

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VAZOCORPOS

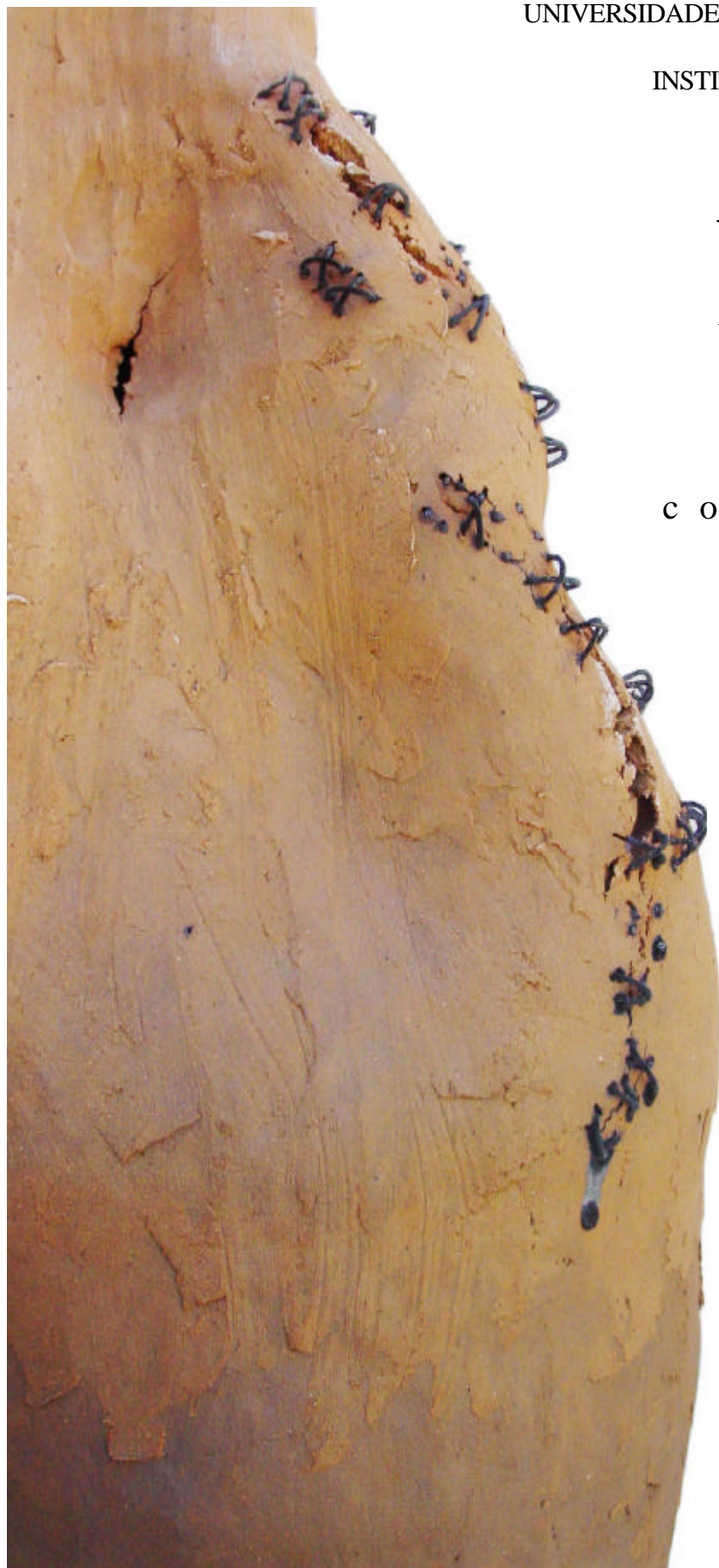
V e s t í g i o s

d e u m

c o r p o o c u l t o

Carusto Camargo

CAMPINAS, 2003



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes Plásticas

VAZOCORPOS

V e s t í g i o s d e u m c o r p o o c u l t o

C a r u s t o C a m a r g o

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Plásticas sob a orientação da Professora Doutora Luise Weiss.

CAMPINAS, 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C14v

Camargo, Carlos Augusto Nunes.

Vazocorpos : vestígios de um corpo oculto / Carlos Augusto Nunes Camargo. – Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Luise Weiss.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Escultura. 2. Cerâmica. 3. Impressão. 4. Memória.
5. Fornos. 6. Forma (Estética). 7. Desejo. 8. Superfície.
I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. II. Título.

Agradecimentos:

A Teresa, Gabriel e Nicolau, mulher esposa e filhos pela compreensão e presença marcante em meu percurso de vida e artístico.

A minha orientadora Luise Weiss, por sua presença tranqüila, constante, animadora e eficiente durante minha pesquisa artística e na elaboração deste texto.

A Flavia Fábio que com paciência e interesse tirou as fotografias das esculturas e fez o tratamento das imagens desta dissertação.

A Sergio Camargo, meu pai, por seu apoio e compreensão pelas minhas escolhas de vida.

