

CAP

Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Estudos Artísticos e Escultura /
Artistic Studies and Sculpture
Vol. 4 / N° 2

Urbancreativity.org

Title:

CAP - Cadernos de Arte Pública
Public Art Journal

Issue Editor:

Sergio Vicente

Editor-in-chief and Publisher:

Pedro Soares Neves

Contact and information:

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

ISSN (Print): 2184-6197

ISSN (Online): 2184-8157

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

©Authors and Editors - Lisbon 2022

Estudos Artísticos e Escultura/ Artistic Studies and Sculpture

Editorial

Call for Papers

6

Articles

Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa / *Naked-Monument (Naked-Moment): typology of a decolonial monument to the Kaiowá and Guarani Amerindians for Lisbon* 8
Letícia Larín

Avelino Soares Belo / *Avelino Soares Belo* 32
Marta Galvão Lucas

Tecno-cerâmica / *Techno-Ceramics* 42
Noemi Iglesias Barrios

***Sustentar a Chama* [escultura e sustentabilidade interior]: modelar possibilidades de conexão / *Sustaining the Flame* [sculpture and inner sustainability]: modeling connection possibilities** 48
Sara Inácio

Transformação e limites do corpo humano numa prática artística em escultura / *Transformation and limits of the human body in an artistic practice in sculpture* 60
Susana Miranda

Um exame interdisciplinar da comida na escultura / *An Interdisciplinary Examination of Food in Sculpture* 74
Tania Sousa

Scientific Committee

Sergio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. LTAP

Sofia Ponte - Assistant Professor, Faculty of Design, Technology and Communication Universidade Europeia, Portugal

Gabriela Vaz Pinheiro - Assistant Professor, FAUP, Portugal

Mario Caeiro - Professor at ESAD.CR/IPL, Portugal

Cristina Pratas Cruzeiro- FCSH / UNL / IHA - Lisboa

Helena Elias - FBAUL CIEBA /VICARTE - Lisboa

Editor in Chief

Pedro Soares Neves, Executive Director AP2/ Urbancreativity

Research colaborator of: University of Lisbon Faculty of Fine Arts / Artistic Studies Research Centre (CIEBA/FBAUL);

Associate Laboratory of Robotics and Engineering Systems / Interactive Technologies Institute (ITI/LARSyS/IST);

Interdisciplinary Centre for History, Culture and Societies (CIDEHUS/UE)

Contact and information

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

Estes artigos procuram debater e explorar os modos como a Escultura se constitui ontologicamente no presente, as diferentes heranças históricas e a construção do imaginário escultórico. Convidámos a comunidade científica e artística para uma análise crítica e transdisciplinar sobre as repercussões que as múltiplas constituições do que é a Escultura têm não só nas artes, mas também fora do âmbito artístico.

--

These articles seek to discuss and explore the ways in which Sculpture is ontologically constituted in the present, the different historical legacies and the construction of the sculptural imaginary. We invited the scientific and artistic community for a critical and transdisciplinary analysis of the repercussions that the multiple constitutions of what Sculpture is have, not only in the arts, but also outside the artistic sphere.

Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa

Naked-Monument (Naked-Moment): typology of a decolonial monument to the Kaiowá and Guarani Amerindians for Lisbon

Letícia Larín¹

¹Grupo de Investigação em Escultura (GIE), Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Largo Nacional da Academia Nacional de Belas-Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal; E-Mail: leticialarin@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5173-1298

Resumo

Estes escritos desenvolvem-se de modo a diagnosticar a tipologia de um monumento aos ameríndios Kaiowá e Guarani, do estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, a ser elaborado para a capital de Portugal, Lisboa. Como uma forma de resolver a minha problemática situação nesse entremeio, ao ser uma artista contemporânea paulistana e branca –nem indígena, nem portuguesa–, num primeiro momento explicita-se a faceta decolonial a fundamentar a peça artística em questão, assim como a possibilidade de eu enquadrar-me numa epistemologia do Sul. Por conseguinte, a reflexão em torno a três “objetos-sujeitos” das culturas materiais Guarani –*kurusu* tumular, pau, vara ou cruz de *chiru*, e tipos de “altar” Guarani-Kaiowá (*yvyra’i marangatu*) e Guarani-Nhandéva (*tata rendy’y*)– leva à emergência da noção do ato de produção do corpo “vivo”, no presente. Segue-se, então, um trato com definições de antimonumento e contramonumento, pelo que se arriba na tipologia ‘monumento-nu’ –a qual pode ser, também, indicada por ‘mo-nu-mento’ e por ‘momento-nu’–, condizente ao aspeto destacado das cosmovisões ameríndias. Por fim, nas conclusões reconhecem-se potenciais críticos da sintaxe do monumento-nu com respeito ao monumento clássico e aos monumentos coloniais e imperiais. Por outro lado, identifica-se uma vertente do pensamento ocidental que, ao estar em sintonia com a ideia de produção do corpo “vivo”, preza pela cultura de presença e é apta a desconstruir a colonialidade do poder.

Abstract

*These writings are developed in order to diagnose the typology of a monument to the Kaiowá and Guarani Amerindians, from the state of Mato Grosso do Sul, Brazil, to be elaborated for the capital of Portugal, Lisbon. As a way to resolve my problematic situation in this in-between –a white contemporary artist from Sao Paulo, neither indigenous nor Portuguese–, the decolonial instance is initially clarified in order to support the artistic piece and the possibility of framing myself in an epistemology of the South. Thereafter, a reflection around three “subject-objects” from Guarani material cultures –*tumular kurusu*, *chiru*’s stick or cross, and Guarani-Kaiowá (*yvyra’i marangatu*) and Guarani-Nhandéva (*tata rendy’y*) kind of “altars” – leads to the notion of the act of producing “living” bodies, in the present. Then, the definitions of anti-monument and counter-monument are discussed and they lead to the ‘naked-monument’ typology –which can also be designated as ‘naked-moment’–, befitting with the emphasized trait from the Amerindians cosmovisions. Finally, the conclusions recognize critical potentials of the naked-monument syntax, in relation to the classical monument and to the colonial and imperial monuments. On the other hand, the text identifies a Western thought trend in tune with the idea of producing “living” bodies, which holds the idea of presence culture and is able to deconstruct the coloniality of power.*

Keywords

naked-monument; kaiowa and guarani; decolonial art; body art; classical monument; presence culture.

1. Introdução

Estas reflexões desenvolvem-se de modo a iluminar o complicado percurso que transcorro ao, enquanto artista contemporânea brasileira e paulistana, propor-me a elaborar, em minha tese de doutoramento em Escultura, um monumento aos ameríndios Kaiowá e Guarani – respetivamente, Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva, da família Tupi-Guarani do tronco linguístico Tupi (IBGE, 2011)– da região de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, para a capital de Portugal, Lisboa. Esse cuidado deve-se à minha intermediária posição entre as culturas postas em relação, aoser nascida e criada num país que, aoter sido colonizado por Portugal, possui sua matriz identitária mestiça, e numa cidade que deve, fundamentalmente, a sua atual condição de polo económico do Brasil às bandeiras, expedições nas quais exploradores aventuraram-se no sertão para buscar metais preciosos, conter revoltas, capturar e comercializar indígenas e escravos, destruir quilombos, como o de Palmares (Zimovski, 2017: 131) etc. A eleição de um ramo da escultura especialmente problemático a esse compêndio, o do monumento –já que bastante identificado com vieses imperiais e coloniais–, intenciona resultar, justamente, numa exposição nítida da problemática concernente, junto ao desbravamento do complexo, reconhecido como o mais árduo quanto à busca de uma razoável solução plástico-política.

Para aproximar-me desse objetivo, de situar um posicionamento estético-discursivo adequado ao meu lugar nesse esquema, destaco noções reverberadas por termos como colonialidade, decolonial, produção do corpo “vivo”, monumento, antimonumento e contramonumento, arribando à, e determinando a, finalmente, tipologia ‘monumento-nu’, reconhecida também no jogo de palavras ‘mo-nu-mento’ –o qual, por sua vez, encontra pertinência de sentido em ‘momento-nu’. A metodologia que utilizo é, primeiramente, circunscrever o embate epistemológico sob foco na territorialidade do monumento, cujo espaço contempla, a um só tempo e em termos gerais, as mentalidades ocidental e indígena. A esse esclarecimento com respeito à faceta decolonial do monumento em questão, segue-se uma digressão em torno a três trabalhos, de minha autoria, elaborados sob inspiração de três elementos das culturas materiais Kaiowá e Guarani que constatei como de funcionamento afim ao de monumentos:

kurusu (cruz) tumular, pau, vara ou cruz de *chiru* e tipos de “altar” Guarani-Kaiowá, *yvyra’i marangatu*, e Guarani-Nhandéva, *tata rendy’y* (Vera, 2020).

Nessa reflexão sobressai o caráter de agência desses, portanto, “objetos-sujeitos” inertes, já que cada um deles, de seu modo particular, refere-se ao corpo para, operando sobre o espaço e o tempo, mobilizar processos de territorialização cosmológica (Morais, 2016: 285). Com isso, evidencia-se a noção do ato de produção do corpo “vivo”, no tempo presente. Esse diagnóstico, então, é ponderado junto a âmbitos do antimonumento e do contramonumento, pelo que se identifica a tipologia ‘monumento-nu’. Num tom conclusivo, deteta-se o potencial crítico do monumento-nu com respeito ao monumento clássico e a monumentos imperiais e coloniais, assim como uma corrente filosófica que, de seu modo, permite conferir na atenção, quanto à presença do corpo no tempo presente, uma estratégia apta a desestruturar a colonialidade do poder. O principal referente, dessa vertente do pensamento ocidental, é oferecido pela cultura de presença, de Ulrich Gumbrecht (2010), a qual é antagónica à cultura de sentidos (de entendimentos racionais). Este estudo, portanto, diagnostica a tipologia determinante ao monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa, sobre o qual aqui se pensa, identificando o sentido que ela estabelece, tanto com as culturas Kaiowá e Guarani, quanto com o espaço público lisboeta –em sua conformação ocidental e imperial.

2. Monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa

Atualmente, o termo ‘monumento’ é apto a abarcar um leque amplo de tipologias, de esculturais a imateriais. Entretanto, mesmo sendo possível designar qualquer manifestação humana por ‘monumento’, aqui se considera um, efetivamente, aquela que, ao atrelar-se à “noção de perpetuação da história e memória de um povo”, pode ser distinguida como um “patrimônio comum da humanidade” (Moraes et al., 2021: 12). É nesse ponto que o monumento pode adquirir um aspeto monumental vinculado a uma esfera de poder, já que o trâmite que leva algo a ser reconhecido coletivamente como patrimônio da humanidade requer, necessariamente, de alguma política pública. Dada a árida política pública até então, com respeito ao presente intuito, esse último não visa findar no recebimento de um

documento a atestar ser tal coisa um património cultural, se não que pensar numa peça artística, para o espaço público de Lisboa, apta a incutir no imaginário local o fato de que os povos originários, das terras hoje chamadas de Brasil, são constructos significativos da história lusa.

Com isso, o fato desta abordagem circundar um certo 'monumento' deve-se, não ao objetivo de que essa peça artística em elaboração seja considerada um património público, mas, sim, ao de que ela seja um documento a atestar a necessidade de integração crítica do ameríndio no discurso público –e também oficial– referente à história portuguesa. Essa urgência advém, embora não somente, da grave situação à qual foram arrastados os povos originários de Abya Yala (América) devido à colonização europeia, cujas consequências seguem a afetar, drasticamente, pessoas indígenas. Aqui se trata de, tanto, somar à causa indígena, quanto, processar no imaginário português aspetos fatídicos do passado –e da construção– nacional. Não obstante ter sido, no início deste parágrafo, manifestado um interesse na projeção de uma obra artística 'documento', o campo da escultura a pertencer esse "documento" é o do monumento. Convém, então, aclarar as definições de 'documento' e de 'monumento'.

Anteriormente a ser algo designado juridicamente por "património cultural" ou, em casos mais específicos, por "monumento nacional ou de interesse público" (DGPC, 2022) –ou mesmo na ausência dessas instâncias, ou até num momento qualquer–, um indivíduo pode identificar um elemento como documento de tal relevância à humanidade, a ponto de considerá-lo como pertencente à categoria 'monumento'. Quanto a isso, Panofsky esclarece que, enquanto objetos de estudo de humanistas, signos e estruturas podem ser monumentos ou documentos, a depender de cada específica localização num dado sistema de pesquisa:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. (Panofsky, 1991: 24)

Segundo esses termos, monumentalidade não necessariamente se refere à grande dimensão material de um monumento, se não que pode versar sobre o nível de importância do mesmo:

I adhere to Panofsky's insight into the duality of the object of humanistic study and propose to elaborate this duality further by elevating the terms monument and document into the qualitative abstractions of monumentality and documentality. (...) We can easily see that by monument Panofsky does not mean only a certain kind of metal or stone structure, a memorialization of a great event. Conversely, Panofsky does not mean by document a piece of paper only, with writing on it. (...) The reversible nature of the "records left by man" is a condition of possibility for their study, whatever name we choose to give to this study. (Guillory, 2016: 23)

Com isso, ao optar por averiguar analítica e criticamente um certo vestígio humano, dando-lhe significância histórica, uma pessoa constitui, em primeira instância, um monumento para si. Pois bem, sob essa ótica, para mim, o presente monumento, mesmo que existente somente nos meus pensamentos, é um decolonial, aos ameríndios Kaiowá e Guarani, a existir em Lisboa. Contudo, mesmo que imaterial, imaginário e em elaboração mental –ou seja, de substância atual projetivo-conceitual–, intenciona-se que esse monumento seja instituído com eficiência no espaço público lisboeta –significando 'eficiência' uma aptidão a impelir o imaginário imperial português, em termos gerais, a ser também marcado por noções e patrimónios culturais que denotem o ser e o modo de ser ameríndios, assim como a violência à qual foram historicamente submetidos esses povos.

Nisso, a intenção não é disseminar o sentimento, mesmo que simbólico, de ter-se indígenas sob posse, e tampouco é fomentar falas efusivas e orgulhosas em torno à usurpação –mesmo que passada– dos relativos territórios originais: é promover, nas pessoas, a compreensão, a aceitação, o processamento e o reconhecimento da faceta trágica dessa história. Essa ultrapassagem de estigmas viabiliza a transformação de valores, o que permite que se assumam, autonomamente, posturas que buscam ser responsabilmente críticas, numa atualidade onde ainda

vigora a colonialidade do poder (Quijano apud Santos, Meneses, 2009); permite que inações ou ignorações, partícipes de enredos de vinco imperial, incorporem-se por atuações sociopolíticas conscientes.

Disso ressalta uma complexa questão: como as cosmovisões Kaiowá e Guarani podem “iluminar” meios à desconstrução (Derrida, 1995) do paradigma de acúmulo –de poder, de recursos económicos, de vaidade, de ego, de razão– que guiou a empreitada de invasão, domínio, comércio e extermínio em terras de povos originários? Paralelamente a essa segue-se outra, mais específica quanto ao presente enredo: como as culturas materiais Kaiowá e Guarani podem “fraturar” o monumento de vinco colonial e imperial, em sua ode à uma suposta superioridade e genialidade, em sua ereção a clamar, em tom de verdade, pelo privilégio ascendente de poucos? Esses dois compêndios, embora possam ser resolvidos sob diversas formas, são poliactantes. Sendo a indiscutível conexão entre ameríndios e portugueses tão óbvia quanto nebulosa –por exemplo, na fácil observação do valor da mão-de-obra indígena para o implemento económico de Portugal (Bueno, 2002), e na turva aparência da influência do espírito ameríndio no português–, toma-se aqui a opção por apreender uma estrutura elementar Kaiowá e Guarani apta a chocar-se criticamente e construtivamente –ou desconstrutivamente, a depender da perspectiva– com a noção genérica de mundivisão ocidental, em suas dimensões logocêntricas (Derrida, 1995: 180-182) e “antropo-falo-ego-cêntricas” (Rolnik, 2019: 82), de modo a desmantelá-la pela posta em evidência de uma outra alternativa, de uma alternativa advinda de uma alteridade.

Ao procurar um “algo” a emanar desde o interior das cosmovisões Kaiowá e Guarani, e não algum termo –mesmo que caro a essas culturas– evidenciado no decorrer histórico, seja palpável, seja imaginário, em questão –como alguma temática ambiental que hoje requeira especial atenção, devido a graves condições inscritas na Terra–, a presente estratégia busca romper com o “pensamento abissal” no qual se assenta a “base das necessidades de dominação colonial”, na qual foi construída a epistemologia ocidental dominante:

Este pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os actores sociais

entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objectos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha). (Santos, Meneses, 2009: 13)

Para combater e mitigar o domínio dessa epistemologia propõe-se, aqui, uma sintaxe assente na ecologia dos (no diálogo entre) saberes e na tradução intercultural (Santos, Meneses, 2009: 13; Mignolo, 2007b), a qual “pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural” (Santos, Meneses, 2009: 9) –seja esse espaço concreto ou esteja ele no âmbito das ideias. Com isso, estas digressões identificam pontos relevantes a serem considerados na complexa empreitada enunciada, de dar visibilidade, em Lisboa, à cultura e à gente Kaiowá e Guarani e, a um só tempo, de promover na população lusa, em geral, o processamento de fatos históricos que ferem o orgulho imperial. Essa fórmula, além de impelir à incorporação do sentimento de multitudine (Hardt, Negri, 2004), é decolonial, sendo, essa última, uma prática epistêmica que surgiu “naturalmente” como consequência da formação e implantação da matriz colonial de poder:

Mi tesis es la siguiente: el pensamiento decolonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño; continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento decolonial en las Américas, pero sí como contrapartida de la reorganización de la modernidad/colonialidad del imperio británico y el colonialismo francés. Un tercer momento ocurrió en la intersección de los movimientos de descolonización en Asia y África, concurrentes con la guerra fría y el liderazgo ascendente de Estados Unidos. Desde el fin de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el pensamiento decolonial comienza a trazar su propia genealogía. (...) En este sentido, el pensamiento decolonial se diferencia de la teoría poscolonial o de los estudios poscoloniales en que la genealogía de estos se localiza en el postestructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario decolonial. (Mignolo, 2007a: 27)

Seguindo o pensamento do semiólogo argentino Walter Mignolo (2007a: 28), a teoria política na Europa, mesmo nos casos de defesa de indígenas no século XVI ou de condena à escravidão no século XVIII, construiu-se sobre as experiências e as memórias dos reinados e principados europeus, a formação dos Estados e a crise do Estado liberal. Quanto ao pensamento planetário decolonial, “*Aunque la reflexión sobre el giro epistémico decolonial es de factura reciente,*” a genealogia do pensamento decolonial, que surge do giro descolonial, encontra o seu período de formação no século XVI, em autores que:

abrieron la ranura de lo impensable en la genealogía imperial de la modernidad, tanto en sus facetas de derecha como en sus facetas de izquierda. Ellos abrieran *las puertas al pensamiento otro* (...) desde el espacio y las experiencias de la herida colonial infligida a indios y negros, tal como la epistemología imperial clasificó la diversidad del Nuevo Mundo (...). (Mignolo, 2007a: 29)

Com isso, a atitude decolonial, numa primeira instância, refere-se à escuta de vozes submetidas no processo de colonização, e não à crítica a estratégias coloniais. No ato de ouvir uma voz indígena que profere um discurso machista, por exemplo, confere-se uma prática decolonial, mesmo que essa fala não afronte certos aspetos do parâmetro dominante ocidental. Isso porque, invariavelmente, essa fala mostra uma outra epistemologia, assim como uma outra ontologia, o que, por si só, pulveriza ruídos na dita única verdade, no dito único modelo a ser seguido e reproduzido, da “modernidade capitalista ocidental”. Essa, por sua vez, “significou sempre a redução da riqueza dos lugares”: “A diversidade epistemológica de cada um deles foi eliminada para tornar credível, quer a superioridade do saber que se queria impor, quer a inferioridade do saber que se queria suprimir” (Santos, Meneses, 2009: 17).

Esclarecendo essa situação no presente enredo, a minha fala é decolonial na medida em que utiliza uma pluralidade de fontes bibliográficas, em que não se limita a referências eurocêntricas, mas, principalmente, pelo seu esforço em ser envolvida pelas perspectivas Kaiowá e Guaraní para, dentro do possível, escutá-las em sua “auto-referência” (Santos, Meneses, 2009: 10). Com isso, embora seja impossível, para mim –uma brasileira branca–, proferir vozes africanas ou

ameríndias, posso enquadrar-me numa epistemologia do Sul, já que ela “assenta em três orientações”: “aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (Santos, 1995: 508 apud Santos, Meneses, 2009: 9). Essa formulação, decolonial, é devedora dos esclarecimentos ponderados e profundos do sociólogo peruano Anibal Quijano:

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es (...) urgente. (...) es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad/modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder, colonial en primer lugar, que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. En primer término, la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal (...). (Quijano, 1992: 19-20)

Portanto, o processo de conformação do monumento, no qual aqui se pensa, demanda por uma imersão nas mundivisões Kaiowá e Guaraní e portuguesa, por uma comunicação intercultural entre as mesmas e, sobre essa base constituída por uma racionalidade alternativa, pela ereção de parâmetros ao monumento que pretendam, com legitimidade, alguma universalidade aos saberes diversos dispostos em interação. Desse modo, reitera-se que essa universalidade não indica algo composto por duas faces idênticas, se não que por um tipo de interface –universal num dado contexto– que permite a conexão –comum– entre dois diferentes, de modo a que cada uma das partes mantenha-se livre para lidar, com suas questões particulares, de seus modos particulares –com isso, essa universalidade é essencialmente híbrida (Vidal, 2002). Um exemplo desse mecanismo é o elo que nos permitiu, à Guaraní-Nhandéva Kunhã Ysapy e a mim, realizar projetos

artístico-culturais em coautoria: ao passo em que eles são, para mim, arte contemporânea, eles são, para Kunhã Ysapy, outra coisa (Larín, 2020b: 141).

3. Relacionando-me com as culturas Kaiowá e Guarani, eis que se revela o ato de produzir o corpo “vivo”

Os Kaiowá e Guarani sob enfoque no presente estudo habitam a região de Dourados, no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. Viveiros de Castro (2015: 16) expõe peculiaridades desse local, chamando-o de:

Faixa de Gaza nacional, ali desde o oeste do Paraná ao Mato Grosso do Sul, onde um agro-empresariado de extrema brutalidade faz de tudo para varrer os Guarani-Kaiowá da face da terra, sob os aplausos da população citadina regional, malignamente racista.

O historiador brasileiro Darcy Ribeiro buscou apreender a alteração demográfica ameríndia, no decorrer histórico, com base nas diferentes frentes econômicas da sociedade brasileira: extractivista, agrícola e pastoril. Ao concluir com prognósticos bastante negativos quanto ao futuro dos indígenas no país –e na medida em que esses povos passam do isolamento à integração com a civilização ocidental–, nos seus resultados, as maiores perdas populacionais constam naqueles grupos cuja relação deu-se com frentes agrícolas (Ribeiro, 1977: 445) –dado que tem na atual realidade, dos Kaiowá e Guarani, um índice comprobatório. De modo a proporcionar uma visualização concernente à proporção quantitativa desses povos no atual Brasil, o censo demográfico de 2010, da totalidade de 817 mil e 962 ameríndios, representando 0,26% da população nacional (FUNAI, 2013/2020), contou 43 mil e 401 indígenas Guarani-Kaiowá, cerca a 0,014%, e 8 mil e 596 Guarani-Nhandéva, cerca a 0,003% (IBGE, 2011).

Enquanto a monocultura em latifúndios é dos principais motivos às violências dirigidas a essas culturas originárias, a economia ancestral Guarani é “esencialmente agrícola, en contraposición a la de la mayoría de pueblos chaqueños, que era de caza y recolección” (Melià, 1997: 20). Com isso, “El próprio município de Dourados, entonces –talvez no casualmente– sea hoy dominado por el agronegocio” (Larín, Delgado Estrada, 2022: 97). Ou seja, o manejo tradicional de subsistência Guarani, através da roça (kokue) (Pereira, 2004), terminou por selar o destino dessas populações

com um sulco especialmente trágico. Nesse território de conflito, a temática mortuária –rotundamente implicada nas origens do que veio, na modernidade, a ser entendido como ‘monumento’– é evidente, já que a Reserva Indígena de Dourados (RID) é assolada por uma alta quantidade de homicídios e suicídios. Por sua vez, as retomadas de territórios originais são, também, constantemente marcadas pela morte, pois essas comunidades, ao se instalarem em terras que estão sob posse de fazendeiros –situação de conflito tornada extrema pela negligência do governo (Heck, Machado, 2011)–, sofrem inúmeros ataques e, aquando estabelecidas em beiras de estradas, atropelamentos –cuja quantidade impede que os mesmos sejam considerados meros acidentes. Para assinalar os túmulos de antepassados e parentes, esses e essas indígenas enterram na terra uma cruz, o *kurusu* (cruz) tumular (Figura 1).



KURUSU tumulares na retomada Apka'i, de Dona Damiana

<https://imgur.com/204-05-8P96>



CRUZES tumulares (cristãs?) no cemitério da Reserva Indígena de Dourados

<https://www.google.pt/maps/@-22.893936,-54.882287,4z?hl=pt-BR&data=!4m2!3m1!1s0x966666666666666666>

Figura 1. Letícia Larín, *Kurusu (cruzes) tumulares*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani. Fonte: Própria.

Com base nesse elemento das culturas materiais Kaiowá e Guarani, diretamente ligado à instância fúnebre, produzi a peça “Terra é sangue do índio” (*Dona Damiana*): *kurusu tumular / terra indígena* (Figura 2), cujo título contém uma fala da líder política do acampamento de retomada Apka’i (Bonilha, 2016), Dona Damiana (Figura 3). Nessa área, onde se tenta há mais de trinta anos recuperar um território, estão enterrados parentes dessa Guarani-Kaiowá, do pai ao neto – sendo o óbito do último, Gabriel Lopes, com apenas quatro anos, causado por um atropelamento (Maciulevicius, 2016). A cruz da mencionada peça artística foi feita quando eu estava no município de Dourados, com um pedaço de madeira encontrado *in situ* e um de cana-de-açúcar, que o neto do rezador (*nhanderu*) Guarani-Kaiowá Roberto Chipé (Roberto Arce Isnard, 1956, Aldeia Jaguapiru) retirou do quintal do seu nomeado avô, quando eu estava a visitar Chipé e sua esposa Guarani-Nhandéva Silvia Reginaldo (Aldeia Jaguapiru, 1961) em sua residência, na aldeia Jaguapiru (RID). Eu fi-la –a cruz– reflexionando sobre os *chiru kurusu* (cruzes de *chiru*) (Figura 4) –mas sem nenhuma pretensão de reproduzir, menos de produzir, um. Porém, ao ter regressado a Lisboa e concebido o tecido, visto na Figura 2, com o meu corpo impresso em vermelho, decidi simbolicamente transformá-lo num *kurusu tumular*.



