. Mota Silveira. **Biografia de Ariano Suassuna** - Escritor brasileiro, ago. 2017. Disponível em: <http://bibliotecamadre.blogspot.com/2017/08/biografia-de-ariano-suassuna-escritor.html>. Acesso em: 22 mai. 2021.

SUASSUNA, A. **Ariano Suassuna**: perfil biográfico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

TAPPERE, C. We don't need Studio Pottery. *In*: **Ceramics Art and Perception Magazine**, n. 53, p. 96-98, 2003.

TATE, **Bernard Leach**. Fotografia de Tate, 2005. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernard-leach-1478>. Acesso em: 22 mai. 2021.

UMEDA, A. AU – **Cerâmica e modernidade**, jul./1998. Disponível em: <https://hiltonbesnos19540109.wordpress.com/2013/07/>. Acesso em: 22 mai. 2021.

WATSON, O. **Studio Pottery**. London: Phaidon Press Limited, 2008.

WOJCIK, N. Hans Coper: Poetry in Pottery (Biography). **Sotheby's Magazine**. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/hans-coper-poetry-in-pottery>. Acesso em: 22 mai. 2021.

ZAKIN, R. Introdução. *In*: RHODES, D. **Pottery Form**. New York: Dover Publication, 2010, p. III-VIII.

ZIZEK, S. O Estádio do Espelho e as formações do eu. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 97-102.