A Lygia Eluf, Marcio Périgo e Marco Scarassatti pela generosidade de compartilhar e auxiliar o meu percurso artístico.

A Ana Lúcia Horta Nogueira, que com a paixão de ceramista e professora da Faculdade de Educação da Unicamp, fez a revisão do texto e acompanhou a produção artística.

A Cynira, minha sogra, pelo seu exemplo de entrega, despreendimento e amor incondicional que muito me emociona mesmo após a sua morte.

À FAEP, Fundo de Assistência ao Ensino e Pesquisa da UNICAMP, pelo custeio de minha produção artística e à Funcamp por realizar de maneira eficiente os reembolsos necessários.

Ao Sr. Busnardo que generosamente doou a um estranho, o torno elétrico que utilizei na produção da série inicial dos vazocorpos.

A Mariângela, Joel, Sr. Luiz, Danilo, Neto, Magali, Neusa, Jaime e demais funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, que nos 11 anos de contato com a Instituição sempre estiveram presentes e atenciosos.

A Vera, Malú e funcionários da Galeria de Artes da Unicamp que acompanharam a montagem e elaboraram os convites da exposição.

Ao Instituto de Artes da Unicamp que custeou os convites da exposição e sempre esteve presente em minha produção artística desde 1992.

Aos tantos presentes e atenciosos amigos, artistas e colaboradores deste projeto não citados aqui.

A Você que de certa forma dá continuidade a este projeto com sua leitura.

Resumo

Vazocorpos , esculturas cerâmicas produzidas por ocasião do meu mestrado em escala humana a uma temperatura de 1220°C, durante o período de julho a outubro de 2003, impregnaram sobre suas superfícies os vestígios de meu corpo impresso. Seu percurso poético partiu da observação do vazio físico dentro das cerâmicas e do existencial interno a subjetividade. Reconfigurou a superfície de fronteira entre os universos interno e externo, significou-a enquanto membrana que respira ausência e transpira desejo de corporiedade, de constituir-se em memória presente.

Índice

Resumo	05
Lista de Ilustrações	07
Introdução	08
I - Modelando Vazio	12
<i>O vazio / a matéria</i>	13
<i>A série inicial</i>	16
<i>Os Vestígios do forno Anagama</i>	19
II - Fragmentos poéticos	22
<i>A conquista da escala / da forma</i>	23
<i>O corpo oculto</i>	25
<i>O fluxo da cor no forno a gás</i>	29
III - Os Vazocorpos	32
<i>Imagens da produção Artística</i>	35
<i>Registros do Ateliê</i>	56
IV - Forma Desejo: considerações finais	65
Bibliografia	67

Lista de Ilustrações

- Capa: Detalhe de 4º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 133 X 36 x 45 cm
- I: série vazios, 1998, Alta temperatura 1280°C, 40 x 15 cm.
- II: série interioridade, 1999, Rakú, 45 x 33 x 57 cm.
- III: escultura de superfície, 2002, Anagama 1300 °C, 08 x 24 x 15 cm
- IV: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 30 x 22 x 23 cm
- V: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 58 x 25 x 28 cm
- VI: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 41 x 22 x 27 cm
- VII: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 64 x 21 x 15 cm
- VIII: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 21 x 40 x 33 cm
- IX: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 74 x 28 x 26 cm
- X: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 47 x 22 x 25 cm
- XI: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 30 x 20 x 20 cm
- XII: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 57 x 25 x 30 cm
- XIII: Detalhe de 1º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 148 x 34 x 41 cm
- XIV: Detalhe de 3º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 135 x 53 x 48 cm
- XV: Detalhe de 4º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 133 x 36 x 45 cm
- XVI: Detalhe do forno a gás de 2 metros de altura
- XVII: Detalhe de 4º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 133 x 36 x 45 cm
- XVIII: Detalhe de 3º Vazocorpo, 2003, Alta temperatura 1220°C, 135 x 53 x 48 cm
- IXX: 6º Vazocorpo, 2003, Antes da queima, 112 x 34 x 37 cm
- XX: série inicial vazocorpos, 2002, Anagama 1300°C, 8cm de altura

Introdução

Esta dissertação de mestrado relata os *Vazocorpos*, série de esculturas cerâmicas modeladas em escala humana e queimadas a 1220°C em um forno a gás com 1,80 metros de altura interna desenvolvido no segundo semestre de 2003 em meu ateliê. Suas superfícies foram impregnadas pelos vestígios da impressão de meu corpo contra a argila, em decorrência poética de uma *série inicial* menor (em escala), desenvolvida no torno elétrico e queimada em 2002 a 1300°C em um forno a lenha de esmaltação natural (Anagama¹). Estes vazocorpos foram produzidos de julho a outubro de 2003, após a orientação da Banca de Qualificação em junho, formada pelos Professores e Artistas Plásticos *Luise Weiss, Lygia Eluf e Márcio Périgo* e serão expostos na Galeria da Unicamp em dezembro. O texto transcorre como depoimento e reflexão acerca do Processo Artístico, relatando momentos do fazer, dúvidas e temores que acompanharam a prática e divide-se nos capítulos:

¹ De origem japonesa, a palavra Anagama significa Forno de Buraco (Ana = buraco, gama =forno)

I - Modelando Vazio apresenta as escolhas poéticas e reformulações da técnica que reconfiguraram as fronteiras entre o exterior e o interior das esculturas, que significaram a superfície cerâmica enquanto membrana que respira ausência e transpira desejo. Mostra como este processo gerou a série inicial dos vazocopos e expõem as interferências em sua forma e poética, ocasionadas pela impressão de minha mão e rosto e pela presença marcante dos vestígios da combustão do forno a lenha sobre as cerâmicas. O capítulo subdivide-se em: *O vazio/ a matéria* , *A série inicial* e *Os vestígios do forno Anagama*.

II - Fragmentos poéticos traz em um primeiro momento a conquista da escala, da modelagem da forma realizada a partir de pequenos discos de argila, cavidades das medidas de minhas mãos. Mostra como uma poética da reconstrução impregnou novos significados sobre a superfície das esculturas. Explora ao longo do capítulo: *A conquista da escala / da forma*, *O corpo oculto* e *O fluxo da cor no forno a gás*.

III - Os vazocorpos, a partir das imagens do último vazocorpo modelado, considerará a valorização da forma ao longo da série. Apresenta também as *Imagens da produção artística* e *Registros do Ateliê*.

IV - Forma desejo: *considerações finais*, considera o conflito dialético presente entre processo e produto poético. Reconhece o processo enquanto gerador de forma e percebe esta como vestígio, registro poético do processo.

À

mãe pituca

densa forte conflituosamente frágil

meu vazio minha ausência

memória afetiva escondida

perdida negada

descoberta nos vestígios poéticos

materialidade da membrana pele

superfície de meu corpo cerâmico

I - Modelando vazio



Na escultura cerâmica, sempre me chamava atenção o vazio, a ausência de material em seu interior. Caso isto não ocorresse, a umidade e prováveis bolhas de ar presentes na argila, explodiriam as peças quando o forno atingisse a temperatura de 100°C, durante a evaporação da água. Ao longo de 10 anos de meu processo poético de pesquisa em cerâmica fui utilizando e desenvolvendo técnicas alternativas, citadas a seguir, que me permitissem conviver com este vazio.

I 1998

O vazio / a matéria

Quando modelava esculturas maciças que eram cortadas em vários pedaços, a serem ocados e remontados para restabelecer a forma externa, o espaço vazio gerado representava a ausência do removido, a perda da matéria interior. Apesar do prazer da reconstrução do todo a partir dos fragmentos de superfície, nunca mais modeliei esculturas densas. Passei a utilizar placas de argila com espessuras constante colocadas por dentro das formas de gesso das esculturas, *moldes da exterioridade das modelagens*. Posteriormente, as placas já firmes eram coladas com uma massa pastosa do mesmo material, reconstruindo a forma modelada. O espaço interno perdeu sua materialidade, passou a ser sempre vazio, não a perda do preenchimento, mas o vazio, o que não havia sido preenchido. Criava técnicas que possibilitavam esculturas grandes e finas muito bem acabadas por dentro e por fora.

O vazio era vazio sem textura,
sem memória, intocável. Tinha
consciência de sua presença
e começava a explorá-lo
enquanto possibilidade
de criação
poética.



II 1999

A verdadeira exploração poética do vazio encontrava-se em seu conhecimento através dos conflitos pessoais e da matéria presentes. Sentia-me um ser entreaberto, vazado, vazando. Buscava conhecer a imensidão de minha intimidade, mas ela não me remetia ao local de conforto, felicidade e materialidade da memória. Rompi a fronteira das modelagens e conduzi o fluxo do espaço e de minha percepção através das superfícies, procurando, modelando e explorando uma atitude poética que incorporasse presença a este vazio.



III 2002

Esta exploração, levou-me a trabalhar com esculturas de superfícies abertas, modeladas sobre formas de areia. O vazio não mais contido dentro da forma, fluiu, transformou-se numa transpiração desta superfície. Esta membrana condutora de possibilidades, adquiriu texturas, vestígios e memórias do processo de criação. No torno elétrico, equipamento utilizado na modelagem de *vasos*

cerâmicos, vivenciei a intimidade do olhar e manipular esta pele. Desejei a sensualidade da argila molhada, do movimento da forma. Com a presença constante da água e da rotação, perfurava a massa de argila centralizada até encontrar a base do torno. Começava um vaso sem fundo. Comprimindo em seguida sua parede entre os dedos, "levantava" a forma definindo seu movimento e estabilidade. Sempre terminava a modelagem reduzindo seu diâmetro até "zero", fazendo referências a uma cabeça. Este *corpo* gerado pela contínua percepção da forma, de sua materialidade externa e de seu espaço de ausência interno, enclausurou o vazio. Neste momento intervi abruptamente com minhas mãos sobre a superfície. *Vazando-a*, resgatei o fluxo da ausência e

potencializei a partir da
deformação das linhas de
movimento do vaso, a
corporiedade de suas
formas. Resgatei referências
abstratas com o feminino,
presentes em esculturas
anteriores, gerando a *série*
inicial dos *vazocorpos*.