Figura 2. Letícia Larín, Frente e verso de *Terra é sangue do índio* (*Dona Damiana*): *kurusu tumular / terra indígena*, 2020-2022. Corpo impresso em acrílica sobre sacos para grãos costurados; madeira coletada em Dourados (MS), cana-de-açúcar do quintal do rezador Kaiowá Roberto Chipé (Aldeia Jaguapiru, RID), arame e fio encerado, 180 x 100 x 6 cm. Fonte: Própria.



Figura 3. Letícia Larín, *Dona Damiana*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani. Fonte: Própria.



Figura 4. Letícia Larín, *Cruz de chiru (chiru kurusu) em “altar” Kaiowá (yvyra’i marangatu)*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.

A minha intenção com esse corpo vermelho impresso foi a de elevar um corpo defunto, de dar a ver um moribundo em levitação mesmo estando impregnado de vermelho – cor que remete à classificação ocidental dos ameríndios enquanto “pele vermelha”, assim como ao sangue que versa sobre a extrema violência imposta sobre essas realidades desde o período das “grandes navegações”. Dada a leveza que eu buscava nesse trabalho artístico, como contrapartida a um corpo coberto por sangue, produzir um *kurusu* tumular tal como os existentes na região de Dourados, os quais são compostos por madeiras grossas e pesadas, seria contraproducente. Sendo assim, decidi transformar aquela cruz “esbelta”, que eu havia feito de um modo bastante

despretensioso, num *kurusu* tumular a servir de “esqueleto flutuante” a esse “cadáver” – “espírito vermelho” – que segue ativo quanto à mobilização cosmológica.

Destaca-se que a utilização do vestígio do corpo, do corpo impresso, como matéria plástica-estética das produções artesanais, é ausente das maneiras tradicionais Kaiowá e Guarani, ao passo que se estabeleceu como uma vertente da história da arte ocidental desde o modernismo, na busca pela apreensão de instâncias ritualísticas e corpóreo-vivenciais, de modo a traduzi-las a códigos artístico-ocidentais (Larín, 2019). Cabe, também, esclarecer a eleição dos panos brancos costurados que compõem a peça, os quais são sacos para o transporte e armazenamento de grãos. Além da esfera agrônoma, que se relaciona drasticamente com o contexto de vida dos Kaiowá e Guarani, em meus estudos sobre essas culturas fui extremamente marcada pela ideia de ‘paninhos velhos’. Encontrei esse termo numa narração de Simão Dias, “mameluco a serviço do principal senhor de terras da região do Recôncavo Baiano”, sobre uma cena vista numa igreja dos índios “durante um movimento religioso indígena, impregnado por noções católicas e tupinambá, no século XVI (...). A cena deu-se numa igreja dos índios” (Larín, 2019: 296), “meio igreja, meio maloca”: “(...) no centro do terreiro, aparecia uma estaca alta de madeira enterrada no chão, sobre a qual se postava o ídolo, ‘que tinha uma cara figurada com olhos e nariz, enfeitado com paninhos velhos’” (Vainfas, 1995: 130).

Sucintamente, esses “paninhos velhos” são relevantes ao demonstrarem a forma Kaiowá e Guarani de tratar os “objetos-sujeitos”, munidos de poder de agência (Gell, 1988), por serem um modo concreto e objetivo de conduzir, justamente, o sentido de o artefacto cultural ser dotado da função: de guiar o espírito de um determinado falecido para que ele não permaneça a vagar perdido pelo espaço, no caso dos *kurusu* tumulares (Larín, 2020a); de manifestar uma certa personalidade e temperamento, assim como a aptidão de mobilizar o cosmos ameríndio e comunicar-se com divindades, no caso dos paus (Figura 5), varas e cruzes de *chiru* (Larín, 2019); de servir de estrutura que organiza as relações entre as pessoas e o espaço, assim como que intermedeia a interação entre os deuses do firmamento e as gentes da Terra, no caso dos tipos de “altar” Guarani-Kaiowá, *yvyra’i marangatu* (Figuras 6 e 7), e Guarani-Nhandéva, *tata rendy’y* (Figura 8) (Chamorro, 2008; João,



Figura 8. Letícia Larín, *Nhandesy Dona Tereza e tata rendy'y*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.

Na Figura 9 vê-se um trabalho que fiz, pensando sobre as cruzes de *chiru*, sendo '*chiru*' uma substância que dota ao objeto o poder de interferir "no equilíbrio do cosmos, no modo como a terra sustenta o firmamento original" (Larín, 2019: 301). Por serem os objetos de *chiru* extremamente poderosos, tornando-se perigosos ao não serem bem cuidados –o que me proíbe de ter alguma autoridade na lida com *chiru*–, terminei por auferir, como obra artística, uma enxada alentejana. Nessa operação de apropriação, essa enxada foi "crucificada" por querer ser um *chiru*. Com isso, mesmo sob a condenação de não ser *chiru*, de permanecer enxada e, assim sendo, destinada a trabalhar perpetuamente no cultivo da terra, ela manifesta desejo, mostrando-se dotada de "alma", de intenção, de subjetividade e de potencial transformador, de agência. De modo a ativá-la realizei, junto a ela, gestualidades corporais embasadas por alguns estudos antropológicos (Clastres, 1990; Leite, 1993; Métraux, 1928) sobre os Guarani, imprimindo o meu corpo em telas de juta que fazem referência a fibras naturais e convocam, novamente, uma dimensão agrária –e, também, os "paninhos velhos"– ao enredo (Figura 10). Esses corpos impressos em tecido evocam, justamente, o vivenciar humano num dado instante e, de certo modo, "arejam" a peça artística com o respirar de pessoas –a enxada e eu– a viverem, a se relacionarem, a dançarem.



Figura 9. Letícia Larín, *A enxada que foi crucificada por querer ser um chiru*, 2019. Enxada alentejana em madeira e ferro, 104 x 17 x 43 cm. Fonte: Própria.



Figura 10. Letícia Larín, *Missão de impregnar alma numa enxada: entre o cruzeiro cristão e o kurusu, entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (corps bien pleuré – Métraux; trabalho para ter comida na travessia post mortem; túmulo sinalizado com folhas da palmeira pindo; Inácio disse: perinde ac cadáver; dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumo à terra sem males; os Jeguakava, os Adornados: Homens Verdadeiros do tempo das origens)*, 2019-2022. Monotipia sobre juta costurada, 280 x 270 cm. Fonte: Própria.

Mesmo que sob um mecanismo distinto, na Figura 11 observa-se, também, uma obra que sofreu uma incorporação, que foi tomada por uma “alma” –ou quiçá duas, ou três, ou, até, mais. De estrutura de madeira inspirada nas dos *yvyra'i marangatu* (tipos de “altar” Guarani-Kaiowá), ela foi, entretanto, feita com troncos encontrados numa praia cerca ao Terreiro do Paço, na baixa de Lisboa. Por ter sido pintada com um padrão inspirado no da pele da onça, ela torna-se o Jaguar Azul (Clastres, 1990) –um ser sagrado, do tempo das origens Guarani–; por estar adornada com penas, evocando enfeites Kaiowá e Guarani encontrados nos *tata rendy'y* (tipos de “altar” Guarani-Nhandéva), em arcos, em flechas, em diademas, em brincos etc., ela torna-se *ava* (pessoa Guarani); por estar encabeçada com uma pistola e por apresentar, aos seus pés, revistas com o atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro –o qual, dentre inúmeras medidas tomadas, que contrariam interesses dos povos originários, fomenta o armamento da população–, ela torna-se o mencionado presidente ou, então, um ameríndio em resistência política; por apresentar a imagem de Bolsonaro maquiado e vestido como a personagem Coringa, inimigo do herói Batman, assim como um título que remete

ao Saci Pererê, menino do folclore brasileiro que gosta de fazer travessuras algo maliciosas, ela torna-se um político que “brinca” com a população –e com o território, e com os recursos– do país que governa.



Figura 11. Letícia Larín, *Jacy Jatere (Saci Pererê): o inimigo da onça*, 2021-2022. Acrílica sobre madeira coletada em praia do Rio Tejo em Lisboa; revistas, roupa íntima masculina azul, réplica de pistola, penas coletadas em Nazaré (PT), fio encerado e terra, “altar” em madeira: 130 x 80 x 50 cm. Fonte: Própria.

No final das contas, esses cruzamentos de corporeidades denotam um tipo de rito, no qual as subjetividades envolvidas são aptas a se metamorfosearem umas nas outras. A ideia buscada, nisso, não condiz a relativizar os protagonismos de cada agência, se não que a versar metaforicamente sobre as operações percorridas por rezadores e rezadoras, cuja capacidade de transformar-se em outras e outros, durante as rezas, permitem-lhes trabalhar a realidade através de âmbitos impalpáveis e, posteriormente, regressar ao espectro mundano isentos e isentas de consequências nocivas à própria sanidade mental, sem se perderem nas subjetividades das alteridades onde “mergulharam” (Mourão, 2019: 6). Quanto ao nome da peça, *Jacy Jatere: o inimigo da onça*, esclarece-se que Jacy Jatere (Ibanhes, 2015) –filho da Lua

participe no sincretismo que gerou, no Brasil colonial, o Saci Pererê- pertence à mitologia Guarani, sendo um guardião da selva que protege sua amada do fedelho inconsequente Acãhatã (“cabeça dura”, moleque bagunceiro) e, esse último, dos *karai* (brancos). Outro ponto, referente ao título da peça, advém da expressão “amigo da onça” –ou “amiga da onça”-, utilizada informalmente no Brasil para referir-se a um inimigo –ou a uma inimiga-, o que se relaciona com o fato de, nas cosmovisões ameríndias em geral, o jaguar (a onça) ser o principal rival do ser humano (Viveiros de Castro, 2006). No caso, há uma ironia –na, justamente, perda da ironia- em indicar esse político como sendo, de fato, inimigo da onça, porquanto ele tem instaurado no país múltiplas medidas que favorecem a depredação ambiental –e, conseqüentemente, o extermínio de diversas espécies. Essa divagação explicativa demonstra que, de um modo não intencional –ao menos não com a ênfase argumentativa que é carregada nestes escritos, já que é nesses que se deu o presente esclarecimento-, ao inspirar-me artisticamente em elementos das culturas materiais Kaiowá e Guarani que considerei afins ao monumento, terminei por produzir três peças que têm, em seu discurso, a presença do corpo e, em seu processo, atos de fabricação do corpo. No caso dos corpos impressos em tecido, a técnica utilizada é recorrente na arte contemporânea ocidental. O tecido, por sua vez, além de imbuir esses trabalhos numa discursividade agropecuarista, é um elemento que foi, assim como outras criações confeccionadas pela tecnologia do homem branco –como os machados (Bueno, 2002)-, largamente utilizado na colonização de corpos e territórios, e na conversão e corrupção de almas, Kaiowá e Guarani (Montoya, 1639: ff. 7-7v.). Já a última peça, comentada, concretizou-se com procedimentos similares àqueles –mesmo porque diretamente inspirados naqueles- que caracterizam as culturas sobre as quais aqui se trata. Embora, dentre os trabalhos mostrados, não todos reproduzam, para dotar subjetividade a algo inerte, maneiras Kaiowá e Guarani, o exercício de imersão nessas formas de fazer, de pensar e de sentir, através da prática artística, do estudo de textos e da realização de um trabalho de campo, terminou por mostrar-me nitidamente uma extrema importância no ato da confecção, produção e fabricação do corpo (Morais, 2016: 190, 256), nas relações que estão ativadas num momento presente –as quais tornam os elementos em interação,

sejam vivos ou inertes, “vivos”, dotados de subjetividade e agência.

Para tanto, nessas culturas, a técnica recorrente é o ato de adornar, havendo inclusive um grupo Guarani que se autoneomeou “os Jeguakava, os adornados em sua totalidade” (Clastres, 1990: 140), que são “*los Jeguakáva o Mbyá Guarani del Guairá*” (Cadogan, 1959: 188). Devido, provavelmente, às semelhanças entre os grupos Guarani, Pierre Clastres chega a dizer que esses que se dizem os Adornados são igualmente os:

(...) Ava, os Homens, se afirmam assim depositários absolutos do humano. Homens verdadeiros portanto e, exacerbados por um orgulho heróico, eleito dos deuses, marcados pelo sinal do divino (...). As plumas das coroas que ornaram suas cabeças murmuram ao ritmo da dança celebrada em homenagem aos deuses. (Clastres, 1990: 9)

Embora os Ava sejam considerados, também, por Guarani-Nhandéva ou por Chiripá (Chamorro, 2008: 15), ao passo que os Guarani-Mbyá são compreendidos como um outro subgrupo Guarani, a semelhança entre essas culturas permite que, em muitas relações, elas sejam consideradas conjuntamente. Esse ato, de adornar, não sucede apenas no que, para a perspectiva ocidental, parece um enfeite “para ver” (Martins, 2020), se não que também, por exemplo, na escolha do tipo –e, presumivelmente, da quantidade- de sementes a fazer soar um *mbaraká* (chocalho). Essa eleição decorre da pertinência entre o som gerado e a personalidade daquela, ou daquele, que produz o seu instrumento –já que ser dono (*jara*) de um *mbaraká* significa tê-lo feito.

O meu *mbaraká*, visto na primeira peça do díptico mostrado na Figura 12, por sua vez, foi confeccionado por Kunhã Ysapy, para ser vendido como *souvenir*. Quando ela mo ofereceu, explicou-me que ele era muito decorado pois não era de verdade, que fora feito para ser vendido a turistas. Ela escolheu-o e o ofertou a mim, dizendo que esse era o meu porque o som emitido era forte (Ysapy, 2020). Com efeito, esse *mbaraká* parece-me o ideal para a minha localização nesse sistema: dado que não possuo legitimidade para fazer um verdadeiro *mbaraká*, a minha maior proximidade com um sujeito inerte desse, a ser meu, verifica-se na peça escolhida, para mim, por um sujeito da cultura. Ou seja, ao ser eu estrangeira às mundivisões Guarani e, portanto, ao

não ser-me possível, de fato, fazer um *mbaraká* do qual eu seja a dona, a melhor solução plausível é a que ocorreu: a de eu receber um *mbaraká*, visto por Kunhã Ysapy como sendo o instrumento, a mim, adequado. Nesse caso, inclusive o fato de ele ser “para turistas” dota-o de um aspeto reluzente, “vivo”, pois condiz ao seu estado –atrelado ao meu– de um modo fidedigno e transparente.

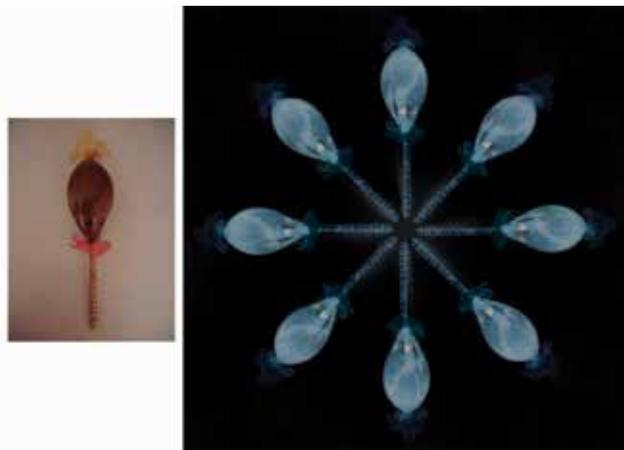


Figura 12. Letícia Larín, Díptico *Objeto Turístico (meu mbaraká) / Sujeito Sagrado*, 2022. Impressão sobre papel, 38,9 x 29,2 cm; 77,8 x 77,8 cm. Fonte: Própria.

É certo que os materiais das peças artísticas aqui comentadas, assim como os seus conteúdos, do modo como estão, não se propõem a conformarem um monumento ao espaço público de Lisboa. Essas elaborações aqui importam como veículo, ao encontro do argumento Kaiowá e Guarani a ser destacado no monumento em questão, sendo, o mesmo, o ato de produzir corpos “vivos” no presente –já que, mesmo quando inertes, ao estarem em funcionamento, esses corpos estão, de certo modo, ativos e, portanto, vivos. Sob uma lógica similar, um corpo humano enfeitado de um modo que, em nada, evidencie a agência do sujeito, pode ser percebido como inerte –já que opaco, obscuro, destituído de conexão com o que está ao seu exterior. Esse tema, “ato de produção do corpo ‘vivo’”, ao advir das cosmovisões Kaiowá e Guarani, é decolonial e, por conseguinte, funcional quanto ao objetivo de provocar um giro epistêmico na colonialidade do poder. Com isso, como seguinte passo, é necessário reflexionar sobre tipologias críticas a

monumentos coloniais, imperiais ou de quaisquer tipos, cuja construção justifique-se pela imposição ideológica, a um âmbito público, de uma narrativa favorável a poucos. Desse modo, será então possível situar a tipologia apta a diagnosticar e distinguir monumentos que tenham o seu cerne na noção do ato de produção, no presente, do corpo “vivo”.

4. Antimonumento, contramonumento e monumento-nu (mo-nu-mento; momento-nu)

O antimonumento, “de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre” (Seligmann-Silva, 2016: 50):

O antimonumento (...) corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heroica. Referindo-se à sua obra testemunhal sobre os campos de concentração nazistas, Elie Wiesel escreveu: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que saibam que vocês nunca o conhecerão” (Adorno, 1976: 26). (Seligmann-Silva, 2016: 51)

Para arribar no monumento, para Lisboa, aos Kaiowá e Guarani, é primeiramente indiscutível a necessidade de que ele, de algum modo, contrapondo-se às tantas estátuas heroicas, de colonizadores, encontradas em Portugal, imprima-se pela memória de tantos indígenas que tiveram os seus corpos, os seus espíritos, as suas crenças, as suas sanidades físicas e mentais, as suas razões para viver etc. destroçados e destroçadas pela chegada de europeus nas terras vistas pelos últimos como o “Novo Mundo”. Dado

esse objetivo, no qual um constructo do passado embrenha-se na atual situação vivida pelos Kaiowá e Guarani, também marcada por um constante trabalho de luto, o monumento em enunciação possui uma parcela de antimonumento.

Essa consideração de temporalidades distintas atreladas ecoa, de certo modo, o exercício de descolonização da arqueologia praticado pelo etnoarqueólogo Jorge Eremites de Oliveira (2016), o qual relativiza e problematiza, junto a noções da antropologia social, conceitos anti-indígenas – sendo que aqui entendo ‘anti’ não somente como ‘não’, mas também como, principalmente e literalmente, ‘em contra de’- de sítio arqueológico (Eremites de Oliveira, 2016: 146, 155). Esse trabalho intenciona desvestir –e “desarmar”– explicações –jurídicas– que protegem e redundam a devastação de restos materiais de povos originários, o que resulta no enfraquecimento cultural e na expulsão, dos mesmos, de territórios tradicionais. Essa abordagem pleiteia que certo lugar, ao apresentar indícios relativos à cosmovisão ameríndia, diagnostica um território ancestral. Isso, mesmo que tais indícios não sejam pretéritos à colonização, como uma sepultura recente marcada por uma forma característica Kaiowá e Guarani, ou que sejam isentos de matéria, como um morro assinalado segundo certa explicação mitológica. Quanto a esse último, “Um lugar assim pode até não conter evidências arqueológicas antigas da ocupação indígena, mas para os Kaiowá possui marcas da ação de um ser sobrenatural, como o próprio formato do morro” (Eremites de Oliveira, Pereira, 2009: 141).

Tratar as fronteiras, entre a arqueologia e a antropologia social, como não sendo “tão nítidas e fáceis de serem definidas” (Eremites de Oliveira, 2016: 146), leva a que se reconheça a herança indígena em aspetos que ultrapassam uma definição corrente e simplista da arqueologia –a qual apresenta dificuldades em lidar com situações dissemelhantes a, por exemplo, vestígios materiais do “assentamento de um antigo grupo indígena que se estabeleceu às margens de um rio ou em um abrigo sob rocha há cerca de 3.000 AP (anos antes do presente)”. Com isso, o ser indígena –assim como o ser do e da indígena, no sentido de ser de posse do ou da indígena– não se resume a resquícios materiais, se não que engloba costumes, expressões orais e projeções mentais. Desse modo, o próprio conhecimento que se replica e as maneiras de fazer que se

reproduzem, ao englobarem determinadas formações e espécies naturais –como, respetivamente, o morro citado e sementes utilizadas na confecção de adornos–, são aptos e aptas a diagnosticar uma área como ‘sítio arqueológico’.

Essa perspectiva mnemónica, ao reconhecer liames entre passado e presente em variadas circunstâncias, torna-se uma estratégia à busca de conceber argumentos –jurídicos– adequados às verdades Kaiowá e Guarani, *i. e.*, à verdade circunscrita no território sob investigação arqueológica. Essa apreensão, do atual enquanto vinculado ao antigo, é o que se procura, de um modo outro, mas sincrónico, revelar no monumento sobre o qual aqui se pensa. Assim como a reflexão de Eremites de Oliveira leva a perguntas como ‘qual é a importância dos Kaiowá e Guarani antigos para os Kaiowá e Guarani de hoje em dia?’, ou ‘como reconhecemos a herança Kaiowá e Guarani nos atuais descendentes vivos?’, a presente, referente ao monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa, leva a indagações como ‘qual é a consequência das espoliações e agressões sofridas pelos ameríndios antigos nas vidas dos atuais Kaiowá e Guarani?’, ‘qual é o papel desempenhado por portugueses antigos nesse processo?’, ‘como reconhecemos essa herança nos portugueses de hoje?’.

Esse imbricamento entre o passado dos indígenas do Brasil, em geral, e, especificamente, o presente dos Kaiowá e Guarani, torna o monumento que se esmiúça, parcialmente –mas não exclusivamente–, um antimonumento. Isso porque, mesmo com a intenção de indicar esse histórico funesto, entre lusos e ameríndios, e a cruel realidade indígena, na região de Dourados de hoje, o vinco preponderante calca-se por um outro enfoque discursivo, condizente a uma inerência cultural (Larín, 2020b) Kaiowá e Guarani. Sendo a inerência cultural, *grosso modo*, algo oriundo das culturas em questão, e não algo desabrochado num contexto de colonização, ela é, estritamente, decolonial. É certo que qualquer voz indígena, mesmo ao tratar temas referentes à invasão de Abya Yala pelos europeus, é decolonial. Ainda assim, a presente procura por uma inerência cultural, por algo que as cosmovisões sob foco manifestavam –e seguem a manifestar– independentemente do contato com homens brancos e mulheres brancas, visa revelar um eixo decolonial não impregnado pela substância da colonização.

Essa opção não resulta de um vislumbre de pureza às mundivisões indígenas em questão, já que aqui não se

ignora o processo histórico ou a condição humana dos grupos indígenas e, tampouco, criticam-se indivíduos originários que se transformaram ao se relacionarem com outros e com outras. Essa eleição, então, visa a busca de um elemento: que impacte radicalmente o paradigma que ministrou a globalização do capitalismo; cuja constituição advenha da própria cosmovisão originária e não de uma resposta dessa enquanto subordinada a uma dominação (Guha, 1997: 20). A peça, em questão e assim, não será estritamente um memorial às, e aos, indígenas e tampouco às culturas, exterminadas e exterminados, devido à invasão de espanhóis, portugueses, entre outros, e à colonialidade do poder que segue a imperar no Brasil pelas, e pelos, descendentes de “sucessores euroamericanos” (Eremites de Oliveira, 2016: 145) –nesse caso, o tema do monumento, mesmo que decolonial e indigenista, ao ser subalterno à colonização, não evidenciaria o ameríndio em sua dimensão de livre relação, de ser livre no mundo.

Disso tudo se arriba, novamente, na produção do corpo “vivo”, a inerência cultural Kaiowá e Guarani elegida como o caráter fundamental a instar no monumento em questão. Esse último, por sua vez e deste modo, mais fortemente do que no espectro do antimonumento, institui-se no do contramonumento:

The counter-monument (...) flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change, not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desecration; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. By defining itself in opposition to the traditional memorial's task, the counter-monument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere. In this way, it functions as a valuable “counter-index” to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site. (Young, 1992: 276-277)

Embora o pesquisador norte-americano especialista no Holocausto, James E. Young, refira-se, no início dessa citação, diretamente ao *Monumento de Harburg contra o Facismo* de 1986, de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, em todo o parágrafo acima ele constata, de um modo bastante claro,

o teor do contramonumento. Essa enunciação reconhece, na obra alemã, uma radicalidade quanto ao caráter do contramonumento, tipologia que, por sua amplitude, pode ser averiguada em diversas escalas e funcionamentos, a depender de cada obra em consideração. Pensando-se no aspeto ressaltado das cosmovisões Kaiowá e Guarani, ou seja, no ato de produção do corpo “vivo”, a ser a noção a primar no monumento sobre o qual aqui se reflexiona, tem-se: um enfoque mais em provocar, no sentido de fazer despertar consciências com respeito a assuntos problemáticos, do que em consolar –mesmo porque o próprio consolo, destituído de ação transformadora, não chega, de fato, a amenizar aflição alguma–; uma propensão à mudança, pois, ao invocar um ato de produção do “vivo”, implica quase que automaticamente uma dimensão do momento presente, em seu constante experienciar –o que acarreta, também, na solicitação de uma interação por parte dos transeuntes, mesmo que limitada ao âmbito mental–; devolve o fardo da memória à população em contato com o monumento, implicando-a no processo de alteração do paradigma regente.