IV 2002



A série inicial

Minha aproximação destas superfícies, de suas formas, se altera constantemente com o aumento das modelagens. A presença matérica da forma fechada íntima. Além das mãos, rompo a superfície com o impacto de meu rosto sobre a argila úmida. O vazio sempre reagia contra estas intervenções. Sempre, a um movimento externo de aproximação, revidava. Sua pressão interna amortecia as deformações até a abertura da superfície. Neste instante, com o rosto

conectado, respiro e sinto a respiração da escultura com o contato de minhas mãos.

Sua pele se expande e

contraí como um pulmão.

Não consigo descrever as

sensações envolvidas, o

pavor e o conforto, a

conquista e o desconhecido

se entrelaçam em uma teia

tridimensional que me

envolve.



Dependendo da espessura e da maleabilidade do material, a ruptura dava lugar a impressão de meu rosto. Antes da queima, podia observar com clareza os vestígios do cabelo, a contra forma dos olhos, do nariz, da boca e do queixo.



VI 2002

Este auto retrato negativo, ausência física do rosto impresso, revela o corpo oculto por traz do gesto. A intenção de constituir-se em uma memória presente, o desejo de impregnar-se na matéria física e poética. Durante a modelagem

no torno elétrico, o movimento, a sensualidade e a densidade da forma eram os objetivos iniciais do processo criativo, porém, a partir da intervenção de meu corpo, pretendia-a enquanto registo poético da transgressão.

Buscava a perpetuação deste momento. Deixando a modelagem intocável, mantinha as trincas, rupturas e deformações. Caso a escultura não mantivesse a forma obtida logo após a intervenção, mesmo que ela não desmoronasse, eu a destruía. Queria que a forma fosse um registro instantâneo de sua própria transgressão. Apesar de negá-la no produto final, as próximas modelagens e intervenções eram redirecionadas sempre a partir da observação dos registros em forma obtidos anteriormente.

*VII - 2002**VIII 2002*

Os vestígios do forno Anagama

Quando modelo ou observo os vazocorpos antes da queima, meu olhar e gesto estão impregnados técnica e poeticamente pelos elementos e fenômenos que convivem no interior do forno. O fogo relaciona-se com a forma modelada. Suas labaredas percorrem a sensualidade da superfície e atravessam as

rupturas. Asfixiam a
respiração, consomem
o oxigênio para a
combustão e reduzem
a queima liberando
carbono, que, ao
reagir com os óxidos
internos da argila,
determinam as
colorações sobre e
a partir da forma.



IX 2002



X 2002

As texturas e colorações observadas nas esculturas, queimadas em um forno a lenha de esmaltação natural (Anagama), dependem do tipo de argila e madeira utilizados e principalmente do fluxo do calor durante as queimas.

O Anagama utilizado tem 3 metros de comprimento e apresenta a fornalha em sua entrada e uma chaminé de cerca de 5 metros de altura na outra extremidade. Devido a este tipo de projeto, tem um fluxo de calor longitudinal que carrega consigo os vestígios da combustão da madeira para dentro do forno. Estas cinzas, ao serem depositadas e fundidas sobre a superfície das cerâmicas a 1300°C, geram os esmaltes de cinzas naturais. Nas regiões do forno ou da escultura que não atingirem esta temperatura teremos as texturas ou cracas provenientes das cinzas mal fundidas. A materialidade destes vestígios significava uma presença física para o fluxo da ausência e ocultava os detalhes do rosto que haviam sido impressos.



XI 2002



XII 2002

Vazei
forma vaso
vazei corpo
imprimi contra corpo
corpo vaso
vaso corpo.
vazocorpos

Carusto 2003

II - Fragmentos Poéticos

"...Há sempre dois princípios contraditórios ou antagônicos, associados, sem que se possa resolvê-los numa síntese. Nós vivemos de contradições, sem poder superá-las. Essas contradições nos fazem viver"²

53 " O conflito é pai de todas as coisas; de alguns faz homens; de alguns, escravos; de alguns, homens livres"³

Para que as cavidades de meu contra-corpo ficassem bem impressos nas modelagens dos vazocorpos em escala humana, precisava que uma forma oca com 1,70 metros de altura, com cerca de 90 kg de argila se mantivesse estável e maleável. Ela não deveria desmoronar no momento da intervenção de meu corpo, quando transgredisse o domínio da matéria e da técnica conquistados. Após sua secagem, teria que subir as escadas de meu ateliê em Barão Geraldo/ Campinas e ser transportada até o forno Anagama em Artur Nogueira. Percorrer os buracos da estrada de terra que leva ao sítio e entrar com ela deitada dentro do forno, que apesar de ter 3 metros de comprimento, apresenta uma altura máxima de 1,20 metros.

² MORIN, 2002, p.55, Filósofo Francês nascido em 1921, apresenta acima sua idéia de "dialógica".

³ Fragmento 53 de Heráclito apud Pessanha, 1996, p. 25. Heráclito (540-470 ac), filósofo grego da escola jônica, apelidado " O obscuro" devido ao carácter enigmático de seu pensamento.

A conquista da escala / da forma

Iniciou-se uma poética da reconstrução. Meu corpo estava acostumado com uma velocidade de configuração das linhas de movimento que não condizia com a escala humana. A parte inferior da modelagem se alargava muito depressa e acabava rasgando-se no sentido vertical em função do excesso de peso. Tentei conter estas fissuras enfaixando o entorno com bandagens enquanto recalibrava minha mão, meu corpo e controlava a volúpia do movimento e da constituição da forma. Desenvolvi uma técnica de modelagem por discos. Arrancava com os dedos do bloco de argila (sem amassá-lo), uma porção que coubesse dentro de minha mão. Movimentava-a dentro das mãos formando uma bola e a seguir com a pressão de uma contra outra em um movimento circular excêntrico, obtinha um disco de argila com bordas finas. Colocava-o sobre uma base de madeira com rodízios e com o dedo direito fazia a cavidade para encaixar o próximo disco e assim por diante, creio que mais de 1000 vezes para cada escultura. Este processo exaustivo e repetitivo de modelagem a partir da medida da cavidade existente entre minhas mãos, passou a ser uma preparação poética para o momento de transgressão da superfície. Não esperava mais elas endurecerem como antigamente, modelava rapidamente a fase final até sentir um desconforto, um desejo gerado no centro de meu estômago que me escapava pelos poros e pela boca. Intervinha sobre a superfície com meu rosto e mãos. Observava com apreensão as cavidades impressas, as referências das

deformações com a figura humana, os fragmentos de corpos modelados, as fendas e rupturas ocasionadas desta relação tensa, afetiva e agressiva de aproximação do corpo modelado. As fissuras transformavam-se em fendas, a seguir, em rupturas. Começavam a implodir pedaços de superfícies para dentro da escultura, que em seguida desmorona....Costurava com um arame algumas fendas do fragmento que se manterá estruturado e continuava subindo as paredes, reconfigurando a modelagem a partir das deformações e vestígios presentes no trecho que tinha sobrevivido. As esculturas desmoronavam 1, 2, 3 e até 4 vezes até se finalizarem. O primeiro vazocorpo modelado, representou a conquista da escala e impregnou novos significados nas superfícies e na forma:



As suturas , as cavidades do contra corpo impresso, as projeções de meu corpo para dentro das superfícies, os vestígios do tato e das ferramentas que definem a forma, as fendas , as rupturas das superfícies e os fragmentos de corpos modelados.

O Corpo oculto

Comecei a explorar estes significados separadamente nas esculturas posteriores. Comecei a soltar a forma, não estava mais modelando no torno, que exigia uma simetria radial. Retomei fortes referências passadas de minhas esculturas com a verticalidade e sinuosidades das linhas de contorno do corpo. Curiosamente estas esculturas geradas pela rotação destas linhas de referências, destes desenhos espaciais, lembram-me os sólidos de revolução da geometria analítica, com os quais tive contato em 1981, durante minha graduação em Engenharia Elétrica. Naquela época, os volumes ocos e sensuais eram visualizados na minha imaginação, a partir da rotação de curvas gráficas representativas de funções matemáticas descritas em coordenadas cilíndricas⁴. Permito-me dizer que significavam volumes e superfícies geradas em um "torno matemático".

⁴ Diferentemente das cartesianas, representadas pelas distâncias ortogonais em relação a um ponto de referência (x,y,z), as cilíndricas localizam o ponto sobre a superfície de um cilindro imaginário, a partir da medida do raio (r), do deslocamento angular (θ) e da altura (h).

O segundo e o terceiro vazocorpo modelados apresentavam uma ambigüidade entre a brutalidade de sua massa corpórea, seu peso real e a leveza e sensualidade das linhas de contorno e das superfícies de contato físico e visual.

As linhas de movimento,
seus contornos, seus
volumes e superfícies,
sua densidade visual,
representavam uma
matrona, bela e sensual.
Uma mãe modelada.