Por outro lado, a noção do ato de produção do corpo “vivo” não se mostra compatível com a descrição de ser fadada ao desaparecimento, já que se intenciona que essa atenção ao devir no presente “vivo”, à produção desse eterno instante presente, seja duradoura. Ainda, embora a ideia, de a peça não permanecer intocada, seja altamente compatível com a do ato de produção do corpo “vivo”, essas interações não devem imbuir-se por tonalidades moralistas, como a violação ou a profanação, se não que sucedidas como relações entre diferentes –naturalmente conflituosas– estabelecidas num determinado momento. Essas reflexões poderiam seguir desenvolvendo-se, entretanto, as já efetuadas bastam para esclarecer que o monumento aos Kaiowá e Guarani, que aqui se enuncia, é obviamente dotado de instâncias que o tornam, parcialmente, um contramonumento. Para tanto, e, portanto, os corpos trazidos a esse monumento não devem reiterar alguma ode heroica ou, tampouco, fazer alarde quanto a uma revolução a tomar o poder, já que, nesses casos, ao reproduzir formas coloniais, o discurso sobre a produção do corpo –que aqui se delinea– seria pervertido, sendo a sua atuação no espaço público contraproducente. Com isso, a intenção primordial dessa peça pode ser captada em Fanon (1968: 34), parafraseando-o, pois, ‘quando o

colonizador descobre que sua vida, suas respirações, as pulsações de seu coração são as mesmas do colonizado, descobre “que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena”: “Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo”. E é nesse abalo essencial, no mundo interior, que o mundo exterior se transforma. Mesmo que hoje não se possa falar, estritamente, de colonizador e de colonizado, pode-se falar, respetivamente, nos paradigmas da colonialidade do poder e do bem viver (Gastón Soubllette apud Retamal, 2022) –além de em sujeitos, subjetividades, raças etc. privilegiados, e privilegiadas, desfavorecidos, e desfavorecidas, entre outros, e outras. Nesse cenário, para fomentar a redução das drásticas desigualdades entre as possibilidades, oportunidades e liberdades disponíveis a cada viver humano, assim como a cada viver animal e vegetal, é mister fomentar a penetração do paradigma do bem viver (Acosta, 2010) nos interstícios do presente que assim permitam.

Essa noção do ato de produção do corpo “vivo” deve manifestar-se em ambas faces do monumento em questão, tanto naquela que permite a pessoas Kaiowá e Guarani reconhecerem, na peça, as próprias culturas, quanto na que impele os passantes em Lisboa à desconstrução do imaginário imperial português, através da atenção quanto à importância da ação, da alteração, da transformação individual para o devir da sociedade. Pode-se assim dizer, justamente, que a interface a primar no monumento refere-se ao ato de produção do corpo “vivo”, sendo a interface um espaço de travessia, de relação, que, simbolicamente –e, espera-se que, efetivamente–, comporta a conexão ativa entre subjetividades. Ao estabelecer-se como uma membrana permeável que dispõe duas visões de mundo em relação, esse monumento impregnado por corpos e almas Kaiowá e Guarani reverbera, porque ecoa, em subjetividades lusas. Nesses, por assim dizer-se, exercícios de consciência, pessoas podem despir-se dos próprios desentendimentos e abrir-se ao reconhecimento do corpo ameríndio: em seu drama, em sua humanidade, em sua ecologia, em sua realidade. A conexão com corpos indígenas a vibrar no monumento pode levar, então, à abertura de um fundo falso, ao descobrimento da dimensão potente do próprio corpo no presente. Esse indivíduo, conseqüentemente, capacita-se a adornar-se, ao conseguir mostrar-se tal como é, sem medos e sem vergonhas. “E

é por isso que esta pessoa é ‘adornada’ – mesmo quando ‘nua’ –, pois, ao estar concentrada na própria relação criada junto ao encaminhamento do mundo, está capacitada a se distinguir – e a saber que distingue os outros segundo a própria perspectiva” (Larín, 2019: 307). Nesse mecanismo de autorreconhecimento e de reconhecimento do outro, ao passo em que se é consciente da própria perspectiva, mais adornada torna-se a pessoa, e mais nua ela torna-se, ao demonstrar com clareza quem ela é e ao saber que ela observa o outro, ou a outra, sob um prisma pessoal localizado num determinado espaço-tempo. Esse raciocínio advém do ato de adornar ameríndio, seja o próprio corpo, sejam os objetos referentes, relativos ou transversais a esse corpo humano. Esse ato de adornar é um modo de a pessoa comunicar publicamente quem ela é, de mostrar com transparência a própria singularidade, de dispor-se no mundo de seu modo, para articular-se na realidade social de um modo ativo, pertinente e competente –significando, aqui, competência a capacidade de manifestar, no mundo, a própria forma de ser.

Com isso, finalmente, entende-se a tipologia específica do monumento sobre o qual aqui se pensa. Embora ele apresente uma parcela de antimonumento e outra de contramonumento, o seu caráter indiscutível e proeminente é outro. Esse ‘outro’ pertence ao âmbito decolonial e manifesta um tipo de mecanismo à decolonialidade, e não variadas formas decoloniais –por isso, mesmo sendo correto chamar esse monumento de decolonial, essa definição é tão carente de especificidade quanto as de antimonumento e contramonumento. Arriba-se, assim, à busca de tipologia: ‘monumento-nu’. ‘Nu’ porque trata de que as subjetividades em interlocução estejam impressas na obra, sejam as encontradas no espaço público, sejam as incorporadas na obra artística, ambas relacionando-se despidas de artefactos ou artimanhas que as encubram, que mascarem as suas singularidades particulares. ‘Nu’ por dispor, em relação, corpos presentes, ativos –mesmo que meramente mentalmente– num momento, em interação recíproca, situação que permite jogar com as sílabas de ‘monumento-nu’ e constituir, com pertinência, os termos ‘mo-nu-mento’ e ‘momento-nu’.

5. Conclusões

Embora a tipologia ‘monumento-nu’ tenha surgido da observação de funcionamentos decorrentes do ato de adornar Kaiowá e Guarani, o qual dota subjetividade a corpos, vivos ou inertes, o termo ‘monumento’ e a compreensão que ele engloba pertencem ao *continuum* da história ocidental. Por outro lado, sendo eu brasileira, mas, entretanto, não indígena, seria inapropriado eu dedicar-me à elaboração de algo que pudesse ser captado por ‘monumento indígena’. Como já foi indicado nestes escritos, não possuo autoridade alguma para proferir uma fala ameríndia. A possibilidade que me corresponde, então, é a de inspirar-me em maneiras de ser, de fazer e de pensar Kaiowá e Guarani, para dar visibilidade à causa desses povos e, concomitantemente, viabilizar meios à desconstrução do paradigma de acúmulo condizente ao sistema dominante, no qual vidas guiadas por “outras” formas de estar no mundo são desdenhadas em prol da ganância e vaidade dalguns poucos egos.

Com isso, proponho ‘monumento-nu’ como uma tipologia mais a instar nas que constam no âmbito da arte. Ainda assim, nessa cronologia, artístico-histórica, o monumento estabelece uma sintaxe crítica ao ideal ocidental de monumento, a saber, o monumento clássico, cujo ápice referencial –da antiguidade grega– mostra estátuas de corpos humanos nus com proporções –medidas e relações– e formas –belas– que se queriam ideais (Winckelmann, 2006: 191): “(...) *these artists sought to combine beauty from many beautiful bodies. They purified their images of all personal inclinations, which distract the mind from true beauty*” (Winckelmann, 2006: 198). Essa idealização, propícia à conformação de um corpo social que mira um mesmo modelo, é diametralmente oposta à noção do ato de produção do corpo “vivo”, na qual se prima pela expressão autônoma, própria e singular, e pela conformação de uma humanidade heterogênea –a qual permite, a cada ser humano, sentir-se bem consigo. Já que, ao haver um único padrão de perfeição a ser seguido, “puro”, as pessoas, “impuras”, tendem a inibir as próprias verdades e o que, de fato, são –o que puramente são–, pelo desconforto consoante à dissemelhança com a “dita” –imposta como norma, embora praticamente inatingível– perfeição.

Pois bem, esse cânon à perfeição universal reinou em boa parte do tempo e é reminescente, ainda, em parcela

significativa do imaginário coletivo –isso, não por mero acaso ou por espontânea sintonia entre tantos gostos pessoais. Se essa estética –de uma norma específica a definir a beleza–, disseminada pelo espaço público grego, gerou uma dinâmica de competição, na qual os cidadãos buscavam ser exemplares em suas práticas, de modo a serem homenageados com uma estátua (Winckelmann, 2006: 198), no decorrer dos tempos ela serviu de inspiração a dispositivos dirigidos à demonstração pública da superioridade –mesmo que controversa– de poderes políticos autoritários e totalitários. Mesmo que com perturbações quanto ao rigor técnico, estético, conceitual, entre outros, com respeito à matriz, essa herança, ao mitificar “o (suposto) retrato da «realidade»” (Brites, 2008: 98), segue a infiltrar-se na esfera pública em geral “*Dans la période présente, caractérisée par l’agonie du capitalisme, tant démocratique que fasciste*” (Breton, Rivera, 1938). Disso, o município de Dourados oferece um nítido exemplo, ao apresentar diversos monumentos que, instalados há menos de meio século e sob governos democráticos, homenageiam personagens históricos locais “ilustres” –e não indígenas– que participaram da criação da cidade e fomentaram o crescimento do tecido urbano e econômico local –o que impeliu à “civilização” de indivíduos originários.

Com isso, a despeito das imensas distâncias entre as mencionadas esculturas gregas e diversos bustos, conjuntos de estátuas e obras de cunho nacionalista, que servem de propaganda, à população, dalgum poder econômico ou político, a primeira formou a tendência da última seguir, em muitos casos, atrelando-se a parâmetros naturalistas de representação (Ortega y Gasset, 2001: 29). Essa postura quando arrogante, ao evidenciar um poder como uma ordem –a ordenar e a organizar– superior, encontra-se no germe do termo ‘clássico’, palavra romana derivada do latim *classicus* que significa ‘de uma certa classe’ e, por conseguinte, ‘o que permanece exclusivo a uma classe ensimesmada’. Esses romanos, “classistas”, muito agilmente ocuparam-se da apropriação da arte e da literatura gregas, traduzindo e reproduzindo obras que consideraram de um nível tão alto que, provavelmente, ninguém poderia ultrapassar. Já do Renascimento até o século XIX, foi massivamente disseminado o pensamento de que a antiguidade greco-romana era exemplar, um imponente legado cultural de virtuosismo a ser imitado, mas nunca

superado (Stewart, 2008: 1-2).

É apenas no século XIX que estudiosos dividiram a cultura da Grécia antiga em três fases, sendo a intermediária, entendida como a madura e de melhor qualidade, conseqüentemente, nomeada de 'Clássica'. Com isso, o termo 'clássico', de aludir à antiguidade greco-romana, terminou por configurar-se como um guia –ou, de um modo mais certo quanto à proeminência global do Ocidente europeu, como um norte– à perfeição e ao poder, à superioridade e à excelência. A título de exemplo da abrangência e influência –e matiz– do termo 'clássico', em termos gerais, há a nomeação da arte do Renascimento, período colonial e de arte florescente pelo mecenato, por clássica (Wölfflin, 1953), e a inspiração clássica em empreitadas –grandiosas– imperiais, de vieses comunistas a fascistas. No manifesto para uma arte revolucionária independente, redigido por André Breton e Léon Trotsky, mas assinado pelo referido surrealista francês e Diego Rivera, a criação artística enquanto constrangida por determinadas convenções é denunciada como um atentado à liberdade humana:

Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention. A la publicité près, il en a été de même en U. R. S. S. au cours de la période de furieuse réaction que voici parvenue à son apogée. (Breton, Rivera, 1938)

Com isso, atualmente, o 'clássico', ao associar-se "à aspiração do nível mínimo de bom-gosto", serve "à recusa dum mínimo de personalidade" (Ferro *apud* Portela, 1987: 112):

"Classical" is a divisive word. For some, it conjures up stirring images of The Glory That Was Greece and The Grandeur That Was Rome. For others, it invokes the tyranny of Dead White Males, of extinct languages force-fed one as a child, and of tweedy pedants poring over dust remains. (Stewart, 2008: 1)

Assim sendo, o monumento-nu infere que "a gravitação do passado sobre o presente tem que mudar de signo e

sobrevir uma (...) época em que a nova arte se vá curando pouco a pouco da velha que a afoga" (Ortega y Gasset, 2001: 72). Enquanto a tradição clássica grega dotou especial atenção ao corpo nu, estabelecendo um contraste com corpos mundanos e ordinários que eram induzidos a se perceberem, e a serem percebidos, como defeituosos e inferiores, a noção do ato de produção do corpo "vivo", no presente, não implica a produção de corpos esculturais – em duplo sentido –, se não que de corpos livres para serem o que são, ao prezar pela transparência nas interações *in situ*, onde os elementos em relação estão "despidos" porque "adornados", reconhecem-se como semelhantes ao manifestarem as próprias singularidades. O monumento-nu não trata, portanto, da apresentação de uma figuração nua ou vestida, de uma abstração científica ou artesanal, de uma trama conceitual narrativa ou de interpretação polivalente, de um espaço a ser contemplado ou a ser útil. De fato, o monumento-nu nem arte precisa ser, já que pode constituir-se apenas como uma interface, de qualquer ordem, que propicie a ocorrência de momentos-nus. As estratégias, meios e recursos a instarem num monumento-nu podem ser de quaisquer tipos, desde que se fundamentem no esforço por promover um cenário social híbrido, onde cada agência possa exercer, no mundo, uma forma de atuação autônoma.

Para que o comum ultrapasse fronteiras e designe humanidade, de modo a que se estabeleçam relações recíprocas (Temple, 2003) entre faces e singularidades plurais, é necessária a disseminação de conhecimentos emancipadores (Rancière, 2010). A evidenciação do ato de adornar Kaiowá e Guarani no espaço público da capital portuguesa é, pois, aqui reconhecida como um meio à emancipação da mentalidade lusa, em geral, com respeito ao peso do histórico imperial. É certo que nessa empreitada, na qual ninguém é excluído, ninguém está a salvo (Pratt, 2017: 529). Essa conjuntura, problemática, compreende-se no termo 'zona de contato', cunhado por Mary Louise Pratt:

"Contact zone" in my discussion is often synonymous with "colonial frontier." But while the latter term is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe), "contact zone" is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical

disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact,” I am to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power. (Pratt, 1992: 7-8)

Por mais que haja, aqui, um ímpeto ao despojamento de esquemas coloniais, o ato de chocar o espaço público lisboeta com as culturas Kaiowá e Guaraní direciona, necessariamente, uma implosão ao âmbito imperial português. Para que os elementos detonados, nesse impacto, convirjam à fratura da colonialidade do poder, o mote decolonial a ser expresso versa sobre o ato de produção do corpo “vivo”. Essa atenção com respeito à integralidade entre corpo e vida é divergente da inclinação do padrão mental ocidental, que constata o pensamento como elevado sobre a carne, que molda normas para as pulsões corporais encaixarem-se. Uma forma está em si, um corpo está em si, mas a forma de um corpo transforma-se através da experiência. Algo similar ocorre, também, com os “objetos-sujeitos” inertes, cujo conteúdo transmuta-se conforme a receção das pessoas –ou, mais assertivamente, conforme o liame que estabelece com elas. Assim sendo, ao ignorar o fato de a existência marcar-se pela preponderância do corpo –cultura de presença–, o primado do pensamento –cultura de sentido– torna-se demasiadamente frágil:

(...) a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. (...) se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou o “sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa

cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). (Gumbrecht, 2010: 106-107)

A despeito da confusão que pode gerar a utilização de termos como ‘sentido’ e ‘subjetividade’, pelo pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em contraste com sentidos dados a palavras como essas neste texto em geral, o que importa é que se tenha sensibilidade para reconhecer o sentido do que se diz. Gumbrecht visualiza ‘sentido’ e ‘subjetividade’ como facetas racionais desconectadas do corpo, pertencentes claramente à cultura de sentido; aos presentes escritos, por sua vez, custa vislumbrar dicotomias radicais baseadas em instâncias puras como corpo e mente. Neste artigo, ‘sentido’ e ‘subjetividade’ podem ser captados com diversas nuances que os vinculam, consoante à impregnação corpóreo-fisiológica no sentido do vocábulo, mais à cultura de presença do que à cultura de sentido. Quanto à constante menção à palavra ‘subjetividade’, aqui, o enfoque insta sobre a capacidade de agência de quaisquer tipos de corpos, perspectiva não comportada por um padrão referencial centrado no humano, e, ainda aqui, implica-se o pertencimento desses corpos a uma cosmologia. O relevante, nisso, é captar a importância da questão da presença –do corpo, em sua dimensão integral, à qual pertence a mente– no discurso que aqui se esboça, já que essa instância foi fortemente disciplinada (Foucault, 2008) –ao ser ignorada, rebaixada, pervertida etc.– no processo moderno de dominação e controlo e, conseqüentemente, de colonização dos corpos (Larín, Delgado Estrada, 2022) –fossem humanos, fossem quaisquer outros reduzidos a objetos:

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad, entraña también la libertad de todas las gentes, de optar individual o colectivamente en tales relaciones; una libertad de opción entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad para producir, criticar y cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en fin, del proceso de liberación social de todo poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación. (Quijano, 1992: 20)

Com isso, esse “retorno do que foi recalçado” (Maffesoli, 2004: 28), essa emergência da atenção com o estado do corpo em seu momento presente, a atentar-se às diversas sensações e reações de suas próprias ordens –e não de ordens impostas ou colocadas como contextos aos quais os corpos devem embutir-se–, propaga-se em “Mosaicos de singularidades que afirmam a presença, a contrapelo, de qualquer teorização colonizadora” (Victorio Filho, Silva, 2019: 153). Esse enredo, que ao mesmo tempo cerca o, e é encruzilhado pelo, corpo, portanto, além de com a “natureza” da obra artística e com uma estratégia de desobstrução e liberação de restrições impostas pela hegemonia ocidental, sintoniza com as cosmovisões Kaiowá e Guarani, as quais estabelecem seus parâmetros económicos, políticos, sociais, culturais e espirituais em escalas recíprocas à própria dimensão corporal humana (Larín, Delgado Estrada, 2022). Essa pessoa como medida das coisas, convém ressaltar, não condiz à noção moderna de antropocentrismo, mas sim à consciência do particular –limitado e localizado– tamanho, descentralizado e circunscrito num sistema de interdependência –como parte de uma cosmologia ou de uma criação divina.

É por isso que a mitologia Guarani, embora mencione a criação do mundo, dota extensiva atenção ao estado do mundo no tempo das origens. Diferentemente da mundivisão cristã, que se pauta no poder elevado e onipotente do criador, a cosmovisão ameríndia enquadra-se pelo estado do planeta criado “naturalmente”, pelo cosmos e pela natureza. Ela, com isso, denota ser consciente do poder da intervenção humana no corpo da Terra e, conseqüentemente, estrutura-se para manter ativa a memória (Krenak, 1992) concernente ao tempo “original” –antes da intervenção das pessoas– da mesma –o que denota, por sua vez, uma ciência quanto à limitação da gente com respeito à Natureza. Os mitos Guarani, assim como o modo pelo qual esses grupos indígenas relacionam-se com outras existências –através dos aspetos em agência, sejam de entes vivos, sejam de inertes–, funcionam para acautelar os sujeitos da cultura quanto ao distanciamento da percepção da estrutura harmonicamente funcional do ecossistema –inclusive em seu esquema de configuração, em nada isento de conflitos. Essa medida baseada no tamanho –e nas necessidades proporcionais a esse tamanho–, equacionado segundo uma

localização sistêmica, promove um reconhecimento do eu, no mundo, enquanto corpo singular e de pleno direito à existência, enquanto indivíduo responsável num contexto de interdependência. Sendo assim, esse estado de presença, enquanto gera autonomia, gera coresponsabilidade:

Ao considerarmos a afirmação do corpo para além do que a modernidade o considerou e exilou, praticamente reduzindo sua compreensão à mecanicidade das ciências biomédicas, o percebemos como dimensão autocriadora tanto no plano individual quanto coletivo, na medida em que cada corpo assimila, cria e partilha experiências nas interações sociais conduzidas, por sua vez, pelas dimensões simbólicas imaginárias. Por outro lado, procuramos o que poderia haver a contrapelo da condição ou condenação, geralmente imposta ao corpo, ao supérfluo ou autômato (Le Breton, 2013: 183 apud Victorio Filho, Silva, 2019: 147).

A pergunta que remanesce destes escritos, então, é a sobre como presentificar um monumento aos Kaiowá e Guarani, em Lisboa, passível de fomentar, nos indivíduos locais, sentimentos como os de presença do corpo, de integração corpóreo-cosmológica, de ser vivo em reciprocidade universal. Para tanto, nos termos aqui dispostos, é indispensável que a obra artística permita uma conscientização crítica sobre o processo histórico colonial, entremeada pela empatia com respeito a indígenas do Brasil. Isso, não de modo a colocar as culturas ameríndias como modelo a ser seguido, o que, além de não ser o caso –já que o presente mote é o estabelecimento de uma sintonia comum, entretanto, respeitando-se as diferenças–, reproduziria o mecanismo de imposição de uma forma de ser no mundo. Essa empatia serve para que se veja o outro como a si mesmo, mesmo enquanto diferente, para que a conexão entre ímpares baseie-se na consideração da liberdade mútua e do equivalente direito ao bem viver, na coexistência, na cocriação (Cohen, 2020) e na capacidade de esculpir a realidade, potencializada aquando da soma de esforços, de mentes, de almas, de corpos, de gentes, de cosmovisões, de emoções, de suores, de odores.

Como recebi das cosmovisões indígenas a valiosa aprendizagem, concernente ao eixo estabelecido sobre a cultura de presença, captei, nesse discurso, uma potência passível a desconstruir o primado da cultura de sentido, ou

melhor, da colonialidade do poder. Esse viés, decolonial, de atuação através do corpo estabelece-se com pertinência no atual momento histórico, onde múltiplas culturas e formas de manejar a existência interrelacionam-se –ou exercitam essa busca, intercultural, em zonas de contato. Nessa tessitura, o cânon à perfeição seria um conjunto híbrido, valorado por permitir a convivência de diversas maneiras de criar ‘r-existências’, de gerir a Terra em cocriação. A modo de citação da conexão, foi devido a esse *insight*, que incorpora no ser humano o poder de criar a realidade, que mais acima encontra-se, por duas vezes, a palavra ‘divina’. Porém, ao ser a criação, aqui observada, posta sobre o corpo, ela não cabe a “Deus”, se não que a tudo –seja vivo, seja inerte– que exista em relação. Essa agência no mundo, portanto, é criadora e, não somente acessível a qualquer pessoa, se não que imposta a qualquer existência em relação. Com isso, é nessa espessura da agência, de qualquer existência, que se articula a subjetividade do planeta.

Agradecimentos

Sou extremamente grata ao meu orientador, Carlos Vidal, e ao meu coorientador, Sérgio Vicente, os quais, de modos muito diferentes, têm-me oferecido indicações que servem de guia à minha investigação e me mobilizam a resolver questões urgentes em meu trabalho. No caso do presente enredo, por exemplo, foi uma coincidência eu receber do Carlos Vidal a sugestão, de captar a tipologia do monumento que estou a elaborar, num lapso de tempo muito próximo a quando o Sérgio Vicente disse-me estar, eu, no momento de buscar o local de instauração do monumento em questão. Não posso deixar de agradecer, também, a Alexandre Sá e a Aldo Victorio Filho, os quais dispuseram vagas para alunos ouvintes à disciplina eletiva ‘Cautelas e ameaças: encruzilhadas anticoloniais’, que lecionam em linha pela UERJ. Desde os inícios da minha investigação de doutoramento tateio questões referentes à permeabilidade do corpo, para o que foi extremamente esclarecedor conhecer as reflexões de Aldo Victorio Filho, já que nelas encontrei questões afins formuladas por diversos autores. Agradeço, também, a Julio Durán pela revisão das componentes em inglês.

6. Referências

- Acosta, A., 2010. El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo – Una lectura desde la Consitución de Montecristi, Policy Paper FES-ILDIS 9, 43p.
- Adorno, T., 1976. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, ed. Suhrkamp, Frankfurt.
- Bonilha, P., 2016. Apka’i: “A gente conhece onde a gente pertence”, diz cacique Damiana Guarani e Kaiowá, CIMI, Notícias, No Brasil, MS. Recuperado de <https://cimi.org.br/2016/05/38486/>
- Breton, A., Rivera, D., 1938. Pour un art révolutionnaire indépendant, panfleto, México. Recuperado de <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100358020>
- Brites, J., 2008. Amar a pátria, servir a arquitectura: funções e programas iconográficos das «artes decorativas» nas filiais da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, em: Seminário Internacional Estados Autoritários e Totalitários, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 81-98.
- Bueno, E. (Org.), 2002. Pau-brasil, ed. Axis Mundi, São Paulo, SP.
- Cadogan, L., 1959. Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá, Boletim de Antropologia nº 5 USP/FFLCH 227, São Paulo, SP.
- Chamorro, G., 2008. Terra Madura, yvy araguayje: fundamento da palavra guarani, ed. UFGD, Dourados, MS.
- Clastres, P., 1990. A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani, ed. Papirus, Campinas, SP.
- Cohen, A. P. C., 2020. Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los, tese de doutoramento, PUC, São Paulo, SP.
- Derrida, J., 1995. A escritura e a diferença, segunda ed. Perspectiva, São Paulo, SP.

- DGPC, 2022. Gestão urbanística e ocupação de espaço público. Recuperado de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arquitetonico/gestao-urbanistica-e-ocupacao-de-espaco-publico/>
- Eremites de Oliveira, J., 2016. Etnoarqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico e cemitérios Kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, *Revista de Arqueologia* 29 (1), 136-160.
- Eremites de Oliveira, J., Pereira, L. M., 2009. Ñande Ru Marangatu: laudo antropológico e histórico de uma terra Kaiowá na fronteira do Brasil com o Paraguai, município de Antônio João, Mato Grosso do Sul, ed. UFGD, Dourados, MS.
- Fanon, F., 1968. *Os Condenados da Terra*, ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ.
- Ferro, A., 1949. *Arte Moderna/Política do Espírito*, ed. SNI, Lisboa.
- Foucault, M., 2008. *Nascimento da Biopolítica. Curso dado no Collège de France (1978-1979)*, ed. Martins Fontes, São Paulo, SP.
- FUNAI, 2013/2020. *Quem são. Fundação Nacional do Índio, Atuação, Povos Indígenas*. Recuperado de <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>
- Gell, A., 1988. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, primeira ed. Clarendon Press, Oxford.
- Gumbrecht, H. U., 2010. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, primeira ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ.
- Guha, R., 1997. *Dominance without Hegemony: history and power in colonial India*, ed. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Guillory, J., 2016. *Monuments and Documents: Panofsky on the Object of Study in the Humanities*, *History of Humanities* 1 (1), 9-30.
- Hardt, M., Negri, A., 2004. *Multitude: war and democracy in the Age of Empire*, ed. The Penguin Press, Nova Iorque.
- Heck, E. D., Machado, F. V. (Orgs.), 2011. *As violências contra os povos indígenas em Mato Grosso do Sul e as resistências do Bem Viver por uma Terra Sem Males*, Conselho Indigenista Missionário, Brasília, DF.
- Ibanhes, B., 2015. *Marangatu: dois mitos Guarani*, primeira ed. Cortez, São Paulo, SP.
- IBGE, 2011. *O Brasil Indígena*, ed. FUNAI / IBGE, Brasília, DF.
- João, I., 2011. *Jakaira reko nheypyr̃ marangatu mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual jerosy puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul*, dissertação de mestrado, UFGD, Dourados, MS.
- Krenak, A., 1992. *Antes, o mundo não existia*, em: Novaes, A. (Org.), *Tempo e História*, ed. Companhia das Letras, São Paulo, pp. 201-204.
- Larín, L., Delgado Estrada, J. M., 2022. *Cuerpos – Territorios marcados por el despojo y el sacrificio: casos Huitotos (Perú) y Kaiowá y Guaraní (Brasil) en clave comparada*, em: Cuenca, T., et al., *Ambiente, Cambio Climático y Buen Vivir en América Latina y el Caribe*, ed. CLACSO, Cidade Autónoma de Buenos Aires, pp. 85-140.
- Larín, L., 2020a. *Missão de impregnar “alma” numa enxada: Entre o cruzeiro cristão e o kurusu*, *Revista Espiral* 1 (2), 227-246.
- Larín, L., 2020b. *On the link –between na artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship*, *Revista Umática* 3, 135-170.
- Larín, L., 2019. *Missão de impregnar “alma” numa enxada: entre a cruz processional cristã destaca-se a pessoa*

“adornada” (“nua”) que abre (“Dada”) uma brecha no presente, Convocarte 8, 292-314.