XIV 2003



Quis ter-lhe novamente, sentir a materialidade de suas superfícies, a frieza da argila. Gravei-me de corpo e alma, imprimi-me na ausência, fiz-me memória presente . As cavidades de meu rosto, mãos , braços, peito e abdômem ficaram nitidamente marcados. Impregnaram na superfície a forte e densa presença dos fragmentos de meu corpo. Mas, à percepção distanciada, primeira, desarmada, percebo o corpo ausente, que deformou e resgatou-se, que manteria-se em contato com aquele volume. Até este momento, tinha a intenção de queimar os vazocorpos no forno Anagama, que tinha sido utilizado anteriormente para as esculturas menores. Impossibilitado de conciliar a ampliação das escalas e das intervenções neste forno, comecei a desenvolver um gás para realizar as

queimas em meu ateliê. Da mesma forma que isto favorecia a ampliação da escala da modelagem e de minha imersão no projeto, impedia a apropriação poética dos vestígios da madeira que se queimava nas fornalhas e que ocultavam o rosto impresso na série inicial. Como tinha a intenção clara de imprimir-me



XV 2003

de corpo inteiro sobre as modelagens e

ao mesmo tempo dificultar a

percepção fácil destas imagens,

comecei a explorar os vestígios do

processo de modelagem, o gesto

interrompido e potencializado que

definia a forma, a textura e a

respiração desta pele. No decorrer do

processo de pesquisa plástica, a

presença das costuras de arame

deixaram de ser um elemento

de estruturação da forma e potencializaram-se como uma sutura expressiva de carácter estritamente contraditório. Com a argila ainda mole, este elemento realmente estruturava fisicamente a forma, porém conforme a argila ia secando ele esgarçava as feridas, uma vez que somente a argila encolhia. Após a queima em atmosfera redutora a uma temperatura de 1220 °C, os arames além de serem extremamente frágeis ao mais leve toque, apresentam uma coloração azul

e uma textura de veludo, como se tivesse costurado aquela peça densa e enorme com fios de veludo. Agora, é a cerâmica que estrutura a costura que vai se decompondo com o tempo e sendo absorvida pela escultura e por outros corpos que se farão presentes a sua proximidade tátil.

O fluxo da cor no forno a gás

A coloração das peças se alterou totalmente no forno a gás do ateliê. O fluxo de calor deixou de ser transversal às esculturas e ocorre no sentido descendente em oposição ao ascendente das modelagens. Se o forno Anagama interferia potencialmente na rupturas transversais dos vazocorpos, o forno à gás relaciona-se melhor com a verticalidade de suas formas e com os vestígios do gesto interrompido, presentes nas modelagens. Para uma chama que tangencia esta superfície, estes vestígios se comportam como relevos que "descolam" o fluxo de calor.



Projetado e desenvolvido no meu ateliê, este forno se constrói e desconstrói a cada queima. Impregna em seus 450 tijolos removíveis, os vestígios das queimas anteriores, compondo sua memória na superfície de suas paredes.

Com uma altura interna de até 1,80 metros e base de 70 x 70 cm , o forno é formado por cerca de 650 tijolos refratários isolantes e utiliza uma tampa superior de chaparia com um isolamento térmico de manta de fibra cerâmica para 1500°C. Os 4 maçaricos a gás, com silenciadores cerâmicos desenvolvidos no ateliê, localizados na base do forno, direcionam as chamas para a tampa, de onde são "puxadas" para baixo pela ação de uma chaminé de 4,5 metros de altura. Suponho que este fogo, percorrendo as sinuosidades da forma em direção a sua base, se desprende desta quando seu diâmetro diminui . Como em um túnel de vento , criam uma região de ausência de oxigênio (asfixia) na parte inferior que reduzem a queima "liberando" o carbono que reagirá com os óxidos presentes na argila. Gera-se uma densidade de cor que se intensifica gradualmente em direção a base da escultura. Opondo-se a verticalidade e deformação ascendente da linha de contorno das peças, amplia ao mesmo tempo a leveza da escultura e a densidade de suas superfícies. Parece-me estarem-se modelando, queimando-se no exato momento de nossa percepção.

Este fenômeno depende também da relação entre o fluxo de entrada e a "puxada" da chaminé. Se o fluxo de ar for igual ou superior ao de gás teremos uma queima em oxidação, homogênea, por outro lado, se tivermos excesso de gás dentro do forno, teremos uma queima em redução, que potencializará os efeitos descritos anteriormente.

Na verdade, o processo de coloração das superfícies das esculturas, o fluxo da cor, dependem de sua forma, da argila utilizada, do projeto do forno e da interferência de minha ansiedade e desejo de compactuar com o fogo.



III - Os vazocorpos



XVIII 2003

Ao longo da elaboração da série dos vazocorpos em escala humana, a forma que era considerada principalmente como um registro poético após o processo de impressão de meu corpo, como ocorria também na *série inicial*, foi revalorizando-se enquanto objetivo do processo artístico. É claro que sua presença,

percepção e formulação eram marcantes durante as modelagens e na análise da composição espacial dos registros poéticos obtidos. Porém, de maneira mais incisiva, nos últimos vazocorpos a forma tornou-se um valor mais significativo a ser reelaborado após a intervenção na própria escultura que estava sendo modelada e não mais somente como uma referência crítica para desenvolvimento da série. Comecei a intervir sobre a superfície com o corpo inteiro, do meu pé à cabeça. Frustrado com duas esculturas anteriores que se perderam, resolvi compor a nova deformação da forma que estava sendo "levantada" a partir de transgressões múltiplas.