Le Breton, D., 2013. Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade, sexta ed. Papirus, Campinas, SP.

Leite, S. S. J., 1993. Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760, ed. Livraria Apostolado da Imprensa (A.I.), Braga.

Maciulevicius, P., 2016. Sob ameaça de despejo, símbolo da resistência é Damiana e seus 70 anos. Campo Grande News, Comportamento. Recuperado de <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/sob-ameaca-de-despejo-simbolo-da-resistencia-e-damiana-e-seus-70-anos>

Maffesoli, M., 2004. A Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna, ed. Record, Rio de Janeiro, RJ.

Martins, T., 2020 (24 Set.). Visita à Oga Mitã'i Poty Rory com a *nhandesy* Dona Tereza, interlocutor Letícia Larín, registro audiovisual, 3min 54s.

Melià, B., 1997. El Guaraní Conquistado y Reducido: ensayos de etnohistoria, ed. CEADUC / CEPAG, Assunção.

Métraux, A., 1928. La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi Guaraní, ed. Librairie Ernest Leroux, Paris.

Mignolo, W. D., 2007a. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifesto, em: Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (Eds.), El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, Bogotá, pp. 25-46.

Mignolo, W. D., 2007b. La Idea de América Latina - La herida colonial y la opción decolonial, ed. Gedisa, Barcelona.

Montoya, A. R. de, 1639. Conquista Espiritual hecha por

los Religiosos de la Compañía de Jesus, en las Provincias del Paraguay, Parana, Uruguay, y Tape, Imprenta del Reyno, Madrid.

Morais, B. M., 2016. Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guaraní nas adjacências da morte, dissertação de mestrado, USP, São Paulo, SP.

Mourão, R., 2019. Laboratório Huni Kuin: a arte como investigação do eu na relação com o outro, Inland Journal 16, 49-60.

Ortega y Gasset, J., 2001. A desumanização da arte, terceira ed. Cortez, São Paulo, SP.

Panofsky, E., 1991. Significado nas Artes Visuais, terceira ed. Perspectiva, São Paulo, SP.

Pereira, L. M., 2004. Imagens Kaiowá do Sistema Social e seu entorno, tese de doutoramento, USP, São Paulo, SP.

Portela, A., 1987. Salazarismo e Artes Plásticas, segunda ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

Pratt, M. L., 2017. Arts of the Contact Zone, em: Ways of Reading: an anthology for writers, décima primeira ed. Bedford / St. Martin's, Boston, MA, pp. 512-532.

Pratt, M. L., 1992. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, ed. Routledge, Londres.

Quijano, A., 1992. Colonialidad y modernidad/racionalidad, Perú Indígena 13 (29), 11-20.

Rancière, J., 2010. El Espectador Emancipado, primeira ed. Ellago, Castellón.

Retamal, P., 2022. Gastón Soublette: “La verdadera ética ha sido reemplazada por el cálculo de lo que me conviene”. La Tercera, Culto. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2022/04/29/gaston-soublette-la-verdadera-etica-ha-sido-reemplazada-por-el-calculo-de-lo-que-me-conviene/?outputType=amp>

- Ribeiro, D., 1997. Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno, ed. Vozes, Rio de Janeiro, RJ.
- Rolnik, S., 2019. Esferas de la insurrección, ed. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Santos, B., 1995. Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition, ed. Routledge, Nova Iorque.
- Santos, B. de S., Meneses, M. P. (Orgs.), 2009. Epistemologias do Sul, ed. Almedina, Coimbra.
- Seligmann-Silva, M., 2016. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência, *Psicologia USP* 27 (1), 49-60.
- Stewart, A., 2008. Classical Greece and the birth of Western art, ed. Cambridge University Press, Nova Iorque.
- Temple, D., 2003. Teoría de la Reciprocidad. Tomo III: el frente de civilización, ed. Padep / GTZ, La Paz.
- Vainfas, R., 1995. A heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial, ed. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- Vera, C., 2020 (21 Nov.). Troca de mensagens escritas sobre altar sagrado Guarani, interlocutor Letícia Larín, aplicativo WhatsApp.
- Victorio Filho, A., Silva, B. de M. C. da, 2019. Corpo, cotidiano, imagem e criação: pesquisas e escolas, *Revista Digital do LAV* 12 (2), 146-163.
- Vidal, C., 2002. 17. Jimmie Durham: étnico, híbrido, singular, universal, em: *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, primeira ed. Celta, Oeiras, pp. 229-238.
- Viveiros de Castro, E., 2015. "Alguma coisa vai ter que acontecer", em: Cohn, S. (Org.), Ailton Krenak, *Coleção Encontros*, primeira ed. Azougue, Rio de Janeiro, RJ, pp. 6-19.
- Viveiros de Castro, E., 2006. *A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia*, segunda ed. Cosac Naify, São Paulo, SP.
- Winckelmann, J. J., 2006. *History of the Art of Antiquity*, ed. Getty Publications, Los Angeles, CA.
- Wölfflin, H., 1953. *Classic Art: an introduction to the Italian Renaissance*, ed. Phaidon Press, Londres.
- Young, J. E., 1992. The Counter-Monument: memory against itself in Germany today, *Critical Inquiry* 18 (2), 267-296.
- Ysapy, K., 2020 (24 Abr.). Visita à casa de Kunhã Ysapy, à de Nelson e Maria e à de Dona Tereza, interlocutor Letícia Larín, trabalho de campo.
- Zimovski, A. P., 2017. Bandeirantes Assassinos: representação e invisibilidade, *Revista Píxo* 1 (1), 128-137.

Um exame interdisciplinar da comida na escultura

An Interdisciplinary Examination of Food in Sculpture

Tania Sousa

Sculpture, Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, 1249-058 Lisbon; tsousa3@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0002-7689-8828

Resumo

Esta tese está dividida em duas partes para analisar o conceito de alimento e a sua relação com o corpo. Ao fazê-lo, parte 1, a minha investigação consiste em abordar como os alimentos são vistos não só como uma substância para a alimentação, mas também como material artístico. Portanto, estes corpos que consumimos diariamente são dóceis através do nosso acto de destruição e criação na prática e fora da prática. O termo corpo dócil é teorizado como um objecto maleável no qual se actua a força disciplinar. A operação dentro do termo corpo dócil; manipulação, moldado, transformado e melhorado é um acto da nossa interacção com os alimentos. Por conseguinte, é usado para dissecar em escultura o alimento é visto como sujeito quando usado como material e transformado em material. Isto redefine o que o alimento é, foi e pode tornar-se. O alimento como corpo é identificado tanto numa abordagem teórica como na prática da escultura. Esta tese tem como objectivo provar o alimento como corpo, enquanto que a parte 2 destaca uma prática reflexiva do alimento como material através de uma abordagem experimental; examinar a estética, e as propriedades dos alimentos em que influenciam e desafiam as abordagens teóricas utilizadas na parte 1.

Abstract

This thesis is divided into two parts to analyze the concept of food and its relation to body. In doing so, part 1, my research consists in addressing how food is not only see as a substance for nourishment, but as artistic material. Therefore, these bodies we consume on a daily are docile through our act of destruction and creation in practice and outside of practice. The term docile body is theorized as a malleable object in which disciplinary force is acted. The operation within the term docile body; manipulation, shaped, transformed and improved is an act of our interaction with food. Therefore, it is used to dissect in sculpture food is seen as subject when used as material and transformed into material. This re-defines what food is, was, and can become. Food-as-body is identified both in a theoretical approach as in the practice of sculpture. This thesis aims to prove food-as-body, while part 2 highlights a reflexive practice of food as material through experimental approach; to examine aesthetics, and properties in food in which influence and challenge the theoretical approaches used in part 1.

Palavras-chave

corpo, memória, afectar, tornar-se, pele, corpo dócil

Keywords

body, memory, affect, become, skin, docile-body

I. Introduction

The study is to position food in the realm of body, while questioning what is body, what counts as a body, and how is food correlated to body, by merging away from food being metaphorical, and symbolic. When speaking on food and body, this study will not explore the means of gender and sexuality; but rather, directing our attention to food elements that will be explored in the given works of art that are depicted in this investigation. Therefore, food will be looked at in sculpture as a bodily material, as a dynamic state of becoming body through practices, techniques and processes; as well as, through the guidance of reflexive practice and theoretical study. Processes, practices and techniques through which food comes to become body are enacted and brought into being as particular kind of entity. Embodiment is established in sculpture through the power of to affect and be affected, which, recasts food as body and as process rather than fixed substances. This will lead to explore food-as-body as socially constructed and defined as unstable entities that are extended and immersed together through specific relations of human and non-human elements to shape what food-bodies can do. The layout of the thesis will be constructed with the specific means of methodology approaches; and through reflexive practices, which will guide me to analyze and validate my position in how food is seen as body.

The work methodology

In order to evaluate and select the appropriate sources, I began questioning the differences between food to body. The interest is not the connection between mind-body dualism; nor is it the depiction of food through the use of different materials, (cardboard, burlap, and newspaper) but rather the materiality of food and how it can be affected; what it can do, and how it can affect human and non-human material elements in sculpture. Therefore, I narrowed my sources of literature that explored the concepts of flesh, corporeality, materialism and the different perspectives on the body. In relationship to the literature, the main focus in my investigation was also indicating which artists were using food as material. I was particular in setting my ground on artists that did not use meat as a main focus in

their work, but rather other main element of food, while questioning how are these particular elements being used and transformed in sculpture? What techniques and processes are used towards food in sculpture? Do these food elements become a function when used in sculpture, if so how? What does it mean when food is embodied and become body in sculpture? In this investigation, interviews and food literature enhanced my investigation of each work of art; while, rethinking the definition of what body is. Along with these two methods, working with food as a material in practice has guide me to experiment and formulate observations that have influenced, to build on questions. One of the experiments is analyzing the outer flesh of fruits and vegetables in different states of being dried. Therefore, there is a difference between non-organic materials and the organic properties of food's mutability and the point of decay, that directs sculpture to change over time, as a lived experience.

II. Development

1. Thinking through the body: To be body, to have body, to become body

As one would define a body as a physical structure of a person, or the relationship between the mental and the physically aspect of what makes a body, a body. I regard it as a material as it touches on the potentialities of what it can do. How it is connected and extended into other bodies, while touching on culture, processes, and practices. Therefore, food is discarded as a thing; but rather analyzing in the same realm of what it means to be a body. While looking at terms, to have, to be and to become body, we will dissect the differences between all three, and explore where is food positioned when questioning, what counts as a body?

"To begin to achieve an adequate analysis of the body we need to regard it as a material, physical and biological phenomenon which is irreducible to immediate social processes or classifications." (Shilling 2012:10) Cultural constructions of and about the body are useful in sustaining particular views of society and social relations. Food is socially constructed through production, preparation

with signified information that shapes our habits, and identity. Body is seen, 'an unfinished biological and social phenomenon which is transformed, within certain limits, as a result of its entry into, and participation in, society.' (2012:10) Food shapes the way we interact with one another, through our shared values, beliefs and touching on different cultural contexts, settings and practices. Bodies and worlds are blended in complex ways, we therefore will analyze the differences between being a body, and having a body.

While being a body refers to both being a lived and material body, "having a body represents the fact that we can address ourselves as Körper". (Wehrle 2019:501) Körper is linked to something that humans have, "it is experienced as a thing in the world" (2019:499) - body as corporeal. While, Leib is the bodily nature as something that human beings are, "the experience of worldly things" (2019:499) - a lived body. "Having a body, we are temporally related towards the world by moving, sensing and perceiving. In being a body, an individual discloses and explores her environment, and may be directed towards particular things or spaces that are relevant for immediate actions". (2019: 507) Although a lived body is a concrete realization of lived time, based on the engaging of the world and our tasks; being a body is temporarily in human embodiment. "This would mean that being a body refers to the domain of constituting time, while experiencing of having a body refers to an already constituted time." (2019: 506) We do not have time, but are 'inside time' (2006:196) Being a lived body signifies being operative; however, on the term operative we speak on becoming a function or having effect- living becomes an agent. Although the physicality of food is differently composed to the physiology of a human-being, the bodily qualities of food and being 'operative' is expressed through signs of decay, the nourishment when consumption takes hold. A body is not a stable entity. A body is defined as a process which is extended into and immersed within the world. When speaking on food, food is open and registered based on the ability to be affected and affect between human and non-human, material and immaterial entities. Therefore, does one need to have a body in order for it to

be considered a lived body?

"'Life' is invested into brute matter insofar as it, too, is perpetually moving, metamorphosing, or emigrating from one condition to another." (Deleuze 1992: xiv) To morph and transform is an example of formation and deformation processes of becoming. "All forces and flows (materialities) are or can become lively, affective, and signaling. And so an affective, speaking human body is not radically different from the affective, signaling nonhumans with which it coexists, hosts, enjoys, serves, consumes, produces, and competes". (Bennett 2009a:116-17) Food is always in process of becoming body in a world that finds its shape or meaning. This takes shape through our interaction that is imposed on food as bodily material in sculpture through techniques that are established by various artists; in which, will be elaborated further in this article.

2. Docile Body

In part three of Michel Foucault's book, *Discipline and Punish*, we see a central commitment to a view of human bodies as affects of power. Foucault treats power as constructive and productive desire that is brought about by power and knowledge. He sees the body as a unified aspect of human history which is continuous across periods. The question of body and the effects of power on it become centralized to questioning "what is the body"? He defines docile as one who is "subjected, used, transformed and improved" (1995:136). Being the body as a target of power, illustrates methods in which the body is controlled with constant coercion in armies, and monasteries. In which, the body becomes known to be machinery enabling to be rearranged or explored through movements gestures, attitudes and rapidity over the active body. He uses the idea of the modern prison system to illustrate, rethink power and its relationship to the body. Power works through our actions, it becomes a sense of being and doing. He uses the concept of positivity and productivity to describe the role power plays in producing possibilities. However, I will be using his concept of the disciplined body towards sculptural practice to illustrate the process and techniques that is incorporated to present food as bodily matter. "Power is a matter of selection and control, entitlement and

access: it is bio-power, centred on the body in its material and immaterial manifestations.” (Braidotti, 2006:53) This draws attention to the practice in sculpture and the cultural norms that become internalized and operative through the processes of subject formation.

Embodiment is a process. A process of social processes, practices that produces and gives the bodily material food to become body. It places these particular embodied entities (food) within a social structure of lived experience in which actively shapes the process of making and becoming body- the world in its becoming. This becomes a result of, ‘discursive practice...that enables and constrain disciplinary knowledge practices such as speaking, writing, thinking, calculating, measuring, filtering, and concentrating. Discursive practice produce, rather than merely describe, the “subjects” and “objects” of knowledge practices.’ (Barad 2003:819) Therefore, these practices that are established in sculpture become an agent – an affect that positions food-as-body to become a disciplined body. “Affects are forms of encounter; they circulate- sometimes ambivalently but always productively-between and within bodies (of all kinds), telling us something important about the power of affects to unravel subjectivity ...” (Blackman 2013:16) These affects can be expressed between a physical; society or biological; decomposition.

2.1 “Watermelon,” Steven Carr

Although, we are considering the relationship between food in sculpture, we are viewing this video and the affects that are undertaken to transition Watermelon, 2015 (figure 1) into material. Here we will begin to see food as a material in relationship to the environment; versus the bio-power that is used onto food to transform into food-as-body.

“[The artist] made the decision to film it in real time and allow the build up to be the work as oppose to the final action.” (NGV Melbourne, 2020, 0:43-0:55) This build up consists of repeated action of stretch rubber bands that are repetitively put by two women hands.

“The gesture of the hand is not a simple succession of spasms; from its inaugural phase it is a movement

commanded by its final phase. And each gesture which thus accomplishes an ordered system of changes of position... launches itself into a new trajectory of time; every gesture is by essence repeatable...into a motor habit.” (Merleau-Ponty 1968:xiviii)

Throughout the 33 min film, the pressure of 309 rubber bands slowly begin to transform and morph the watermelon into a state that is no longer “natural”. Throughout the process of the video, you begin to see change on the 210th rubber band as the juices begin to ooze and flow from the bottom half. Performativity becomes linked not only to the formation of the subject but the production of matter of bodies. Foucault’s analytic of power lined to discursive practice to the materiality of the body, displays how discursive practices produce a material body. The body constitutes the link between daily practices on the one hand and the large scale organization of power on the other. He demonstrates in study of the prison system how repetition and repeatability are central to the workings of disciplinary power. The approach to the watermelon into material, as object, a body is produced through the coming together of human and non-human elements. The elements of background noise (cars and birds), the pressure of 309 rubber bands applied onto the flesh concludes a material body meshed into the world; manifesting to become body through the embodiment of setting and process. The exchange of information, and the relationship to space, become a specific power to produce something bodily into something living. Living body, signifies the experiences that are enacted onto the material body, that gives the object an embodiment through experience. This concludes on the skin, the modification, ‘is the immediate point of contact with the physical world . . . and can also conveniently symbolise the point of contact between [people] and the social forces that surround them’ (Strathern 1977: 101). These forces become “observations of representations of violence make an individual aware of the power of such “mimetic appropriations of the world.” (O’Dell 1998 :5)

3. Disciplined Body: Memory through Skin as Being

In this chapter when investigating food in sculpture, as well experimenting as material, food became another form of skin. Through various processes and techniques of deconstructing the material of what is to what can be, the materiality of flesh becomes to be body as a graphic image of society embedded. This results through,

“the skin [intervening] in the things of the world and brings about their mingling. If the skin mediates the world by mingling with it, this may be because the world itself may be apprehended as a kind of flesh...” (Connor 2003:28-9)

“Where are we to put the limit between the body and the world, since the world is flesh?” (Merleau-Ponty 1968:135). Although the physicality and the structure of human skin is different and reacts differently, the food elements that will be examined in this section depicts skin to be process, and a function. In which, intermixes with notions of human existence through gestures and sensory experience that activate a memory. Through memory, “the flesh is in this sense an ‘element’ of Being.” (Merleau-Ponty 1968:140) This element of being traces past events, experiences; which, allow food to attach into the world. Through these functions, dynamic process of becoming moves us to explore how they are produced and performed which gives the element of skin of food as lived experience of corporeality.

3.1 “Strange Fruit,” Zoe Leonard

Zoe Leonard invites to examine, “Strange Fruit” (figure 2) from a different lens, as the material of her work does indeed mimic strange fruit, as it is composed of a variety of fruit skins; avocados, grapefruit, lemons, oranges and bananas. After the bodily substance is eaten, each peel is dried out and then “repaired” by the act of sewing up the seam she had opened after eating the inside flesh of the fruit. These objects begin to morph into resembling little bodies. As to restore its form, these delicate skins are sewed with colored thread, shiny wires and adorn with added buttons and zippers. The artist states, “this act of fixing something broken, repairing the skin of something after the fruit of it is gone, strike me as both pathetic and beautiful. At any rate, as intensely human.” (Quabeck:2019)

The action of sewing is an action of sealing a form, drawing it together with itself; in any case, arresting its transformations. This transformation is through the act of repetition, while addressing the morality and immorality of this installation. Bennett addresses this continuous pattern as, “spiral repetition that sometimes that-which-repeats itself also transform itself.” (2016b:40)

This sculptural installation touches on the private act of mourning, and the obsessive act of sewing to preserve the memory of something beloved.

“Like memory, these skins are not the substance itself, but a form reminiscent of the original.” As the essence of the piece is to decompose, “to capture the process when the fruit skins had already undergone some changes and entered a dried state.” (Quabeck:2019)

Food disappears as a material, and begins to “live”. Live signifies the experience of corporeality through decomposition, in which point relation to the morphology of the human body. This is observed through the flesh written by time.

“time’s writing on the skin, or the concealment of that writing...mark inscribed on a surface represents a decision...” (Ahmed, Stacey 2001:46) This presents what it means to be body, which again become discarded material, and experienced as both body through process.

3.2 “Stroke,” Anya Gallacio

The sculptural installation, “Stroke” (figure 3) consists of a room with painted walls build up of dark chocolate. “She [uses] 40 kilos of 70 per cent cocoa solid, confectioner-quality dark chocolate.”(Duguid:2014) This installation becomes a defined space that is identified with gentle ‘strokes’. These gesture are considered to be “social relationship expressed in touching, fondling, stroking, holding, and other immediate physical manifestations.” (Scheper-Hughes, & Lock 1987: 15) It is illustrated on the surface of the material, through the participation of the participants. The alteration is depicted through a mark of a

“lick and nibble at the chocolate, [pressing] their noses to it, [scraping] bits off with their fingers.” (Duguid:2014)

The chocolate room becomes a painterly indication of memory, through gestural mark making. Because chocolate is an organic material, “there’s no temperature control in the room. What happens in the next two months depends on weather, visitors, and the alchemy of chocolate”. (Duguid:2014) With time it begins to disintegrate, and the identification of “white mold might appear and as the chocolate rots the smell should intensify. When it’s over they’ll chuck it away.” (Duguid:2014) What was a chocolate room, ends up becoming a feeling of repulsion.. What we have here, is an indication of a bodily material that is capable to transmit a sensory feel of experience. This experience is based on a smell in which identifies an identity to the material that is being used. Therefore, it leaves the participant to act, and observe the previous events that were placed onto the chocolate. Food never comes to be identical to what it was; a chocolate bar, to what it is; the formation of the chocolate room, to what it will be; decomposition. However, chocolate begins to be an articulate subject.

“who learns to be affected by others – not by itself. A subject only becomes interesting, deep, profound, worthwhile when it resonates with others, is effected, moved, put into motion by new entities whose differences are registered in new and unexpected ways.” (Latour 2004:210)

To be articulate, is the ability to express a gesture one has commit onto the material. The ability for the material to articulate is an example of embodiment becoming a process. It places this particular embodied entity within a social structure of lived experience in which is actively shaped by social process. Chocolate becomes a form of skin, which “becomes an identification of a map of the body’s surface and a reflection of the image of the other’s body.” (Grosz 1994: 38) Chocolate becomes a mirror in means to communicate. A communication established through the relation with the outside world by offering an inscribed surface for marks left by others. This inscribe mark is defined as a ‘skin drawing’ or

“dermographia’ (Stacey 1997:110)

3.3 “Smog Tasting,” Zack Denfeld and Catherine Zack Denfeld and Catherine Kramer, are the founder of the Centre for Genomic Gastronomy and have been running the smog tasting project from different cities around the world for comparison. “The smog tasting project (figure 4) makes urban air quality tangible by harvesting air from highly polluted areas...” (2011) These tasting sculptures are identified and served in merengue form. Because,

“eggs are able to harvest the air ... at the ‘stiff peak’ stage ... [egg] foam is approaching 90 per cent air, and the egg liquid has been spread so thin that the protein webs in adjacent bubble walls begin to catch on each other and on the bowl surface.” (McGee 1984: 418)

When egg whites are beaten, the air become trap while the protein begin to unfold. By making the egg foam from deflating, sugar become a stabiliser turning it into batter. This project expanded throughout cities including Mumbai, Washington, London, and Barcelona. Comparing the air quality in various regions, we begin to see that,

“London is a little gritty. Beijing, more sulfurous. Los Angeles has hints of bleach, while Atlanta smog owes its distinct flavour to a fusion of car exhausts and numerous nearby pine trees.” It showed that “agricultural smog, found at sites where pesticides and fertiliser are heavily used, had a sour smell and taste because of the ammonia. And in big cities that burn coal and have a high volume of motor vehicles, the skies are thick with sulfur and particulate matter, leading to an “acrid” and “gritty” taste.” (Chaves:2020)

The smog tasting project gives individuals taste buds a taste of what their lungs are experiencing. They are uniquely identified from one another based on color, texture, taste, and smell. Each merengue becomes a form of sculptural object, but yet the notion of agency of the eggs capacity to be affected due to the process of mixing, to the specific contexts and settings, results the egg to become a form of

tool. A tool by “doing a body in the sense of producing a body through time.” (Turner 1996:245) Egg is transformed into a narrative skin-like entity that enables awareness on air pollution as a social issue.

As the protein of the eggs trap the air it begins to migrate into other substances, as it becomes a form of inscribing identity. Figure 5, indicates the PM10: air quality for particle pollution, specifically a mixture of solid particles and liquid droplets found in the air. Some can be particles known dust, dirt, and smoke. While, NO2 (Nitrogen dioxide) ranges from vehicles, industrial emission, off-road sources and power plants. And, VOC is emitted by burning fossil fuel; such as, oil, diesel or other materials that contain sulfur. When we come to see the essential characteristics of bodies (what they are) with a focus on how they affect other matter, we define them by what they do: their capacities.