Depois de impregnar meu corpo em diversas direções na parte inferior de sua modelagem, mantive-me distante por 3 dias, observando a forma e aquele forte registro poético. Tinha extrapolado os limites de minha intimidade com o processo, tive medo de me perder na matéria. Sempre correrá riscos excessivos no meu processo de exploração do fluxo do vazio espacial e existencial, mas agora podia perder-me no desejo de corporiedade e de transformação da matéria através da modelagem e do fogo. Perdi-me totalmente no processo, expandi-me em forma e remodelei aquele registro inicial. Ocultei os exageros cometidos, potencializei os fragmentos poéticos e, com o traço do desenho sobre a

modelagem, defini o
movimento do dorso
feminino.

Depurei as suturas,
remodelei algumas
trincas, cortei as
superfícies,
ressignifiquei algumas
projeções de meu corpo
que tinham atravessado
a escultura.



Apesar de ter-me denso, forte, expressivo e todo novamente ao término desta série, com um novo e intenso percurso poético a explorar, não me sobra mais energia para modelar um simples vasinho.



XXX 2002

Imagens da Produção Artística



1º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
148 x 34 x 41 cm
Carusto Camargo
2003



1º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
148 x 34 x 41 cm
Carusto Camargo
2003



1º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



2º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
95 x 60 x 60 cm
Carusto Camargo
2003



2º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
95 x 60 x 60 cm
Carusto Camargo
2003



2º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



3° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
135 x 53 x 48 cm
Carusto Camargo
2003



3º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
135 x 53 x 48 cm
Carusto Camargo
2003



3° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



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



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



4° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



5° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
145 x 38 x 37 cm
Carusto Camargo
2003



5° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
145 x 38 x 37 cm
Carusto Camargo
2003



5° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



6° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
112 x 34 x 37 cm
Carusto Camargo
2003



6º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
112 x 34 x 37 cm
Carusto Camargo
2003