4. Reflexive Practice

When experimenting with food as a material, and extracting bits and pieces from the food elements I used in practice. In this continuing project, food began to feel and function as skin, and became a whole other material. These elements submerged as resemblance to imagery of bodily fluids, as well marks that are developed on human flesh. These forms of life are involved in a folding – or ‘doubling’ into another, through the forces of the outside. “Folding-unfolding no longer simply means tension-release, contraction dilation, but enveloping-developing, involution-evolution...an organism is enveloped by organisms, one within another... (Deleuze 1992:8) The concept of the fold, allowed Deleuze to think creatively about the production of subjectivity, about the possibilities for, and production of, non-human forms of subjectivity. Information of change under the action of exterior surrounding, or under the influence of internal force is gain and lost and becomes “to withdraw into the recesses of a world.” (1992:9) The affects and act of folding and unfolding through the forces in sculpture is an example of how bodily material becomes subject through the interaction with organic and inorganic materials. These examples are depicted below:

Blue cheese, made through microbial bacteria; penicillium, becomes in resemblance to telangiectasia. Telangiectasia is commonly known as spider veins, caused by broken blood vessels located near the surface of the skin. The blue cheese indicates a familiar appearance due to the spots and thin blue veins throughout the cheese. Through time the cheese began to turn into a rusty yellow color, while leaking the smell of rotten milk. The appearance of the cheese became hazy, these blue lines were still indicated in the material. Through the touch of light, these details were emphasized, transforming it into second skin. This second skin, in figure 6 transitions this food element into a spatial environment, of interior and exterior.

Kiwi: The brown fuzzy skin of without the dried state becomes in resemblance to peach fuzz seen on someones face. Although the texture is slight different when dried, and when touched by light, it becomes morphed into other. The brown spots figure 7 come to illustrate a connection to birthmarks, freckles or skin discoloration. These markings that are discovered through the tool of light define how the process of marks on flesh become folding of time.

Grapefruit: Figure 8, in its “natural” state, you come to notice a texture of pores. These pores are shriveled, dried and enhanced through the touch of light. These resemblance of imagery comes to define a relationship to the micro-lense of skin pores we would find on humans. The light of touch emphasis this depiction of holes becoming breathable entities.

These peels of food begin to attune to the world, as the skin begins to exist and form a boundary between the biological-organic, the social-the inorganic and the exterior to what was once interior. Through documentation and analyzation, time transform these bodily materials into something that is unrecognizable, unless it is identified.

Time takes a tool on the material, as epoxy becomes a stabilizer. With both tools meshed together, the peels become slightly different in appearance to the touch of light,

the luminous affect reveal how place and setting gets under the skin as a form to its contentedness to fluxes of materials, and the medium that surrounds them. "Light streams out from the outermost edge or surface of things, but is then slowed into manifestation as a second skin." (Connor 2004:158) Light is a transcendental phenomenon, that lets things such as, peel from fruits and vegetable manifest and fold themselves. It begins to create an environment within these elements. The approach of using light becomes an affect, a vital force in which flows through the substance, propelling a life in a process of becoming-giving life to new modes of existence- a living flesh.

III. Conclusion

Parts of this article become a depiction of what is being explored in my investigation, when touching on what counts as a body, and how is food body. These questions are being worked through reflexive practice, while analyzing food as a main element in sculpture. When we are looking at the properties of food, and how it is used in sculpture to define food-as-body through its function. A body is defined not a thing, but a material that elaborates how social processes take hold.

Although the physicality of food to having a body is slightly different, we are establishing the affects food can have when extended and connected to other human and non-human bodies. This is being analyzed through the production of food into material through processes and techniques used in sculpture. This bio-power and interaction that is established to food as bodily material touches on the boundaries between the social and the biological, and the capacity to affect and be affected. This addresses how the concept of food being a docile body, through practices and techniques establishes the embodiment of food as subject in sculpture. This is a result of how food is extended and immersed in the world of sculpture while touching on the outcomes of lived experience.

The outcomes of lived experience is embodied experience. This embodied experience that comes to define food

as body is seen as information, and traces of marks as representative of memory. Lived experience is made of existence that is signified through the process of decay. Therefore, this recasts food as process rather than fixed entities, while re-defining what food is, and how food is body.

Transformação e limites do corpo humano numa prática artística em escultura

Transformation and limits of the human body in an artistic practice in sculpture

Susana Miranda

Escultura, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, C.I.E.B.A, largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249- 058, Lisboa, Portugal; E-Mail: sabcmiranda@gmail.com

Resumo

O texto seguinte tem como objetivo central refletir sobre uma prática artística, na área da escultura que tem como referente o corpo humano. O tema abordado é a transformação e limites da forma humana, naturais ou imaginados, conforme defendidos pela autora. Tentaremos clarificar a questão principal da nossa prática artística e o modo como concebemos a representação através da parte do corpo. No último momento do texto faremos a apresentação de quatro obras concebidas durante os anos de 2021 e 2022.

Abstract

The following article has as its main objective the reflection on an artistic practice in sculpture which adopts the human body as referent. The approached theme is the transformation and limits of the human form, natural or imagined, as it is put in the article. We will try to clarify the main question of the artistic practice and the way it is conceived through the representation of the body. In the final moment of the article we will make a presentation of four sculptures realized during the years of 2021 and 2022.

Palavras-chave

escultura; corpo humano; transformação; limites; desenho;

Keywords

sculpture, human body, transformation, limits, drawing.

1. Introdução

A prática artística desenvolvida representa a transformação e limites do corpo humano. Sempre que mencionamos a transformação e limites do corpo estamos a referir-nos a algo mais abrangente que a mera fisicalidade do mesmo. No nosso contexto, o corpo físico é também emocional e mental e quando concebemos uma escultura estamos sempre a considerar esta complexidade.

A prática artística assenta na representação da parte

do corpo, sendo que um membro ou uma cabeça são representativos da totalidade do corpo humano. Por sua vez, os limites de uma parte nunca são aleatórios e definem uma forma acabada e coesa.

Faremos a nossa reflexão abordando a transformação e limites naturais e imaginados. Os primeiros, sendo resultado de “acontecimentos” orgânicos que ocorrem naturalmente, durante a formação do corpo. Os segundos, resultando da nossa imaginação e de uma alteração intencionada da forma.

Mostraremos, ao longo do texto, o papel essencial do desenho durante as várias etapas da concepção da obra escultórica. Consequentemente, daremos a conhecer a prática artística aludida anteriormente através de exemplos concretos. Apresentamos quatro obras esculpidas em mármore, através do método do talhe direto¹: *Caule* (28X14X18cm), *Pétalas* (20X18X24cm), *Água* (75X14X18cm) e *Entre a tragédia e a beleza* (180X40X40cm), esta última ainda em processo de realização.

2. Transformação *natural* e *imaginada*. Contenção e definição de limites

No contexto da nossa prática artística, cada escultura representa uma parte do corpo. De qualquer modo, concebendo esta como um todo, uma unidade completa, partimos do pressuposto que cada escultura realizada simboliza um corpo inteiro. Logo, a transformação que se representa na parte é também a alteração de um corpo, na sua totalidade.

Diferenciamos dois modos para representar a transformação/limites do corpo, um a que chamamos natural e um outro que designamos por imaginado. O primeiro diz respeito à representação daquilo que podemos chamar de acontecimento orgânico natural, em que o corpo se afasta de um percurso dito normal, resultando como consequência desse afastamento uma forma estranha, mais ou menos distante daquilo que pode ser considerada a regularidade do corpo humano. Inserimos neste modo de transformação/limites do corpo as obras *Caule* e *Pétalas*.

O modo imaginado resulta da alteração intencional da forma humana, ou seja, a representação que se concebe altera a forma que nos serve de modelo. Pode, por exemplo, resultar de uma alteração propositada das proporções, ou de uma acentuação de um pormenor como uma tuberosidade óssea. Deste modo, a forma esculpida, imaginada, pode ser irreal, contudo nunca se desvincula totalmente da estrutura e forma do original².

Neste contexto, foram concebidas as obras *Água* e *Entre a tragédia e a beleza*.

Assim, é necessário abordar os conceitos transformação e transfiguração.³ De facto, consideramos que é difícil diferenciar ambas as palavras, mas dados os significados pensamos que o termo “transfiguração” pode estar apenas relacionado com uma mudança visível do corpo. Deste modo, utilizaremos somente a palavra “transformação” para designar a representação a que nos referimos, ou seja, uma alteração que ocorre não apenas na forma visível, mas algo que é mais profundo (com profundo queremos dizer que durante a concepção⁴ imaginada partimos sempre de um estudo da estrutura interna da forma humana, ou seja, dos ossos e depois das massas musculares).

A transformação imaginada é um caminho complexo. Consideramos que, durante a concepção da escultura, deve haver, sempre, na forma transformada, um reconhecimento do original e natural e não nos devemos distanciar muito da estrutura interna do modelo. A transformação é visível porque decorre de uma alteração interna, não é algo que se opere, apenas, à superfície da forma. Deste modo, a transformação da estrutura óssea tem uma importância essencial e uma consequência externa. Há uma coerência entre o que é visível e a alteração interior.

Não podemos representar a transformação imaginada sem pensar nas consequências que a alteração provoca na representação do todo. Tem que haver uma grande contenção por parte do escultor ao pretender transformar, porque existe um limite para a transformação da forma humana. Ultrapassar esse limite leva ao rompimento da consonância entre as partes (uma parte do corpo é, por sua vez, constituída por várias partes), comprometendo a harmonia do todo. Assim, o resultado pode ser a falha de correspondência com o original, a perda da referência fundamental, ou seja, a forma do corpo humano.

Colocam-se, deste modo, as seguintes questões: “Até onde se pode percorrer o caminho da transformação e limites

imaginados? O que se pode exigir da forma humana e qual é o seu limite de transformação?”

A experiência tem-nos mostrado que a definição desse limite resulta de uma simbiose entre um estudo objetivo e a intuição por parte de quem desenha e esculpe. Num

primeiro momento, deve realizar-se a concepção e o desenho preparatório da escultura. É nesse pensamento sobre a obra, visível nos registos gráficos, que encontramos o limite da transformação. O pensamento objetivo encontra-se, num primeiro momento, no estudo e cópia de desenhos anatómicos da estrutura óssea, na medição das partes, na verificação das relações de proporcionalidade, relações entre largura e altura, no desenho do todo e dos pormenores, de vistas de frente e de perfil. A partir desses estudos, do interior da forma humana, podemos conceber a transformação.

Num segundo momento, a procura do limite, está novamente no desenho, nas tentativas várias que se seguem à cópia fidedigna da estrutura que realizámos no momento anterior. Essas tentativas consistem em desenhar a forma humana diversas vezes, experimentando sucessivas hipóteses: ou na acentuação, mais ou menos pronunciada de um pormenor anatómico, como veremos na escultura *Água*; ou na distensão do membro inferior e alteração das relações de proporcionalidade, como veremos na escultura *Entre a tragédia e a beleza*.

É, através do pensamento sobre a obra, materializado no desenho, que podemos traçar o limite da forma humana transformada e imaginada. Mas também é após verificar as várias hipóteses desenhadas no papel que a intuição se torna importante. Definir o limite é uma decisão consciente, baseada no estudo rigoroso, no desenho das linhas, nas medições, mas assente, igualmente, na harmonia que um dos desenhos (uma das hipóteses) reúne. A certeza de que um desenho reúne a harmonia do todo, em que tudo está circunscrito numa consonância entre as partes, é intuída, mas resulta dos primeiros estudos que referimos.

O modo imaginado não representa a transformação extrema da forma humana. Pelo contrário, procura-se uma contenção. Compreende-se que o corpo humano é, em si, um organismo resultado de uma evolução lenta, visível, apenas, no tempo de milhares de anos. Por isso, a transformação imaginada deve ser sempre contida, em consonância com os passos evolutivos do corpo humano. A transformação imaginada não se desvincula da forma original, pelo contrário, é necessário que mantenha a proximidade com

essa referência e com a estrutura interna da mesma. Mais que uma deformação do corpo, trata-se de uma modificação e de uma passagem de um estado do corpo, para outro, emocional ou mental. A transformação contida da forma, é simbólica da dificuldade na transcendência de limites físicos, emocionais e mentais, os quais são indissociáveis. Porque a alteração de um estado para outro é lenta e não sem dificuldade.

No contexto da transformação imaginada, a contenção também é importante porque temos que considerar a matéria da escultura, a pedra. O mármore, presente em todas as obras que iremos apresentar, é uma matéria grave e lenta, na sua formação natural e geológica. Por sua vez, exige que o talhe também seja realizado de forma lenta. A pedra e a sua própria transformação durante o talhe, estão em consonância com a forma humana que é transformada com contenção. A densidade e fragilidade da pedra estão em consonância com a lentidão, ou dificuldade do corpo que se altera na transição de um estado para outro.

As formas do corpo humano são diversas. Da mesma maneira, a transformação natural que representamos através da escultura, tem a realidade como referência muito significativa. Certos acontecimentos no percurso do corpo, orgânico e vivo, são manifestações da indeterminação dos limites definitivos do corpo e são exemplos da diversidade de formas que o corpo enquanto um ser em transformação pode expressar.

3. CAULE

O título da obra reporta-nos para uma analogia entre o corpo humano e um mundo material diferente. O “acidente” orgânico, o acaso de uma formação anatómica que foge à norma, constituiu-se, por si só, como um ponto de partida de grande interesse: dois seres que existem a partir de uma ossificação comum.

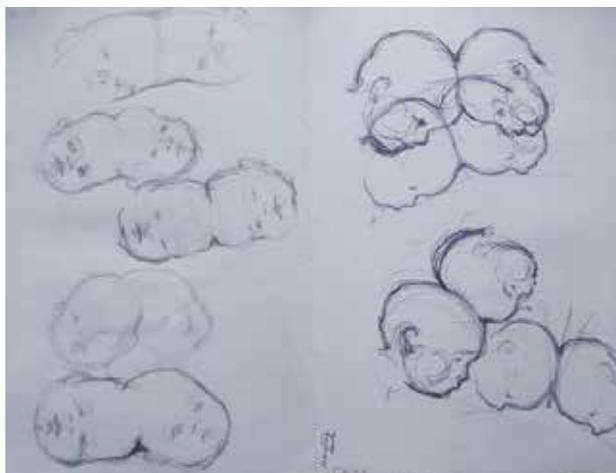


Figura 1. Desenhos preparatórios de Caule, 2021 (Fonte: autora do texto)

Dois seres que respiram, movem-se, pensam a partir de um início sólido e compartilhado. Dois seres que não existem como unidades separadas, mas em contínua presença do outro que é semelhante.

A conceção de Caule partiu de uma pesquisa de imagens médicas/científicas e da realização de vários esboços⁵ que procuraram definir a forma geral da escultura, mas sem a preocupação de desenhar pormenores. Procurou-se, desse modo, entender vários aspetos: as proporções da cabeça da criança e características particulares; a volumetria dos dois crânios; o modo como poderiam “encaixar” um no outro e a alteração da forma que poderia resultar dessa fusão; as diferenças e semelhanças formais das duas cabeças.



Figura 2. Caule, mármore, 28x14x18cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a conceção da escultura através do desenho, concluiu-se que a composição de Caule deveria basear-se na colocação simétrica das cabeças (uma assente na face esquerda, outra na face direita) e num equilíbrio dos volumes dos crânios. Também decidiu-se realizar a escultura numa escala real, de modo a enfatizar a delicadeza e fragilidade da cabeça da criança.



Figura 3. Caule, mármore, 28x14x18cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a realização da escultura (o talhe propriamente dito) dedicámos especial atenção a outros pormenores importantes, que não ficaram patentes nos desenhos. Um dos detalhes foi manter as semelhanças entre as duas fisionomias dos rostos. Como estão representados dois siameses julgámos essencial esculpir os dois rostos preservando a similitude das feições. Outro pormenor importante a considerar foi também a representação dos olhos. De modo a dar relevância, sobretudo, à forma irregular resultante da unificação dos crânios, optou-se por não “abrir” os olhos. Na escultura, o olhar é sempre um ponto focal bastante forte, que capta a atenção do observador. Ao representar dois rostos adormecidos procurou-se dar relevância ao claro-escuro que o mármore branco, esculpido e polido proporciona, mas também unificar todo o conjunto, interessante na variação de zonas de luz e sombra que a irregularidade das cabeças provoca.

De forma mais regular enquanto unidade separada, o crânio que se une a outro torna-se mais assimétrico e de aparência mais instável e volúvel. A união de dois crânios

que funde diferentes massas ósseas e musculares, vasos e pele, altera a forma, dita normal, e a cabeça humana surge como algo que transcende os seus limites físicos para se adaptar a fazer parte do outro. A presença de dois crânios unidos e inseparáveis, como que fazendo parte de um único corpo, é, em si, uma enformação irregular da forma humana. Aquilo que é uno e bem delimitado - a cabeça da criança - deixa de existir enquanto unidade e surge, em Caule, “dentro” de limites difusos, partilhados entre dois seres, sem se saber, exatamente, onde começa ou termina cada um deles. Representam-se duas crianças porque são seres em desenvolvimento, cujos corpos crescem, de modo simétrico a partir de um ponto de união. Deste modo, Caule representa o nó, a concentração, o início sólido e ossificado, permanente, donde irrompem dois seres humanos, como a árvore ou a planta que se ramifica e espalha diversas partes do seu corpo, as quais existem em direções diversas.

4. PÉTALAS

Novamente, o título da obra reporta para uma analogia entre o humano e outro ser, e Pétalas partiu de um princípio semelhante de Caule. De igual modo, considerou-se interessante a anómala, mas singular aparência, e o modo como a forma do rosto, em particular da boca e nariz, podiam reportar, novamente, para uma analogia entre o humano e uma realidade orgânica diferente. Á semelhança do que aconteceu na obra anterior, recorreu-se a um conjunto de imagens médicas/científicas, mas nesta vez, ilustrativas de diversos aspetos do lábio leporino.⁶ A recolha dessas imagens e de outras que apresentavam a volumetria e perfil⁷ da criança foram essenciais.

Seguidamente, selecionaram-se duas imagens muito significativas do lábio leporino que, na verdade, apresentavam um “desenho” muito interessante da parte superior da boca e nariz. Numa das imagens recolhidas, o desenho do lábio superior, recortado por linhas orgânicas e depuradas, parece quase um adorno, um desenho intencional, vegetalista e simétrico. Na outra imagem, a fenda labial é mais profunda e tem um aspeto mais irregular. Ambas as imagens não apresentam um corte, nem uma cicatriz, mas sim, uma forma natural, que resultou de um “acontecimento” orgânico que apenas se desviou do seu percurso “normal”, para se enformar de um modo diferente.



Figura 4. Desenho de Pétalas sobre o bloco de mármore, 2022 (Fonte: autora do texto)



Figura 5. Pétalas, mármore, 20x18x24cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

Durante a conceção de Pétalas foi importante a seleção de outras imagens que possibilitassem o estudo das proporções da cabeça da criança (que divergem um pouco da do adulto) e características específicas como depósitos adiposos e suavidade das linhas do rosto que são comuns nas crianças.

Nesta fase preparatória, também foi importante definir logo à partida, a composição do todo, principalmente, a colocação da cabeça⁸, inclinada para trás e a abertura dos lábios.

Decidiu-se, à semelhança do que foi realizado em *Caule*, não esculpir os olhos abertos, minimizando o potencial expressivo que um olhar comporta, mas dar importância à zona da boca. No seu conjunto, os detalhes compositivos procuraram dar ênfase às zonas de luz e sombra resultantes do “desenho” do lábio superior e da conjugação assimétrica do mesmo com o nariz.



Figura 6. *Pétalas*, mármore, 20x18x24cm, 2022 (Fonte: autora do texto)

O lábio leporino (cujas causas são relativamente desconhecidas) resulta do desvio de uma norma, ou seja, da não junção de ambos os lados da face, a qual pode comprometer a integridade total do palato e, se se prolongar a separação, também do lábio superior. *Pétalas* representa o rompimento de um limite da forma humana, em que o rosto é configurado de modo inusitado, mas natural.

A proximidade entre o humano e o vegetal não está somente na forma do lábio. De facto, o título da obra reporta-nos para uma analogia mais profunda. Podemos dizer que o botão de uma flor, que se constitui como uma unidade, divide-se em várias partes, as pétalas, num movimento expansivo, que começa num núcleo interno e que irradia para o exterior. A formação do rosto humano que começou separado em duas partes semelhantes, une-se no quarto mês de gestação: os olhos que estavam colocados lateralmente aproximam-se do centro, no “desenho” definitivo do rosto; a fenda divisória une-se num movimento convergente, do exterior para o interior; tudo se conjuga na formação do todo que é a cabeça humana. Aquilo que estava separado, torna-se uma unidade, através de um movimento semelhante ao botão que desabrocha, mas num sentido inverso.

Não obstante, a beleza (se assim podemos dizer) da irregularidade da forma, sabe-se que a condição física da pessoa com lábio leporino está associada a uma dificuldade de comunicação verbal. Assim, *Pétalas* reforça a analogia entre as duas realidades biológicas, a humana e a vegetal. O corpo é humano mas partilha semelhanças com o modo de existir da flor, este um ser que não se expressa através da palavra dita, nem do som da voz humana. Se a enformação natural, mas divergente do lábio leporino rompe um limite da forma humana, o corpo, nesta condição, perde a potencialidade da expressão oral, ou seja, é constringido dentro de outros limites. Mas será que a perda da capacidade de expressão oral poderá levar o corpo a transcender outros limites como forma de adaptação ao meio que o rodeia e comunicação com o outro?

Os limites do corpo humano são difusos e diversos. Em *Caule* e *Pétalas*, os limites que se rompem estão na forma que se desvia do que é comum, mas também na conectividade que se estabelece entre seres que existem de modos diferentes e que podem estar mais ou menos próximos. A conceção das duas obras partiu, simplesmente, do interesse pela forma humana que se desviou de um percurso, dito normal, para adquirir uma organicidade inesperada.

5. ÁGUA

A conceção de Água teve início através de vários desenhos da estrutura óssea e massas musculares, e, como já referimos, esta é uma obra que assenta na transformação imaginada. Para além dos desenhos, tivemos como referências dois modelos em gesso tirados do corpo de uma pessoa de 36 anos e que proporcionaram o estudo e observação essenciais da perna e do pé.

A modificação do corpo representada em Água pretendeu questionar a forma original e natural e colocar outras hipóteses para o modo de existir do corpo. A obra Água quis repensar a verticalidade e a retitude da perna, entre a base do joelho e a zona do tornozelo.

A perna humana (não estamos a considerar a zona da coxa) tem na sua estrutura dois ossos longos (tíbia e perónio) que são, na sua essencialidade, longitudinais e que se articulam

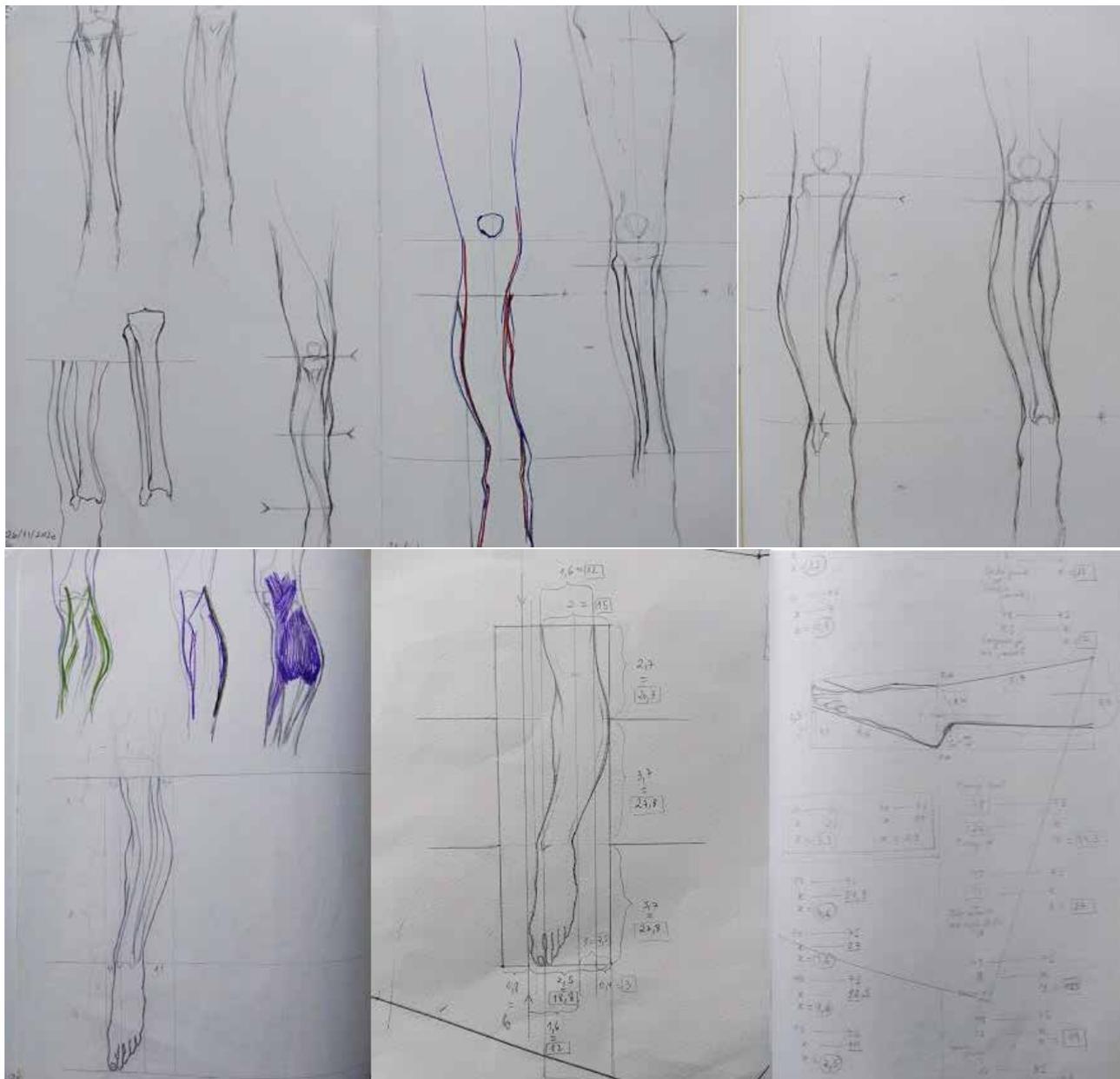


Figura 7. Desenhos preparatórios de Água, 2020 (Fonte: autora do texto)

entre si. A perna e a sua estrutura óssea são suporte do corpo, possibilitam o movimento, o caminhar em solo firme, a libertação dos braços e das mãos e, conseqüentemente, do pensamento. A perna é suporte do corpo, num sentido concreto e vasto e possibilita a existência humana tal como a conhecemos. No caso de Água, colocou-se a hipótese da perda da verticalidade e da retitude e, desse modo, da faculdade de suporte e movimentação, pelo menos, do movimento usual da perna que se ergue, sustém e caminha.