6º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



6° Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003



6º Vazocorpo
escultura cerâmica
1220 °C
detalhe
Carusto Camargo
2003

Registros do Ateliê





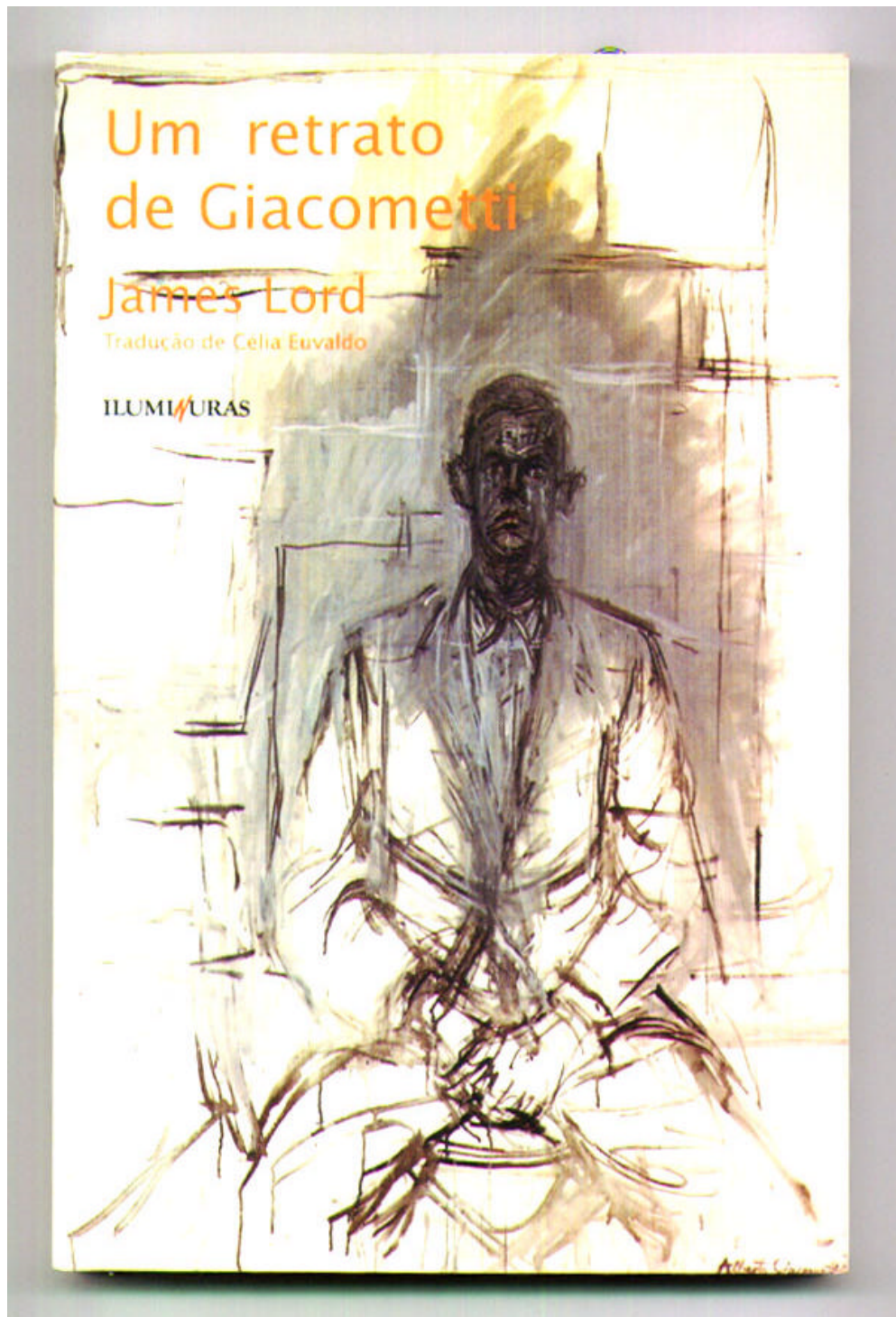












" O que estou fazendo é um trabalho negativo (...) è preciso fazer desfazendo.
Tudo esta desaparecendo mais uma vez. è preciso ousar, dar a pincelada final
que faz tudo desaparecer"

(Giacometti, apud Lord, 1998, p. 105)

IV - Forma Desejo: *Considerações finais*

O percurso poético através da modelagem (cerâmica) considerado nesta dissertação partiu da observação do vazio físico dentro das esculturas cerâmicas e do existencial interno a subjetividade. No início da pesquisa, este vazio representava a ausência da matéria removida e conduziu o fluxo do espaço e de minha percepção através das esculturas. Dentro de um processo de exploração da intimidade do olhar e do tocar suas superfícies, rompeu fronteiras e fragilizou a dualidade entre os universos exterior e interior. Em decorrência, as cerâmicas adquiriram texturas, vestígios e memórias do processo de criação. Formaram-se corpo e geraram durante as intervenções contra as modelagens no torno elétrico, a *série inicial*. Os *vazocorpos* em escala humana, intimam a matéria e a forma, impregnam suas superfícies com os vestígios de meu corpo impresso. Respiram ausência e transpiram desejo de corporiedade, de relação íntima com a matéria. Inicialmente apresentavam-se como registros poéticos em forma do processo e decidiam o que devia ser revelado e o que devia permanecer na subjetividade do ateliê. Porém, o fluxo dos fragmentos e da intenção poética impregnados sobre as superfícies da série, transgridem os limites do processo e ressignificam a forma enquanto um valor a ser elaborado após a intervenção na própria modelagem e não mais somente na sua análise ao longo da série.

tive-a

vaso Mãe

registro

processo culto

olhar curvo

vazei-a

mulher

vestígio

corpo oculto

forma desejo

Carusto,2003

Percorri os espaços da ausência entre os domínios do processo e do produto.

Perdi-me no interior do processo , reestruturei-me em forma.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Emanuel (curador). *Escultura Brasileira: Perfil de uma Identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997. 207 f.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

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

BRITO, Ronaldo. Sobre uma escultura de Amilcar de Castro. In: TASSINARI, Alberto (org.). *Amilcar de Castro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997. p.27-30.

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

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

CAPRA, Fritjof. *O tao da física: Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1983.

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

DUARTE JR., João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar edições, 2001.

FIENNES, Jermy. Fornos a combustão. In: GABBAI, Mirian B.B. *Cerâmica: Arte da Terra*. São Paulo: Gallis, 1987. p. 131-137.

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

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HAAR, Michel. *A obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEGEL, Georg W. Heráclito De Éfeso - Crítica Moderna. In: _____. *Os Pensadores Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 1996. p. 102-116

HERÁCLITO. *Fragments Origem do pensamento* - Tradução, Introdução e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro LTDA, 1980.

HERKENHOFF, Paulo. *A aventura planar de Lygia Clark - de caracóis, escadas e caminhando*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. 68 f.

JUNG, C.G. . *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KLINTOWITZ, Jacob. *Victor Brecheret, modernista brasileiro*. São Paulo: MD Comunicações e Editora, 1994.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

_____. *HEGEL, A Razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRISHNAMURTI, J. . O Homem Livre. São Paulo: Ed. Cultrix, 1960.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1953.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MESTRE LELÉ. *O Torno na Cerâmica*. . In: GABBAI, Mirian B.B(org.). *Cerâmica: Arte da Terra*. São Paulo: Gallis, 1987. p. 69-73.

MILLIET, Maria A. *Lygia Clark: Obra - Trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOREIRA, Daniela. *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Thomson/Pioneira, 2002.

MORIN, Edgard. *Ninguém sabe o dia que nascerá*. In: *Nomes dos Deuses Entrevistas a Edmond Blattchen*. São Paulo: Editora Unesp; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

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

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

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

SILVA, Ivanir Cozeniosque. *Claustros*. 2001. 144 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

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

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

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

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

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

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

TROY, Jack. *Wood-fired stoneware and porcelain*. Radnor, Pennsylvania, USA: Chilton Book Company, 1995.

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

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

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

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