Ao fazermos uma observação mais rigorosa dos ossos, vemos que à essencialidade longitudinal da tíbia e do perónio, juntam-se algumas curvaturas subtis que fazem parte da forma orgânica dos ossos. A conceção da obra Água acentua a ténue curvatura da zona central dos dois ossos e que é visível na vista anterior da estrutura óssea da perna. A acentuação da curvatura e conseqüente alteração da estrutura óssea transcende o limite da forma humana e é simbólica de uma outra possibilidade que se abre para a existência do humano. A verticalidade é substituída pela horizontalidade e pela curvatura da forma alterada, as quais indiciam um movimento tácito, que se distancia do caminhar e da função de suporte vertical e sólido, o princípio original.

Sem se desvincular da forma humana, Água mantém uma forma reconhecível, mas transformada. O que começou por ser estrutural e sólido torna-se mais permissivo e dúctil e induz um outro movimento. Assim, estabelece-se uma analogia entre a forma humana e o elemento aquoso.



Figura 8. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)



Figura 9. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)

O limite estabelecido para a transformação da forma está na acentuação da curvatura que deve ser notada, mas não demasiadamente evidente ao ponto de perder a conectividade com os contornos e volumes da perna humana que se adotou como referência. O equilíbrio da transformação está na verossimilhança da representação, ou seja, no reconhecimento da forma humana em conjugação com a possibilidade da curvatura da perna, que deve ser notada por quem observa, mas não exagerada. Queremos dizer que é importante manter, na representação (escultura), a semelhança com o original, em termos de forma, volume e proporções, por exemplo: a forma da perna, mais larga na zona dos gêmeos e mais estreita no tornozelo; a musculatura envolvente que tem características próprias; e reconhecer a morfologia do pé, tendões, pregas da pele, tuberosidades e vasos sanguíneos.



Figura 10. Água, mármore, 75x14x18cm, 2021 (Fonte: autora do texto)

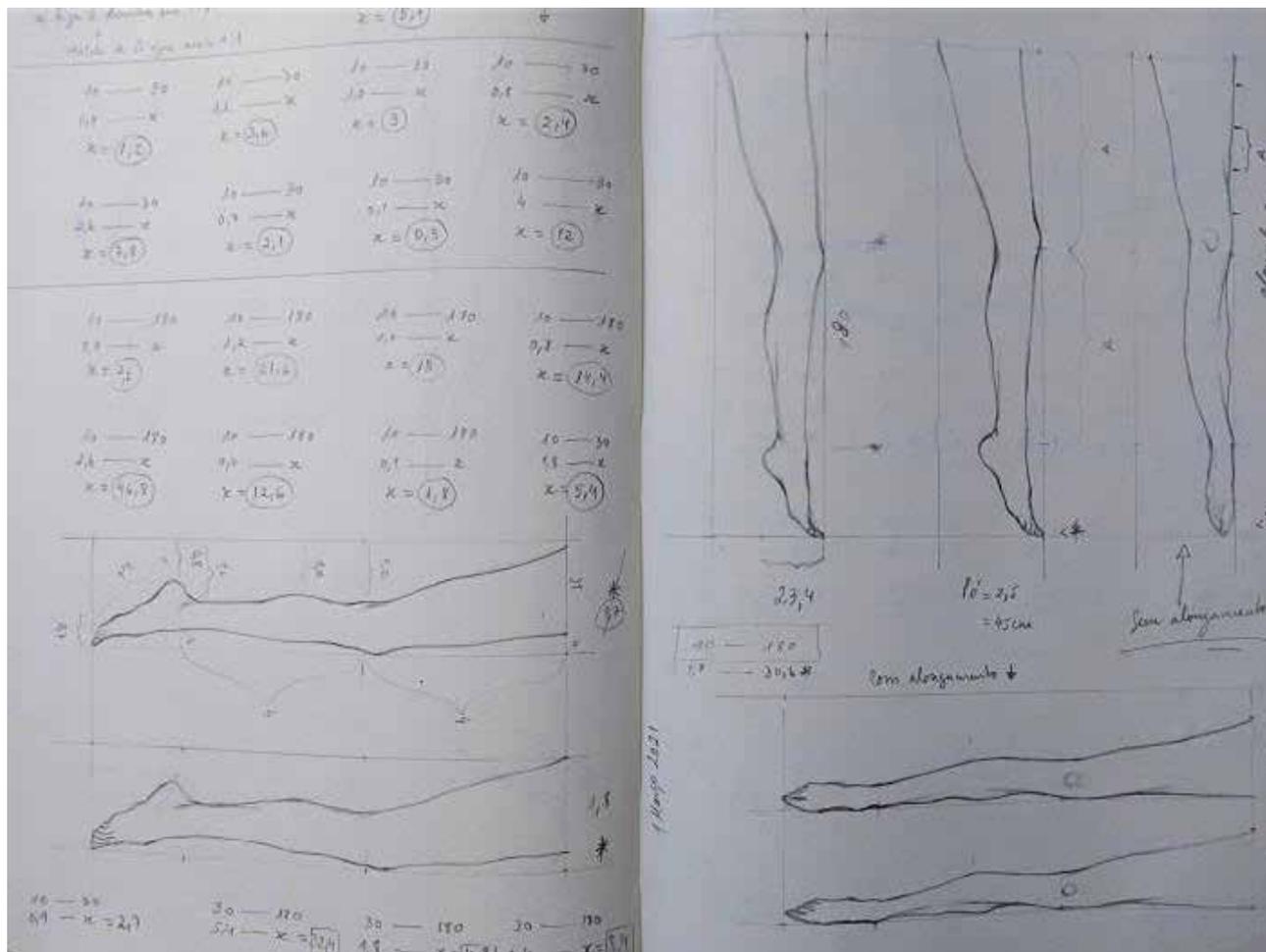


Figura 11. Estudos de relações de proporcionalidade da escultura Entre a tragédia e a beleza, 2021 (Fonte: autora do texto)

5. ENTRE A TRAGÉDIA E A BELEZA

A obra *Entre a tragédia e a beleza* encontra-se numa fase intermédia do processo escultórico, mas todos os desenhos preparatórios foram concluídos. Como aconteceu em *Água*, também foi concebida para ser colocada horizontalmente e assenta na transformação imaginada do membro inferior. Um ponto de partida essencial foi estabelecer como medida do comprimento máximo, exatamente, 180 centímetros, medida padrão da altura do ser humano. Deste modo, reforça-se a ideia que a parte do corpo é representativa da totalidade do ser.

Durante a conceção da escultura foi essencial o estudo rigoroso das relações de proporcionalidade entre comprimento, altura e largura, tendo sido feitos vários

desenhos para simular diferentes hipóteses de relações de proporcionalidade e medidas.

A transformação ocorre através da distensão entre o pé e a zona do colo do fémur e a estrutura do membro inferior transfigurado resulta numa linha sinuosa. O fémur é o osso mais longo do corpo humano e o seu grande eixo é direcionado numa linha oblíqua, para baixo e para dentro, ao mesmo tempo que apresenta uma ligeira torsão sobre esse mesmo eixo.⁹ O movimento horizontal e ondulante da escultura é-nos dado: pelos ritmos da estrutura óssea do membro inferior, do sentido do fémur que se posiciona do exterior para o interior, da obliquidade desde a zona da bacia à zona do joelho e que se procurou acentuar; mas também do modo como a tíbia e o perónio se articulam (voltámos a acentuar a curvatura presente em *Água*),

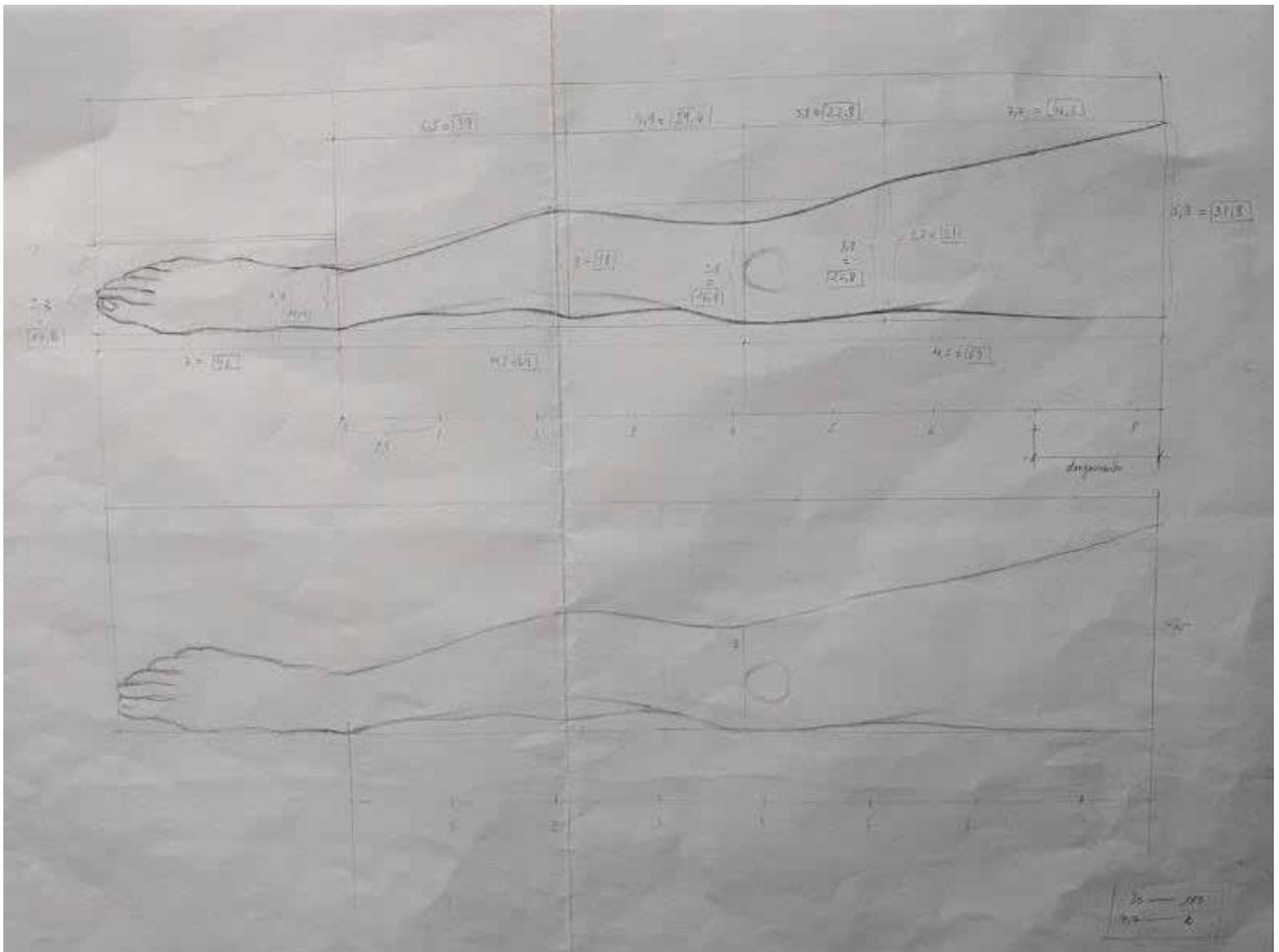


Figura 12. Desenhos finais da escultura *Entre a tragédia e a beleza*, mármore, 180x40x40, 2021 (Fonte: autora do texto)

deixando um espaço interósseo, entre si, numa configuração ligeiramente convexa e do modo como esta conjugação dos dois ossos da perna se articulam com a coxa e com o pé. Assim, a linha sinuosa do osso mais robusto da perna (a tibia) dá continuidade ao “desenho” sinuoso e horizontal da escultura: enquanto que a linha do fémur é orientada de fora para dentro, a linha da tibia segue em sentido oposto, mas de modo mais suave, até terminar na forma do pé. Finalmente, é a colocação, o volume e a forma desta parte do membro inferior, que terminam o movimento, contendo a linha sinuosa e equilibrando as partes.

As massas musculares importantes da coxa e perna, envolvem a estrutura óssea e acompanham-na, reforçando o movimento do membro inferior. Estas massas são compostas por músculos longos, pois são de grande amplitude os movimentos do membro inferior. A rótula e as tuberosidades ósseas são zonas importantes que pontuam a linha sinuosa horizontal e ondulante. Deste modo, são zonas de mudança de ritmos, da transição da coxa para a perna e desta para o pé, mas também têm grande interesse plástico e escultórico porque são zonas com claro-escuros que ajudam a manter a conexão entre a forma transformada e a referência original. O membro inferior, embora alongado e alterado, não perde a referência da forma humana.

Novamente, há um equilíbrio que o escultor deve procurar. No caso de *Entre a tragédia e a beleza*, o equilíbrio da transformação está na verosimilhança da representação, ou

seja, no reconhecimento da forma humana em conjugação com o alongamento (transformação), que deve ser notório, mas não excessivo. Por exemplo, devemos reconhecer, no corpo esculpido: o volume da coxa que é mais largo perto da bacia, tornando-se mais delgado junto ao joelho; os relevos ósseos dessa articulação; e tal como em *Água*, a forma da perna, mais larga na zona dos gêmeos e mais estreita no tornozelo; e reconhecer a morfologia do pé, tendões, pregas da pele, tuberosidades e vasos sanguíneos.

Em *Água* e *Entre a tragédia e a beleza*, a alteração da forma humana reporta para a transcendência dos limites do ser humano. Ao transpor a normalidade da forma (a primeira, através da acentuação da curvatura óssea, a segunda, sobretudo, através do alongamento e movimento horizontal), o corpo representado ultrapassa uma condição primeira ou um estágio transitório, emocional ou mental. Em ambas as obras a transformação é indicativa de uma superação, simboliza a perda ou um ganho, dum novo modo de existir.

6. Conclusões

Muito do que é relevante para a nossa prática artística encontra-se no estudo que realizamos a partir da anatomia (de vertente artística e plástica), mas também



Figuras 13 e 14. Processo da escultura *Entre a tragédia e a beleza*, mármore, 180x40x40, 2021 (Fonte: autora do texto)

em informações retiradas do contexto da Medicina. É o nosso olhar atento que nos possibilita encontrar uma grande diversidade formal e compreender o corpo vivo. Essa riqueza formal permite-nos perceber as diferenças entre as várias matérias do corpo, entender o modo como o mesmo se desenvolve e se transforma, naturalmente. É o conhecimento do corpo, sobre o modo como cresce e se desenvolve que nos permite estabelecer analogias entre o humano e outras realidades, mais ou menos próximas e cujos limites totais também não podemos determinar. A nossa prática artística representa a enformação do corpo humano que se desvia de um percurso regular e vemos como os limites do corpo orgânico e natural podem ser diversos.

Quando nos propomos representar a transformação imaginada, precisamos de manter a referência com o original e isso depende do olhar objetivo e do estudo através do desenho, essenciais para a compreensão da forma humana. No contexto da nossa prática artística, é a partir do estudo, principalmente, da estrutura óssea que podemos inventar e transformar, e, somente, tendo consciência das relações entre as partes e da formação do todo, é que podemos alterar os limites da forma humana. É, a partir, do estudo rigoroso e objetivo das massas do corpo (óssea e musculares), da verificação de relações de proporcionalidade, das medições, da procura através do desenho, que podemos encontrar um caminho possível para a transformação da forma.

Tudo isso depende, do entendimento objetivo que temos que empreender, mas também do nosso olhar subjetivo. Definir o equilíbrio na representação (escultura), ou seja, manter o vínculo entre a forma “original” e a transformação, é essencial. Se a forma transformada perder a verosimilhança com a forma do corpo original, perde-se a referência essencial, consequentemente, a obra perde a sua coerência e o seu significado.

1. Notas

¹ “Pratiqué par l’artiste lui-même, qui consiste à tailler un matériau dur, soit directement d’après nature, soit en se servant à titre de référence de schémas dessinés, de gabarits, de planeaux ou d’une simple esquisse modelée.” Processo do talhe, realizado pelo próprio escultor. Consiste em talhar uma matéria dura, seja diretamente retirada da natureza, seja a partir de desenhos ou simples modelos tridimensionais. BAUDRY, Marie Thérèse - La Sculpture Méthode et Vocabulaire. p. 579. [Tradução livre]

² Por original entendemos os moldes em gesso que retiramos diretamente do corpo que serve de modelo. Ou, o cânone da figura humana presente em *Traite d’Anatomie Arthistique*, do Dr. Paul Richer.

³ A palavra “transformação” deriva do Latim *transformatione*, e tem como significados “ação ou resultado da ação de transformar; mudança de uma forma ou figura noutra; modificação de um órgão, operada pela mudança de função; metamorfose”¹ O termo “transfiguração” tem a mesma origem linguística, *transfiguratione*, e apresenta significados muito semelhantes. Em relação a este vocábulo, surgem como definição as expressões, “ação ou resultado da ação de transfigurar ou transfigurar-se; transformação; mudança que alguém ou alguma coisa sofre na forma ou figura; metamorfose; substituição;” FONTINHA, Rodrigo - Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. p. 1778.

“Transfigurar ou transformar. Dar outra figura, ou outra forma [...] Que se transfigura, que toma diferentes formas.” BLUTEAU, Raphael - Vocabulario Portuguez e latino. p. 243.

⁴ Referimo-nos à fase de estudo da anatomia e de vários esboços que se realizam para definir a forma definitiva.

⁵ Esboços feitos à “mão-levantada”, com caneta e grafite, sobre papel.

⁶ “The lip forms between the fourth and seventh weeks of pregnancy. As a baby develops during pregnancy, body

tissue and special cells from each side of the head grow toward the center of the face and join together to make the face. This joining of tissue forms the facial features, like the lips and mouth. A cleft lip happens if the tissue that makes up the lip does not join completely before birth. This results in an opening in the upper lip. Children with a cleft lip also can have a cleft palate.”

“O lábio forma-se entre a quarta e a sétima semana de gestação. À medida que o bebé se vai desenvolvendo durante a gravidez, tecidos do corpo e células especiais de cada lado da cabeça multiplicam-se em direção ao centro da face e juntam-se para dar forma à face. Esta junção de tecidos dá forma a características faciais, como os lábios e a boca. O lábio leporino acontece se os tecidos que formam o lábio não se juntam, completamente, antes do nascimento. Isto resulta na abertura do lábio superior. As crianças com lábio leporino também podem ter a abertura do palato.” [Tradução livre] Consult. a 12 out. de 2021. Disponível em: <https://www.cdc.gov/ncbddd/birthdefects/cleftlip.html>

⁷ O perfil dá-nos elementos muito importantes: a volumetria completa do crânio e da face, proporções e medidas. São também importantes: a linha que une o osso occipital aos ossos parietais, e que prossegue pelo osso frontal; a linha que une o osso frontal ao osso nasal que é mais curva e suave nas crianças; o ângulo do maxilar menos vincado na criança; a profundidade dos olhos; a posição e dimensão do nariz na face; o desenho da narina e a sua posição em relação aos olhos; a proeminência do mento; a arcada supraciliar; a comissura dos lábios; o desenho dos lábios; a posição da orelha; e volumes adiposos importantes.

⁸ A inclinação da cabeça é importante para a composição. Uma ligeira inclinação já induz um movimento, ao qual podemos associar uma certa emoção. Uma boca ligeiramente aberta, só por si, já induz uma expressão ou uma emoção e também torna o rosto menos compacto. A boca tem um grande potencial plástico e escultórico devido à conjugação entre elementos musculares e fibrosos como os lábios e a língua, com a dureza dos dentes. O talhe de todo o conjunto dá-nos uma riqueza em termos de “claro-escuro” que não conseguimos em mais nenhuma zona da cabeça. A

boca é sempre um dos pontos focais mais interessantes e complexos, a par dos olhos.

⁹ PINA, J. A. Esperança - Anatomia Humana da Locomoção. p. 107.

1. Referências

ALLORI, Alexander C.; MULLIKEN, John B.; MEARA, John G.; SHUSTERMAN, Stephen; MARCUS, Jeffrey R.; 2015.

Classification of Cleft lip/Palate: Then and Now. [Em linha]. The Cleft Palate – Craniofacial Journal. [Consult. 11 jan. de 2022]. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/26339868/>

BAUDRY, Marie Thérèse, 1990. La Sculpture Méthode et Vocabulaire, Editora Nacional, Paris.

BELLUGUE, Paul, 1963. Introduction à l'étude de la forme humaine anatomique plastique et mécanique, Librairie Maloine SA, Paris.

BERHNEIM, N; GEORGES, M; MALEVEZ, C; DE MEY, MANSBACH, A; 2006. Embryology and epidemiology of cleft lip and palate. [Em linha] B-ENT. 2, Suppl. 4. pp. 11-19. [Consult. 6 dez. De 2021]. Disponível em: <http://www.b-ent.be/Content/files/sayilar/83/2006-2-S4-011-Bernheim.pdf>

BLUTEAU, D. Raphael, 1721. Vocabulario Portuguez e latino, Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de sua Magestade, Lisboa.

BORDES, Juan, 2003. História de las teorías de la figura humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiogonía, Cátedra, Madrid. ISBN 84-376-2099-6

CALADO, Margarida, 2021. Desenhar o corpo. Uma metodologia de ensino constante na Arte Ocidental, In: Representações do corpo na ciência e na arte, Organização Cristina Azevedo tavares, Fim de Século, Lisboa. ISBN 9789727542901

CASTRO, Joaquim Machado de, 1937. Dicionário de Escultura, Imprensa Moderna, Lisboa.

COURBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges, 2005. Historia del Cuerpo, I, II e III, Taurus historia, Madrid. ISBN 8430606181

FLYNN, Tom, 1998. The Body in Sculpture, George Weidenfeld and Nicolson Ltd, London. ISBN 0297823973

FONTINHA, Rodrigo, 1998. Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, Revisto pelo Dr. Joaquim Ferreira, Editorial Domingos Barreira, Porto.

PERIENES, Luísa, 2010. O fragmento na escultura portuguesa do século XX. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

PINA, J. A. Esperança, 2010. Anatomia humana da locomoção, Lidel, 4a edição, Lisboa. ISBN 9789727576531

RICHER, Dr. Paul, 1996. Traite d'Anatomie Artistique, Bibliothèque de L'Image, Paris. ISBN 978-2909808338.

TAVARES, Cristina Azevedo (org.), 2021. Representações do corpo na ciência e na arte. Fim de Século, Lisboa. ISBN 9789727542901

Sustentar a Chama [escultura e sustentabilidade interior]: modelar possibilidades de conexão

Sustaining the Flame [sculpture and inner sustainability]: modeling connection possibilities

Sara Inácio

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 1249 Lisboa, Portugal; sara.inacio@campus.ul.pt

Ciência ID: D619-6D7D-3689 , Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7142-6146>

Resumo

Numa época em que o planeta e a humanidade atravessam desafios complexos, estabelecemos ligações entre a prática da escultura e o conceito de sustentabilidade interior. Apresentamos o projeto *Sustentar a Chama* (2022), à luz da sabedoria budista e indígena - duas das tradições que mais têm aprofundado a interligação entre os seres humanos e não humanos. Na nossa perspetiva, a prática da escultura articula-se com a noção de sustentabilidade interior na medida em que potencia uma (re)ligação do ser humano consigo próprio e com a rede da vida da qual todos fazemos parte. O exercício da escultura, como via ritual e meditativa, é, assim, um modo de intervenção no mundo, e contribui para o equilíbrio sistémico da Terra e do Cosmos. Na prática da escultura, mais do que criar formas simbólicas, modelam-se possibilidades sustentáveis de existir em conexão, em unidade.

Abstract

At a time when the planet and humanity are going through complex challenges, we make connections between the practice of sculpture and the concept of inner sustainability. We present the project „Sustaining the Flame“ (2022), in light of Buddhist and indigenous wisdom - two of the traditions that have most deeply explored the interconnection between human and non-human beings. From our perspective, the practice of sculpture is articulated with the notion of inner sustainability insofar as it promotes a (re)connection of the human being with himself and with the network of life of which we are all a part. The practice of sculpture, as a ritual and meditative path, is thus a way of intervention in the world, and contributes to the systemic balance of the Earth and the Cosmos. In the practice of sculpture, more than creating symbolic forms, one models sustainable possibilities of existing in connection, in unity.

Palavras-chave

Escultura; sustentabilidade interior; ecoespiritualidade; ativismo interno; práticas contemplativas

Keywords

Sculpture; inner sustainability; eco-spirituality; inner activism; contemplative practices

1. Introdução

Protege a chama!
... se não se proteger a chama...o vento facilmente extingue a luz...
Joseph Beuys

Este ensaio é realizado no âmbito do 2º ano do Doutoramento em Belas Artes (especialidade de Escultura). O doutoramento, de carácter teórico-prático, intitulado ***Escultura e sustentabilidade interior: o potencial transformador da prática artística e das metodologias comunitárias***, tem como objetivo investigar o modo como a escultura é uma prática sustentável e um contributo na transição para a sustentabilidade. Temos como hipótese de trabalho a premissa de que

a sustentabilidade, num sentido geral, só se realiza genuinamente a partir da transformação de cada indivíduo (sustentabilidade interior). Neste sentido, o presente texto visa sensibilizar para a potencialidade que a prática da escultura tem na (re)criação de um mundo mais sustentável.

Apresentamos e refletimos criticamente acerca do projeto de escultura *Sustentar a Chama* (2022), da nossa autoria. Tal como propõe Linda Candy, acerca da prática reflexiva, consideramos que a partilha da experiência e do modo de criação de uma obra, bem como das referências teóricas e intenções subjacentes, é um processo de consciência, que pode trazer, também a outros artistas e investigadores, maior clareza e entendimento acerca da sua própria produção artística, das suas motivações e visões do mundo (Candy, 2020).

2. Sustentabilidade Interior¹

A humanidade e o planeta estão a atravessar desafios complexos em todas as dimensões e áreas de vida. O conceito de sustentabilidade tem-se tornado algo cada vez mais popular, o que é revelador da situação insustentável em que nos encontramos. Estamos na iminência da destruição total da Terra, há uma crise ambiental, que é também uma crise de identidade e de valores, que coloca em risco a vida no planeta (Caradonna, 2014; Kates et al., 2001; Marques, 2005; Redclift & Springett, 2015; WCED, 1987). A sustentabilidade a nível global (social, económico e ambiental) implica a transformação do ser humano e tem necessariamente de incluir uma dimensão subjetiva, ou, por outras palavras, existe a necessidade e a urgência de ter em conta a “vida interior” das pessoas - emoções, pensamentos, valores, espiritualidade, sentido de propósito e conexão entre o ser humano e a natureza (Dhiman, 2016; Hochachka, 2010; Horligns, 2015; Ives, Freeth & Fischer, 2019; Parodi & Tamm, 2019; Villido 2019, Wamsler, 2021; Wamsler et al. 2017; Woiwode et al., 2021). Existe a noção de que há uma hierarquia em relação aos passos necessários para um mundo sustentável - as mudanças devem ocorrer de dentro para fora, ou seja, devem ter início na vida interior de cada indi-

1 - Este conceito é equivalente a *sustentabilidade pessoal* ou a expressões como *dimensão interna da sustentabilidade*, *auto-sustentabilidade*, etc. (Tamm & Parodi, 2019).

víduo e só então estender-se para um nível coletivo. A sustentabilidade requer uma visão mais holística da existência - a perceção da interligação entre todas as formas de vida, a dimensão espiritual da ecologia (eco-spiritualidade) (Boff, 2010; Vaughan-Lee, 2013).

2.1. Sustentabilidade interior e prática artística

A conexão entre arte contemporânea e sustentabilidade é um tema cada vez mais abordado por artistas, teóricos, curadores e historiadores da arte, nomeadamente no estudo do papel dos artistas e da cultura enquanto agentes de mudança na transição para a sustentabilidade (Blanc & Benis, 2017; Dieleman, 2008; Fowkes & Fowkes 2012; Kagan, 2011). O processo criativo, diretamente relacionado com a vida interior (Kandinsky, 2017; Chafes, 2006), potencia a dimensão mais interna da sustentabilidade (Inácio, 2020, 2021; Sacks, 2019). Segundo Chogyam Trungpa existe uma relação entre a meditação, o desenvolvimento do potencial de cada indivíduo o processo criativo. A prática artística reflete e transforma o modo como percebemos o mundo e como escolhemos viver - de modo desatento, descuidado e predatório, ou com abertura, atenção e cuidado. O desenvolvimento da sabedoria, do sentido de espacialidade (vazio), da compaixão, da consciência desperta e dum sentido de apreciação pela vida, bem como a capacidade de expressar, com coragem, aquilo que é necessário em cada momento, são aspetos fundamentais na ‘dharma art’ (Trungpa, 2010). Para o autor, a criação artística proporciona, quer ao artista, quer ao observador, uma imersão no momento presente.

2.1. Sustentabilidade interior e práticas contemplativas

Tem sido explorada a relação entre práticas contemplativas e a sustentabilidade (Wamsler et al, 2017). Estas práticas, caracterizadas por uma atenção intencional e compassiva ao momento presente e ancoradas na ideia de interconexão entre todas as formas de vida e o planeta, enfatizam o valor de trazer a consciência, quer para ações e comportamentos individuais, quer para lidar com questões sociais e ambientais. Através da transformação interna de cada indivíduo, é possível viver de modo menos condicionado, menos robótico ou automático, e fazer escolhas mais conscientes (Villido, 2019). Contemplação, transformação, cuidado de si e do

planeta, desenvolvimento interior, são conceitos e práticas considerados fundamentais e basilares para a sustentabilidade. Um entendimento mais profundo acerca do indivíduo e das suas motivações internas bem como a expansão da consciência são aspetos enfatizados na sustentabilidade interior, motivo pelo qual vários autores se referem a uma revolução silenciosa ou revolução interior (Tamm & Parodi, 2019). Paulo Borges enfatiza a importância das práticas contemplativas, que permitem a mudança de uma cultura focada na produção, no consumo, no *ter* e no *fazer*, para modos de vida mais simples e centrados no *ser*. Deste modo há o “aprofundamento de outras possibilidades da consciência e da experiência humanas, como o maravilhamento contemplativo ante a beleza do mundo, o reconhecimento da não separação entre observador e observado e o silenciamento da mente e do pensamento conceptuais...[...]” (Borges, 2017, p. 16).

3. Sustentar a Chama

3.1. Conexão com os ancestrais

Sustentar a Chama (Fig. 1) é a segunda intervenção escultórica no terreno da quinta da minha família materna. Faz parte de um conjunto de obras dedicadas aos elementos da natureza (ar, terra, água, fogo, espaço), que têm vindo a ser criadas desde 2016. A primeira intervenção foi *Alvorada* (dedicada ao elemento terra) (ver anexo A) – uma série de esculturas efémeras modeladas em terra crua, numa área de cultivo.

Sustentar a Chama é uma escultura de carácter mais permanente e evoca o elemento fogo. Está instalada numa clareira da floresta, num espaço onde são realizadas queimas e fogueiras à volta das quais a família se junta (Fig. 2). A ideia para o projeto surgiu como uma imagem no espaço da mente, a partir da vivência do próprio local, do habitar o espaço em vários períodos de tempo, ao longo de muitos anos (Fig. 3 e Fig. 4). O fogo é o centro em torno do qual nos reunimos ciclicamente. Simbolicamente, este elemento está relacionado com o espírito, com o potencial criativo inerente a cada ser humano, com a alegria e a celebração, e está, também, presente na imagem arquetípica da tribo/comunidade/clã reunida à volta da fogueira.



Figura 1. Sustentar a Chama, 2022. Sara Inácio. Argila, pedras, grés, óxido de ferro. Altura: 130 cm.

Fonte: Sara Inácio



Figura 2. Detalhe da clareira antes da instalação da escultura Sustentar a Chama, Sertã, 2022. Fonte: Sara Inácio

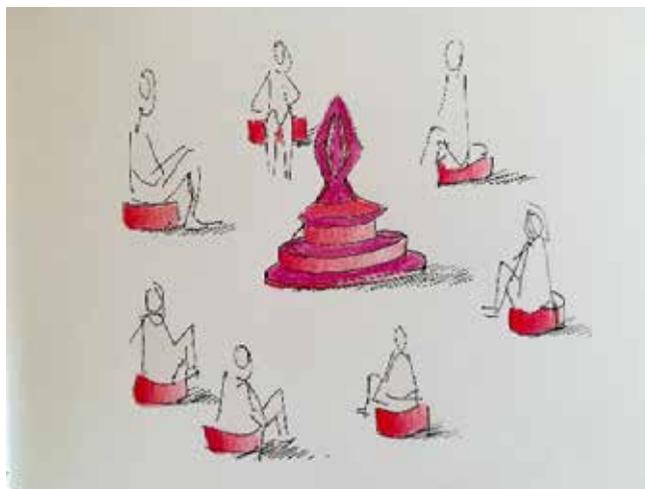


Figura 3. Projeto Sustentar a Chama (estudo para escultura de pedra, argila e cerâmica), Sara Inácio, 2021. Lápis de cor sobre papel, 21x19cm. Fonte: Sara Inácio



Figura 4. Projeto Sustentar a Chama (início da construção da maquete), Sara Inácio, 2021. Grés, 24 cm (alt). Fonte: Sara Inácio

A intenção, para a criação da escultura, foi a de honrar e homenagear os meus antepassados e, num sentido mais amplo e arquetípico, todos os antepassados, seres humanos e não humanos. Trata-se de um gesto de reconhecimento e de agradecimento por tudo o que é transmitido, continuamente, ao longo de várias gerações: o sangue, o fogo interior, a força de vida pulsante, a sabedoria, o amor e, também, a dor. É um ato poético em reverência à minha família de sangue mas também a todos os ancestrais, ascendentes e descendentes que, ciclicamente, surgem e ressurgem; uma celebração do calor do coração, da conexão intemporal (Fig.5).² Embora o processo não tenha decorrido como planeado (uma construção coletiva com toda a família, numa dinâmica meditativa), houve momentos de colaboração de alguns membros - na escolha do espaço da instalação, na recolha e transporte de materiais e em algumas opções estéticas.



Figura 5. *Coração Cósmico* (da série *Pulsar*). Sara Inácio, 2022. Lápis de cor sobre papel. 100x70cm. (Desenho realizado durante a criação da escultura *Sustentar a Chama*).
Fonte: Sara Inácio.

A construção da parte inferior da escultura, intercalando camadas de pedras e argila crua, teve como inspiração uma técnica antiga local, utilizada para edificar muros, currais, casas e espaços de armazenamento de cereais e outros produtos (Fig. 6). Com exceção do elemento cerâmico, foram utilizadas matérias primas do local (Fig. 7 e 8). Foi a primeira vez que, neste sítio, este método foi utilizado para construir algo que não tem uma utilidade tão óbvia ou imediata como uma parede ou um muro. O mesmo já havia acontecido na obra *Alvorada* (2016) - em que a terra foi utilizada sem ser para cultivar árvores, vegetais ou flores.



Figura 6. Exemplo de parede construída com pedra e argila. Sertã, 2022. Fonte: Sara Inácio.



Figura 7. Projeto *Sustentar a Chama* (detalhes da recolha e preparação da argila), 2021/2022. Fonte: Sara Inácio.

2 - Encontramos analogias entre esta ideia e o rito “Os cinco toques na Terra” concebido por Thich Nhat Hanh (Han, 2004).

O trabalho no espaço rural e com as matérias primas no seu estado natural acentua a consciência de que os constituintes do corpo dos seres vivos são os mesmos que existem, quer nos elementos não humanos, quer no espaço sideral. O ferro, por exemplo, existe no sangue, no sol, nas poeiras das galáxias e está presente também no pigmento utilizado para colorir o elemento cerâmico da nossa escultura. Através do contacto com a argila e com as pedras, com as “qualidades do seu íntimo”, pressente-se o cosmos, como afirmava Alberto Carneiro nas suas “Notas para um Manifesto de Arte Ecológica” (Carneiro, 2013, p. 103), ou, como o poeta Walt Whitman salienta: “[...]My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air, Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same[...]”.

Thich Nhat Hanh salienta, precisamente, as relações e dinâmicas entre o nosso corpo e o cosmos. Refere que, a cada momento, estamos a ser alimentados, nutridos e sustentados pela terra e por todo o universo e, simultaneamente, estamos a emanar algo de nós para o universo – a expiração, as palavras, as ações, o calor e tudo o que expelimos pelo corpo. Há sempre um movimento nos dois sentidos, o pulsar da vida atravessa-nos, renova-nos e regressa ao cosmos, daí que o autor mencione que somos constituídos por um “corpo cósmico”: “O nosso corpo cósmico abrange todo o mundo fenomenal. A maravilha que é nosso corpo humano desintegrar-se-á um dia, mas nós somos muito mais do que este corpo humano. Nós somos também o cosmos, que é o fundamento do nosso corpo. Sem o cosmos, o corpo não poderia estar aqui. Com a compreensão do entre-ser podemos ver que existem nuvens dentro de nós. Existem montanhas e rios, campos e árvores. Existe luz do sol. Somos filhos da luz. Somos filhos e filhas do sol e das estrelas. Todo o cosmos está a reunir-se para sustentar o nosso corpo neste exato momento. O nosso pequeno corpo humano contém o inteiro domínio de todos os fenómenos” (Hanh, 2017, p. 46).

Segundo Joan Halifax, os nossos pais, mães, avós e todas as gerações anteriores, bem como as vindouras, vivem dentro de nós. Os locais, as terras, o meio ambiente em que eles viveram também têm influencia em nós (Halifax, 1993). A antropóloga estabelece uma relação entre ancestrais humanos e não humanos: “os ossos dos ancestrais, que jazem no

corpo da Terra, são transformados nos corpos das plantas e das criaturas, incluindo nós.” (Halifax, 1993, p. 191). Neste sentido, também as ribeiras, as rochas, as árvores, os mares, que já habitavam o planeta antes do surgimento da vida humana, são nossos ancestrais.

Oferecer respeito e reverenciar os ancestrais, nas suas várias formas, permite a conexão com o “continuum de toda a existência”, abarcando o passado, o presente e o futuro; é um modo de dar à luz aqueles que nos precederam e, assim, contribuir para a cura do planeta: “Até darmos à luz os nossos antepassados, a Terra não pode ser redimida do seu sofrimento. Excluir qualquer espécie do continuum da existência - consciente ou inconscientemente - é negarmos uma parte de nós mesmos”. (Halifax, 1993, p.194).

Esta compreensão da interligação e da continuidade entre todos os elementos e seres que compõem a rede de vida permite a expansão da noção de eu (*'self'*). Segundo Joanna Macy o *'self'* engloba a identidade e ações humanas. É em torno dele que criamos os instintos de auto-preservação, a necessidade de estabelecer fronteiras de acordo com os nossos interesses. A autora refere que esta noção de *'self'*, que Alan Watts define como o *'ego encapsulado'* e a que Gregory Bateson alude como “o erro epistemológico da civilização Ocidental” está a dar lugar a concepções mais abrangentes acerca da identidade, nomeadamente à ideia de *'eu ecológico'* (Arne Naess), que engloba os outros seres vivos e a vida da Terra. A autora refere-se à “ecologização do eu” (Macy, 2013, p.147), o processo de expansão da noção do eu, que passa a abranger o *ser* dos outros seres vivos, quer seja de outro humano, de uma árvore ou de uma baleia. A percepção de uma realidade separada, fora de nós, com a qual é necessário competir, dá lugar ao sentimento profundo de unidade com toda a vida. É a partir desta atitude que podem surgir as ações de preservação da vida terrestre. É necessário haver uma consciência da sacralidade de todos os elementos que compõem a vida, caso contrário será cada vez maior a poluição da água, do ar, a desflorestação, etc. Uma concepção mais abrangente do eu, bem como uma relação mais profunda com a Terra não podem emergir a partir de um esforço ou sacrifício para se alcançar um ideal



Figura 8. Projeto *Sustentar a Chama* (detalhes do processo de construção com pedras e argila e início da construção de elemento cerâmico), 2021/2022. Fonte: Sara Inácio.

altruísta ou moral; só se concretizam quando sentimos intimamente que “o mundo é o nosso corpo” (as florestas, por exemplo, são os nossos pulmões exteriores).

O processo de criação de *Sustentar a Chama* tem sido um meio de agradecimento e de conexão com a Terra, uma forma de estar presente, em comunhão com o mistério que é a Vida, de me perceber como parte integrante de um todo maior. É um modo de entrega, de retribuir o que recebo, de me reconectar com o espaço, com o fluxo criativo, com a abundância material e energética. A prática da escultura torna mais consciente e vívida a presença dos seres e dos fenómenos naturais - de manhã, as gotas do orvalho cobriam as lajes de xisto, o pôr do sol trazia uma tonalidade âmbar à argila; o vento gélido cortante anunciava o final do dia de trabalho; as aranhas vieram habitar pequenas frestas entre as pedras e a argila; os pássaros testemunharam todo o processo. Na nossa experiência, o exercício da escultura é uma via ritual, de sintonia interior - com o planeta, com todos os seres e com o Cosmos. A escultura foi criada para fazer renascer (dar à luz) os ancestrais (humanos e não humanos) e evoca uma função totémica e mágica, aspirando a um equilíbrio sistémico. Como salienta Joan Halifax: “o mundo é reequilibrado através da renovação da vida cerimonial que confirma a continuidade [da existência] (Halifax, 1993, p.193).

A nossa escultura é como um espaço sagrado, um altar, e convoca a vida interna do observador. A repetição das formas em vários tamanhos indicia uma expansão, como chamas e calor a irradiar a partir do centro de uma fogueira. A base - estável, sólida e firme, contrasta com o elemento cerâmico - aberto, dinâmico, ascendente.

Certos povos indígenas consideram a criação artística uma prática sagrada de conhecimento pois permite um entendimento mais profundo acerca do que significa ser humano. O trabalho artístico é precedido da realização de oferendas às matérias com que se vai trabalhar (Vicky, 2015). Este procedimento, para além de colocar a mente e o corpo num estado de concentração, denota uma reverência pela terra e pelos seus habitantes não humanos (pedras, rios, montanhas, árvores, etc.). A prática artística é considerada uma cerimónia, uma dádiva do ser humano à terra, com o po-

tencial de trazer cura e regeneração: “quando oferecemos a nossa substância à terra, a terra é renovada.” (Vicky, 2015, p. 51). É, assim, um ato medicinal, no sentido em que reestabelece uma relação de equilíbrio entre aquele que cria e a rede da vida à qual pertence.

A nossa aproximação e ressonância com este tipo de abordagem, é a expressão da vontade de recriar modos de existência em sintonia e reciprocidade com o mundo natural e humano. Como referem as autoras Nathalie Blanc e Barbara L. Benish, a propósito das ligações entre arte e sustentabilidade: “Não significa que os artistas estejam a regressar a um ofício romantizado proveniente de culturas nativas, mas sim que estão envolver-se com práticas tradicionais que ainda lembram como fazer, construir e existir com a natureza.” (Blanc, N. & Benish, B. L., 2017, p.210). O processo de criação de *Sustentar a Chama* é um modo de ativar esta conexão.

3.2. Processo meditativo

A escultura foi criada através de um processo meditativo, uma forma de meditação em ação, no sentido em que havia um aprofundamento do sentido de presença e da consciência (Mingyur, 2009). A atenção repousava, ora nas formas e materiais, ora na respiração, no movimento do corpo ou nas sensações e pensamentos que surgiam. Os processos artísticos e o contacto com matérias primas potenciam um estado atento, de total envolvimento: “a arte como prática de consciência alinha, silenciosamente, o corpo, a mente e a imaginação com o momento presente.” (Franklin, 2017, p.11). A repetição dos gestos de construção permite a estabilização e aprofundamento da atenção (Han, 2020). O trabalho com a matéria é demorado, impele a um abrandamento e a um certo esforço físico, ao longo de vários dias. Simultaneamente, fomenta um estado de receptividade e um sentido de espacialidade. No caso da cerâmica, há as várias etapas características deste ofício (conformação, secagem, cozedura, coloração), que acentuam um ritmo lento e requerem um conhecimento de técnicas e modos de fazer. Durante a construção da base, com pedra e argila, era como se, interiormente, estivesse a processar várias emoções, como se acesse à energia do lugar e dos antepassados e me sintonizasse com o seu potencial e a sua força, mas tam-

bém com a sua dor e sofrimento. Cada sensação que surgia ia sendo acolhida internamente. Imaginava que, para além de toda a tensão, erguia esta escultura como se alimentasse uma chama silenciosa, honrando a vida que se atualiza e flui através de cada nova geração.

Todos estes aspetos tornam evidente que a prática da escultura pode ser um sacro ofício, que propicia a coexistência da meditação e do labor.

Tendo em conta que a intenção com que realizamos qualquer ação tem um impacto em nós e ao nosso redor, no final de cada período de trabalho a prática artística era consagrada, para que qualquer benefício, gerado com o processo criativo, pudesse estender-se ao maior número de seres possível. Neste sentido, o exercício da escultura é uma forma de ativismo interno (a nossa expressão para designar algo equivalente ao conceito de ativismo subtil (Nicol, 2015)).

3.3. Ativismo subtil

As definições mais convencionais de ativismo remetem-nos para iniciativas e ações de apoio ou protesto em relação a certas causas sociais ou políticas. O ativismo subtil (Nicol, 2015) assenta no princípio de que a transformação individual e coletiva estão profundamente interligadas. Práticas como a meditação, a prece, rituais ou certas formas de criação artística são modos menos explícitos de ativismo mas exercem a sua influência, quer a nível individual, quer criando um campo coletivo de consciência. O ativismo subtil é considerado um complemento importante a formas explícitas de intervenção, e engloba um conjunto de práticas de consciência ('consciousness-based practices') com o intuito de sustentar a transformação coletiva. Neste sentido, a motivação e o intuito que impulsionam a criação de uma obra artística são um fator importante e podem estar direcionados, por exemplo, para o equilíbrio planetário ou para a paz.

5. Conclusões

Na nossa perspetiva, a prática da escultura articula-se com a noção de sustentabilidade interior e de ativismo interno em vários sentidos: por um lado, potencia um estado de reatividade, e o direcionamento da atenção para a vida interior e para o momento presente, favorecendo a autotransformação; simultaneamente, contribui para um equilíbrio

sistémico – o estabelecimento de relações sustentáveis consigo, com os outros, com a natureza, com o planeta. A criação de *Sustentar a Chama* intensificou a presença dos ancestrais (humanos e não humanos), permitindo uma (re) ligação. Neste sentido, a produção de uma escultura pode ser um ritual de reconexão com o fluxo da existência, um ato de celebração e reverência por todas as formas de vida. O exercício da escultura, quer seja um processo individual e interno, quer envolva vários indivíduos e comunidades, é um modo de intervir, harmonizar e cuidar do mundo.

6. Anexo A

Alvorada consiste num conjunto de esculturas efémeras em terra crua, criadas num terreno rural.

Foram realizadas ao nascer do sol. Cada forma deu origem à seguinte de modo espontâneo, sucessivamente, ao longo de vários dias. Não havia planos nem julgamentos relativamente ao que ia emergindo. As formas surgiram do contacto com a terra e exploram as suas potencialidades plásticas. Os veios e volumes modelados foram os possíveis naquela porção de solo, atendendo à consistência e grau de (des) agregação do material. Ações escultóricas como alisar, escavar, arredondar, pressionar, edificar, transformar foram tentativas reais e metafóricas de reconhecer e reavivar o sentimento de pertença e de comunhão com a Terra. A materialização de formas na terra intensificou a percepção, quer do espaço interno do corpo, quer do espaço envolvente.



Figura 9. série *Alvorada*; esculturas efémeras em terra crua; várias dimensões; 2016. Sara Inácio. Sertã. Fonte: Sara Inácio.

Referências bibliográficas

Blanc, N.; Benis, B. L. (2017). *Form, Art and the Environment: Engaging in Sustainability*. Routledge.

Boff, Leonardo (2010). *Ética e ecoespiritualidade*. Vozes.

Borges, P. (2017). *Meditação, a liberdade silenciosa: Da mindfulness ao despertar da consciência*. Edições Mahatma.

Candy, L. (2020). *The Creative Reflective Practitioner: Research Through Making and Practice*. Routledge

Caradonna, J. L. (2014). *Sustainability: A history*. Oxford University Press.

Carneiro, Alberto (2013). *Arte Vida/ Vida Arte*. Fundação de Serralves.

Dhiman, S.; Marques, J. (Eds.). (2016). *Spirituality and Sustainability: New horizons and exemplary approaches*. Springer.

Franklin, M. A. (2017). *Art as contemplative practice: expressive pathways to the Self*. Suny Press.

Halifax, J., (1993). *The Fruitful Darkness: A Journey Through Buddhist Practice and Tribal Wisdom*. Grove Press.

Han, B. C. (2020). *Do desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Relógio d'Água.

Hanh, T. N. (2004). *Criar a verdadeira paz: Como acabar com a violência em si próprio e no mundo*. Pergaminho.

Hanh, T. N. (2017). *The Art of Living: Peace and Freedom in the Here and Now*. Harper Collins.

Hochachka, G. (2010). *Developing sustainability, developing the Self: An integral approach to international and community development*. University of Victoria.

Horlings, L. G. (2015). The inner dimension of sustainability: personal and cultural values. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, 14, 163-169. doi: 10.1016/j.coust.2015.06.006

Inácio, S. (2020). Escultura e sustentabilidade: a dimensão interna. *Cadernos de arte pública*, vol.2, n.1, 120-131. doi: 10.48619/cap.v2i1.357

Inácio, S. (2021). Silêncio, contemplação e vazio na prática da escultura. *RIACT*, 2, 82-116.

Ives, C.D., Freeth, R. & Fischer, J. (2020). Inside-out sustainability: The neglect of inner worlds. *Ambio* 49, 208-217. doi:10.1007/s13280-019-01187-w

Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Transaction Publishers.

Kates, R. W., Clark, W. C., Corell, R., Hall, J. M., Jaeger, C. C., Lowe, I., Svedin, U. (2001). Sustainability science. *Science*, 292(5517), 641-642.

Macy, J. (2013). The greening of the self. In Vaughan-Lee, L. (Ed.), *Spiritual ecology: the cry of the Earth* (153-162). The Golden Sufi Center.

Marques, V. S. (2005). *Metamorfoses: Entre o colapso e o desenvolvimento sustentável*. Biblioteca das Ideias.

Mingyur, Y. (2009). *The Joy of Living: Unlocking the secret and science of happiness*. Bantam Books.

Nicol, D. (2015). *Subtle activism: the inner dimension of social and planetary transformation*. Suny.

Redclift, M.; Springett, D. (Eds). (2015). *Routledge International Handbook of Sustainable Development*. Routledge.

Sacks, S. (2019). Sustainability without the I-sense is non-sense: inner “technologies” for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.), *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development* (pp. 253-277). Routledge

Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2019). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. Routledge.

Trungpa, C. (2008). *True Perception: The Path of Dharma Art*. Shambala.

Vaughan-Lee, L. (Ed.), *Spiritual ecology: the cry of the Earth*. The Golden Sufi Center.

Vicky, K. (2015). To see, to know, to shape, to show: The path of an indigenous artist. In Susan Walsh, S.; Bickel, B. & Leggo, C. (Eds.), *Arts-based and contemplative practices in research and teaching: Honoring presence* (pp. 45-55). Routledge.

Villido, I. (2019). Awareness as the new paradigm for personal sustainability: a practitioner’s perspective on the sustainability transition. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.), *Personal sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. Routledge.

Wamsler, C. (2021). Inner transformation to sustainability as a deep leverage point: fostering new avenues for change through dialogue and reflection. *Sustain Sci*, 16, 841-858. doi:10.1007/s11625-020-00882-y.

Wamsler, C., Brossmann, J., Hendersson, H.; Kristjansdottir, R.; McDonald C.; Scarampi, P. (2017). Mindfulness in sustainability science, practice, and teaching. *Sustainability Science* 13, 143-162. doi: 10.1007/s11625-017-0428-2.

Woiwode, C., Schöpke, N., Bina, O., Veciana, S., Kunze, I., Parodi, O., Schweizer-Ries & P., Schley, S. (2006). Sustainability: the inner and outer work. In Senge, P.; Laur, J.; Schley, S.; Smith, B., *Learning for sustainability* (96-104). SOL (Society for Organizational Learning).

World Commission on Environment and Development (WCED) (1987). *Our Common Future*. Oxford University Press.

Tecno-cerâmica

Techno-Ceramics

Noemi Iglesias Barrios

PhD candidate at the Faculty of Fine Arts in Lisbon (FBAUL), Member of CIEBA Research Centre for Fine Arts and VICARTE Research Unit for Glass and Ceramics. Fellowship of the FCT – Foundation for Science and Technology in Portugal.

Resumo

Um objeto tecnocerâmico é um fóssil índice da sociedade moderna concebido para explorar formas possíveis de geo-subjetividades, aplicando ações respeitosas aos recursos naturais na criação de objetos cerâmicos. A metodologia enfoca os procedimentos de reciclagem e reutilização de minerais pré-extraídos encontrados em nossos dispositivos eletrônicos obsoletos para obter as informações necessárias, matéria-prima e habilidades para desenvolver insights sobre as perspectivas de artefatos cerâmicos sustentáveis.

Como testemunho lítico do nosso estilo de vida digital, a proposta tecnocerâmica pretende responder de forma concisa às questões ambientais derivadas do nosso tempo tecnológico atual.

Abstract

A techno-ceramic object is an index fossil of modern society conceived to explore possible forms of geo-subjectivities, applying respectful actions towards natural resources in the creation of ceramic objects. The methodology focuses on the recycling and re-use procedures of pre-extracted minerals found in our obsolete electronic devices to obtain the necessary information, raw material, and skills to develop insights into the prospects of sustainable ceramic artifacts.

As a lithic testimony of our digital lifestyle, the techno-ceramic proposal aims to respond concisely to the environmental questions derived from our current technological time.

Keywords

Techno-Ceramics, E-Waste, Cobalt, Urban Mining, Sustainability.

MINING THE LANDSCAPE: A delusive code of progress
Everything we manufacture has the potential to become a geological legacy, once interred through landfill or other burial processes. For this reason, it is important to adequately understand the historical and contemporary processes subjected to the forced removal of raw material from the earth's surface, depths and biosphere.

Mining activities have been closely linked to the development of human history since prehistoric times as they transform pure ore into commodities to construct and provide services to society, producing wealthy regions and countries.

However, the current depletion of natural resources required for us to live our networked life is consequently leading to the appropriation and expropriation of spaces, values, infrastructures and forms of life that are subjected to capitalist valuation and processes of dispossession.

As our rare earth minerals such as cobalt and other materials are needed to make our digital media machines work, the used, outdated and obsolete media technologies are returning to the earth as a residue of our digital culture. These mineralised remnants of electronic waste structures have planetary consequences as they are bound to shrink as a sediment and permanent component. They become a stratum, and thus the mineral signature that marks our current technological time.

Looking at the cycle of this technological waste, we notice that it is registering a material signal in the earth crust that is “stratigraphically sharp and globally widespread” (Zalasiewicz, Williams and Waters 2014, 40).

Discarded things reflect a society’s value system and we should consider digital debris, and its recycling methodology, as a crucial point of reference for any attempt to imagine alternative futures and more equitable and ecologically sustainable ways of inhabiting the planet. The Techno-Ceramics proposal departs from this context of environmental emergency to act and present ways of re-configuring the wasted electronic materials from our daily digital devices and showcasing how innovation through experimentation and artistic-driven practices can lead to solutions for a positive impact.

“The Cloud”, a stratigraphic taxonomy.

If we are to assess ‘The Cloud’ as a group of highly technical communication devices and advanced technologies operating with the data storage aspects, we can classify them as an immaterial materiality. The physical presence of these technologies rely upon material components, mined and semi-mined and can be found in the vast array of our daily electronic devices.

Electronic waste has a little grade of biodegradability in the compost environment. Despite the existence of conventional disposal resources for this type of detritus, the methodology usually presents a considerable number of disadvantages from an economic, technical, social and environmental point of view due to the high costs involved in the collection, storage, transport, reuse, classification, recycling and final disposal. Therefore, more efficient management options has to be considered for this type of waste.

The following chart provides a list of minerals involved in

Batteries	Li, Co, Al, C
Antennas	Al, stainless steel and brass, Cr, Ni
Data storage media	Fe, Cr
Lighting equipment	Hg,Pb, rare earth metals, Hg, thallium
Cables and wires	Cu, Sn-Pb, Pb, Cd, Ti, Fe, Cr and plastics
Sensors	Cr, Mg, Fe, Co, Ni
Connectors	Fe, Cu, Ni, Cr, Ag, Pd, Au
Sound generation	Ni, Mn, Zn, Co, Cr, Si, Mo, Ti, Al, C, Via, Sm, Sr, Se, Pr, Nd
Protecting details	Fe, Al, plastics, wood

the making process of an electronic device:

If we were to look closer at this list of minerals that form our digital reliefs and direct our inquiry from the position of the ceramicist, mineral and elementally speaking, the correlation, repetition and usage of material matter is closely linked: in geological terms, the composition of an electronic device is similar to the composition of a ceramic object.

Furthermore, there is one specific mineral that captures our attention due to its constant presence and relevance throughout the history of art: cobalt.

Innovation wears blue

Cobalt is one of those metals that define the modern world, as it is used in the production of lithium batteries for mobile phones, electronic devices and electric vehicles in order to improve its performance.

There is a continually increasing wealth of studies and research about the current impact of Cobalt in, on and to our digital time. These studies are usually introduced from a scientific, biological or even political perspective to promote sustainable sourcing and a responsible use of the mineral.

The article "On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism" published by the Department of Political and Social Sciences at the University of Bologna in 2017, written by Professor Sandro Mezzadra (University of Bologna) and Professor Brett Neilson (Western University of Sydney) provides a basis for mapping struggles against the changing forms of dispossession and exploitation enabled by massive mineral extractions.

Also the research fellow and head of office at the Berkeley University of California, Andrea Westermann, analyzes the metaphor of waste as a technofossil of unknown futures in her recent essay "A Technofossil of the Anthropocene", published in *Power and Time* by The University of Chicago Press.

In geology, Cobalt is defined as a ductile and malleable white metal that occurs naturally in the Earth's crust. It also confers a beautiful blue colour, a property that has been profusely exploited throughout the history of art to colour glass, ceramics and textiles.

In ancient Egypt, cobalt compounds were used as a coating surface in sculptures, temples, sarcophagi and burial vaults, as blue was considered the colour of the heavens and thus represented the universe.

In pottery, cobalt blue has been a hugely popular material in surface decoration, as the cobalt pigment is one of the very few that can withstand the highest firing temperatures that are required, especially for porcelain, which partly accounts for its long-lasting popularity.

Blue and white decoration first became widely used in Chinese porcelain. Traces of this porcelain wares are found at the beginning of the Tang dynasty (618-907), although it wasn't until the arrival of the Yuan dynasty (1271-1368), that the art reached perfection after the cobalt pigment for the blue began to be imported from Persia. In the early 14th century, mass-production of fine, transparent, blue and white porcelain started at Jingdezhen and during the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties, the "blue and white" ware industry became increasingly important, not only within the borders of China but also in the international trade market. During the 18th and 19th century, coinciding with the rise of mass produced utilitarian objects during the industrial revolution, a significant part of the world's production of cobalt blue for the glass and ceramic industry was carried out at the Norwegian Blaafarveværket. In more recent times, we can also appreciate the use of blue cobalt in the porcelain works of Ai Weiwei, "The study of perspective in glass" 2018, Anish Kapoor "Blue Solid" 2006, or Maria Geszler "Meteorites and other poems" 2018. What is unprecedented, is the complicity of the mineral with our current technological time, becoming an essential element in the devices and infrastructures that enable even the most recent developments in new media (Parikka, 2015).

This recent increase of interest for Cobalt, sedimented in the deep time of geological processes, has caused certain regions of the world to become a socially, politically and economically unstable area. Such is the example at The Democratic Republic of the Congo, holding over 50% of global reserves and exporting around 50% of global cobalt production.

This research, is not going to be focused on a specific political conflict surrounding the current controversies of cobalt extraction, but It will be acknowledged as a relevant issue related to the historical context of the mineral that we can not simply obviate: Within the glamor, seduction and attraction caused by technological innovations, there is a reality of inequality.

THE TECHNO-CERAMIC OBJECTS:

A lithic testimony of modern society

A techno-ceramics object is an artifact conceived to explore possible forms of geo- subjectivities derived from the process of experimental artistic creation. It suggests a kind of resistance through the craft position, whether in its making, display or performance, to define the contemporary status of craft as a flexible, multi - positional and expanding methodology. I consider that the path to build this resistance cannot be found in the continual and ever increasing extraction of minerals from the earth's crust. Consequently, this proposal focuses on Urban Mining procedures in order to obtain the necessary information and skills to create the foundations on which to develop the insights on the prospects of sustainable ceramic objects.

Urban mining is the process of reclaiming raw materials from electronic waste products sent to landfill. On a conceptual level, it looks towards the waste generated by cities and urban environments as a valuable resource, using anthropogenic stocks rather than geological to meet the demands of manufacturing ¹. The name was coined in the 1980s by Professor Hideo Nanjyo of the Research Institute of Mineral Dressing and Metallurgy at Tohoku University. The methodology is an open approach where the source of materials for creative processes doesn't come from extractive activities, but from independent and autonomous processes of recycling.

The techno-ceramics objects will be developed from the discarded E-waste items found in the daily objects of our

1- From "What is urban mining?" by Recycling Track Systems on the 21st of September 2021. <https://www.rts.com/blog/what-is-urban-mining/>

current digital society. By way of directing my intentions within the discarded electronic wastes available, I will focus on mobile phones as the main item to conduct the experiment. The first reason to select mobile phones is due to the high presence of cobalt in their batteries. By allowing a greater quantity to operate with initially, this will offer insight into smaller traces of cobalt in other Techno- ceramics in any future development studies. The second reason to focus on mobile phones is due to the increasing volume of mobile telecommunication devices in a state of imperfection and therefore at a stage of discard. With such a fast moving luxury goods product in a perpetual state of technological advancement and therefore outdated interest, there is a greater need to realise a resolve with this issue. Thirdly, mobile devices are extensions of intimate moments and human connections. A relationship is built, managed and stored within these hand held but life leading devices. To reflect on specific ceramic processes the material qualities that affect our engagement with smartphones, It will be prior to register and articulate its chemical reactions and other influential aspects that might come along the process. At this point, the attention will not be focussed on whether the result is an experiment or an art object, but on the potentialities offered by the material's properties. Like a laboratory of ceramic empirical development. To conduct these early experiments, ceramic minerals will be used in the same percentage as we can find them in the composition of an electronic device. This blend will be tested at different temperatures in the kiln observing the melting point of each component and acquiring the necessary knowledge on the material's limitations and aesthetic possibilities. Different kinds of surfaces and shapes will also be taken into consideration to study the mineral's behaviour and sensibility towards the process. The test pieces will be properly registered and recorded in a documented structure for continued research. This database will enable future makers to quickly identify each mineral with its corresponding reaction and behaviour. Once these primary tests have been carried out and the results present a suitable and optimal degree of interest for the artistic development, the next step will be to start the recycling process from the devices in order to obtain the

definitive raw material. Annexed to this paper, there is a file with illustrative examples of the very first tests conducted. In this document, the minerals related to the manufacturing process of an electronic device, such as Cobalt, Niquel, Iron or Aluminium, have been tested through ceramic procedures, following the compositional analysis of a standard mobile phone and applying the correspondent percentage contained. Note that this early test has not been executed with recycled minerals, but with the equivalent ceramic material.

Recovering cobalt from spent Li-ion batteries.

There are several theoretical and experimental studies about cobalt recovery from active mass of spent Li-ion batteries. After considering different methods, listed in the bibliography, I found the Granulometric analysis and comminution for a cobalt recovery process from mobile phone batteries conducted by Juan Pablo Sánchez Echévarri², Juan Fernando Betancur-Pulgarín³ and Luz Marina Ocampo-Carmona⁴ to be very descriptive and approachable from the artistic research perspective.

Collecting and sorting

Gathering a sustainable number of mobile phone batteries and sort them by model and manufacturer.

Initial Treatment: Discharging

Usually, the batteries are not completely discharged, therefore, to prevent self-ignition and short-circuiting, It is necessary to perform a discharging process following, in most cases, a specific discharge methodology proposed by Zhang et al. (2014), in which the batteries are subjected to an immersion process in a 5% p/p NaCl solution for a minimum time of 24 hours.

2- Facultad de Minas, Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ingeniería, Universidad de Antioquia, Medellín. Colombia.

3 - Maestría en Ingeniería - Materiales y Procesos, Universidad Nacional de Colombia. Medellín. Colombia.

4 - Dpt. Materiales y Minerales, Facultad de Minas, Universidad Nacional de Colombia. Medellín. Colombia.

Dismantling and separation

Once the batteries were discharged completely, there is manual process of dismantling to obtain the batteries' elements separately: anode, cathode, metal frame and remaining elements. Then, a semi-quantity compositional analyse by X-ray diffraction (XRD) of the cathode and anode element to estimate the range of purity and the concentration ranges of the compounds.

Comminution and crushing

Comminution operations are mechanical processes of rupture conceived to reduce an ore to minute particles or fragments, altering the physical state without altering its chemical nature. In general, these propose the reduction of the initial size in order to achieve a more homogeneous material by cutting with crushed equipment of shears or blades. This reduction in the size facilitates a electrometallurgical treatment in later stages in order to obtain metallic cobalt in pure form.

Filtration, grinding and sieving

Once all the grinding processes are completed, several grinding and sifting of different sizes are carried out, taking the material to its finest fraction. Subsequently, the percentage of cobalt recovered and its purity are classified and evaluated.

The study concluded by granting as a product, six samples rich in cobalt, of fine sizes ranging from 300mm to 45mm, recovering 67% of the initial cobalt.

CONCLUSION

The Techno-ceramics objects are laying the foundations for a necessary reconsideration of the role of crafts in this digital time, that broaden its traditional implications into new media providing a documented structure for continued research. Far from considering Cobalt's temporalities as a melancholic engagement to artistic reflection, this research explores the potential synergies between geological and artistic research methodologies, identifying commonalities and developing cross-disciplinary collaborations.

The final outcome will be an interdisciplinary structure of artifacts reflecting the future geological formations of a dystopian, yet habitable landscape. The project may result in a range of practice-led outputs, including the creation of ceramic objects, documentation, performance or public installations. Nonetheless, these are just some primary ideas. As my research carries on and the results become more visual, I expect the project to naturally adapt to the most suitable final presentation technique, exploring the potentialities of the method beyond one specific material to enact diverse actions and prove the historic emergence of environmental and social engaged discourses into the artistic research field. This work plan is already taking shape with the participation at the ARcTic South project, a partnership between FBAUL and KHIO in Oslo.

BIBLIOGRAPHY

Cornelius, H. & Angela, P. (2009) *Contemporary Archaeologies: Excavating Now* Peter Lang. University of Michigan. ISBN 978-3-631-57637-3

Mezzadra, S. & Neilson, B. (2017). *On the multiple frontiers of extraction: excavating contemporary capitalism*. Published online. ISSN: 0950-2386 (Print) 1466-4348 (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/rcus20>

Negarestani, R. (2008) *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne. Re. Press ISBN: 9780980544008

Black, A. & Burisch, N. (2010) *Craft Hard, Die Free: Radical Curatorial Strategies for Craftivism in Unruly Contexts*. New York. *The Craft Reader*, edited by Glenn Adamson, 609-619.

Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Les Presses du réel, ISBN 2840660601, 9782840660606

Bratich, J. (2010) *The Digital Touch: Craft-work as immaterial labour and ontological accumulation.* *Ephemera* 10:3/4: 303-318.

Callahan, M. B. (2016) *Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics*. Toronto, Ontario, Canada. A thesis presented to OCAD University.

Gauntlett, D. (2011) *Making Is Connecting*. Polity Press ISBN0745650015 (ISBN13: 9780745650012)

Gogarty, A. (2008) *Relational Ceramics*. *Craft Journal* Vol 1:2. 51-86.

Glenn, A. (2009) *Directions and Displacements in Modern Craft*. *Australian and New Zealand Journal of Art* 10:1: 18-33.

Leemann, J. & Stratton, S. (2016) *Introduction to Gestures of Resistance*. Museum of Contemporary Craft, Portland, Oregon. <http://mocc.pnca.edu/exhibitions/1278/>.

Miller, D. (2011) *Tales from Facebook*. Polity Press ISBN0745652107 (ISBN13: 9780745652108)

Turkle, S. (2007) *Evocative Objects: Things We Think with*. MIT Press. ISBN0262201682

Avelino Soares Belo

Avelino Soares Belo

Marta Galvão Lucas

Doutoranda em Escultura, PhD Fellow in Sculpture ,Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 4. 1249-058 Lisboa, Portugal, marta.lucas@edu.ulisboa.pt , <https://orcid.org/0000-0002-5748-5710> , bolsreira FCT/VICARTE: ref. UI/BD/152288/2021

Resumo

O artigo que se segue e a investigação que está na sua base foram desenvolvidos no âmbito do doutoramento teórico-prático em escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, cujo projecto de investigação tem o título “Flora Caldense: Moldes Directos de Plantas da Indústria da Cerâmica Artística de Caldas da Rainha”. O projecto parte de um lote de moldes antigos comprado a uma fábrica caldense e ao qual pertencem moldes já identificados como sendo da autoria de Avelino Soares Belo.

Avelino António Soares Belo (1872-1927) foi um dos protagonistas da Cerâmica Artística de Caldas da Rainha durante a segunda metade do século XIX e início do século XX. Modelador e louceiro-formista de formação, foi operário da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (FFCR), sob a direcção artística de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Após a sua saída da FFCR, colaborou ainda com alguma fábricas e com o Atelier Cerâmico do Visconde de Sacavém, sob a direcção artística de Josef Füller (1861-1927), antes de estabelecer atelier próprio em 1899.

Abstract

The following paper and the research that preceded it were developed as part of an ongoing PhD in Sculpture at the Fine Arts Faculty of the University of Lisbon. The PhD project is titled “Flora caldense: Life-cast Molds of Plants from the Artistic Ceramic Industry of Caldas da Rainha”. It’s starting point is a group of old molds bought from a factory established in Caldas da Rainha, some of wich have been identified as having been made by Avelino Soares Belo.

Avelino António Soares Belo (1872-1927) was one of the protagonists of the Artistic Ceramics of Caldas da Rainha during the second half of the 19th century and the beguining of the 20th century. Avelino studied as a modeller and as an industrial pottery / ceramic worker and mold maker and was initially a worker at the “Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha” (Caldas da Rainha Earthenware Factory) (FFCR), under the artistic direction of Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). After leaving FFCR, Avelino worked for several factories and for the “Atelier Cerâmico” (Ceramic Studio) of the Viscount of Sacavém, under the artistic direction of Josef Füller (1861-1927), before founding his own studio in 1889.

Palavras chave

Avelino Soares Belo; modelador; cerâmica caldense; indústria cerâmica; cerâmica.

Keywords

Avelino Soares Belo; modeller; Caldas da Rainha ceramics; ceramic industry; ceramics.

Introdução

Este artigo foi escrito e é apresentado no desenvolvimento do projecto de investigação artística intitulado “Flora Caldense: Moldes Directos de Plantas da Indústria da Cerâmica Artística de Caldas da Rainha”¹, proposto no âmbito do doutoramento teórico-prático em escultura em curso. O projecto parte de um lote de moldes que comprei a uma fábrica caldense que, por sua vez, os terá adquirido a outras fábricas locais. Desse acervo, decidi «deslocar» para a minha prática escultórica e para o referido projecto o conjunto de moldes directos de plantas que o integram. Ao pretender que essa recuperação não fosse apenas formal, considerei que seria essencial contextualizar esses moldes, nomeadamente, tentando identificar a sua autoria e a sua datação. Partindo da hipótese, entretanto confirmada, de que um dos autores representados no acervo seria Avelino Soares Belo, parti para a procura de informação sobre a sua obra. Confrontada com a escassez da informação publicada, mas que apontava desde logo para um percurso de vida diversificado e fértil, optei por aliar à comparação iconográfica (dos moldes com obras existentes e acessíveis em coleções públicas) a investigação sobre a biografia do autor, recorrendo a documentação primária e secundária encontrada em diversos arquivos e junto da sua família².

Avelino António Soares Belo (1872-1927) foi uma das figuras que se destacou na chamada Cerâmica Artística da Indústria de Caldas da Rainha no período que abrange a segunda metade do século XIX e o primeiro quartel do século XX. No entanto, a sua obra é pouco conhecida e as referências a ela a ou à sua pessoa surgem, na maioria das vezes³, integrando obras generalistas, dedicadas

1 - Ao projecto foi atribuída uma bolsa de investigação da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia ao abrigo de protocolo com a VICARTE - Unidade de I&D Vidro e Cerâmica para as Artes (ref. UI/BD/152288/2021).

2 - Cheguei ao contacto com Ana Nascimento, bisneta de Avelino Soares Belo, através de indicação de Cláudia Freire, investigadora do Museu Bordalo Pinheiro.

3 - Exceptuando alguns artigos em periódicos.

à cerâmica portuguesa ou à cerâmica caldense, ou monografias dedicadas àqueles com quem trabalhou enquanto modelador, seja Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), enquanto director artístico da Fábrica de Faianças das⁴ Caldas da Rainha (FFCR), seja o Atelier Cerâmico do Visconde de Sacavém, sob direcção artística de Josef Füller (1861-1927).

Tendo concluído os três níveis do curso industrial de louceiro formista, Avelino Belo destacou-se inicialmente como modelador, tanto enquanto operário, como quando trabalhava por empreitada. Mas por conta própria, a juntar a esse ofício, era também oleiro e esmaltador, como fazia questão de incluir numa das marcas que utilizou.

Se é certo que o processo cerâmico obriga a diferentes saberes, normalmente repartidos por diferentes ofícios – os de modelador, formista, louceiro, pintor, vidrador, forneiro –, é também possível encontrar-se quem os reúna a todos e a eles acrescente a propensão para a investigação e para a experimentação, como é o caso de Avelino Belo.

1.

ARTISTAS E ARTEZANOS. Nos felices climas, aonde muitos annos há, que as Bellas-Artes filhas do Desenho e outras, que tem mais de mental, que de material, largarão as mantilhas, fazem differença de Artistas e Artexanos. Aos primeiros chamão Artistas, mesmo para distinguilos dos Artexanos, deixando esta última nomenclatura aos que exercitão officios fabris, e embandeirados. Por tanto errão na linguagem as pessoas, que estes nomes confundem. Isto na verdade he questão de nome: porem o espirito humano he tão limitado, que aquelles a quem qualquer minima distincção pertence, fazem esforços para não perdella. (Castro, 1937, p. 28)

4 - Apesar de incorrecta a utilização do prefixo “das” em “das Caldas da Rainha”, manteremos o mesmo sempre que seja utilizado no texto original.



Figura 1. Fotografia dos aprendizes e do director artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha em 1888 (fragmento).
Fonte: Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC (nº de inventário MRBP.FOT.0104).

Nasci a 19 de Janeiro de 1872, na freguesia da Murtosa, concelho de Estarreja⁵, distrito de Aveiro, e pertenço à família de padeiras de Pardelhas, mais conhecidas pelas “Traças”, e dos Belos desta freguesia. Meu pai chamava-se Manuel Soares Belo e minha mãe Rosa Valente de Almeida, residente na Praça de Pardelhas, onde exercia a profissão de padeira; meu pai era pescador na lagoa de Óbidos. (Belo, citado por Gutierrez, 1972)⁶

Avelino António Soares Belo, também conhecido por Avelino Soares Belo, ou Avelino Belo, nasceu em 19 de Janeiro de 1872, filho de Manuel Soares Belo e Rosa Valente de Almeida. Aos 11 anos de idade, depois da morte da sua mãe, juntou-se a seu pai na Lagoa de Óbidos, onde este pretendia que o filho o ajudasse no seu ofício de pescador. Mas Avelino resistia à vontade do pai e, só após os episódios que a seguir se relatam, este terá desistido da sua intenção.

5 - A freguesia pertence actualmente ao concelho de Murtosa.

6 - José Gutierrez começa com esta citação o artigo que escreve para o Jornal o Século no centenário do nascimento de Avelino Belo.

José Gutierrez, no artigo que escreve no centenário do nascimento de Avelino Belo para o *Jornal o Século*⁷, refere que o médico José Filipe de Andrade Rebelo, que viria a ser director do Hospital Termal de Caldas da Rainha, em passeio pela Foz do Arelho, terá visto Avelino a desenhar junto ao mar. Surpreendido com a sua destreza, terá pedido para ver mais desenhos ao pai, que entretanto se aproximara. Manuel Belo aceitou e, com os desenhos que lhe trouxe na mão, o médico fez uma visita ao seu amigo Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Ao ver os desenhos, Bordalo Pinheiro terá exclamado: “Está aqui um artista! Traga-me o rapaz”. Mas Manuel Belo não terá autorizado e, em consequência, Avelino foge para Lisboa (Gutierrez, 1972).

Rafael Bordalo Pinheiro, que tinha iniciado a sua aventura caldense com as experiências que fez na fábrica de Francisco Gomes de Avelar em Abril e Maio de 1884 (França, 2007, p. 253), seria, possivelmente, à data destes factos, já o director artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha (FFCR) (Serra, 1987, p. 7). De acordo com os estatutos da companhia, datados de Agosto do mesmo ano, a Rafael é atribuída a direcção artística, enquanto que o seu irmão, Feliciano Bordalo Pinheiro, é nomeado gerente (Serra, 1991, p. 41). O departamento de materiais de construção começa a laborar em Setembro de 1884 e o de louça artística em Junho de 1885. Avelino irá ingressar na fábrica após um familiar que o encontra em Lisboa o trazer de volta ao seu pai e este, desistindo do seu desígnio, aceitar finalmente a sugestão de Bordalo.

7 - Estes episódios são referidos por vários autores. Dá-se preferência a Gutierrez, por ter sido o primeiro a eles se referir. Apesar de nenhum dos autores indicar a fonte, podemos confirmar toda a informação com Ana Nascimento, incluindo a citação de Avelino Belo transcrita por Gutierrez, que consta de documento pertencente ao arquivo familiar.

2.

18 de Outubro de 1886 dei começo
 } 10 anos Discípulo de R.B.P.
 21 de Novembro de 1896 dei fim

A inscrição acima transcrita surge no Livro de Empreitadas mantido por Avelino Belo, também referido como Diário, em entrada referente à semana de 15 a 21 de Novembro de 1896.

A data de 18 de Outubro de 1886 é apontada por Julieta Ferrão (1899-1975), segunda directora do Museu Bordalo Pinheiro (Lisboa), em manuscrito intitulado “Notas de Avelino Belo”, como data de entrada de Avelino na FFCR. O documento, com a indicação inicial “Do livro de assentamento das férias”, deverá ter tido como fonte o Livro de Empreitadas⁸.

Precisamente um ano mais tarde, em 18 de Outubro de 1887, com 15 anos, Avelino Belo matricula-se na Escola Industrial Rainha D. Leonor, em Caldas da Rainha, no primeiro ano do curso de louceiro formista (Livro de Matrículas nº 1, p. 11). Na classe elementar, frequenta as disciplinas de Desenho geral e Desenho ornamental, e matricula-se igualmente nas disciplinas de Matemática e Química.

A Escola de Desenho Industrial Rainha D. Leonor, inicialmente denominada Escola de Desenho Industrial de Caldas da Rainha, surge com a instituição das escolas de desenho industrial em decreto datado de Janeiro de 1884. A escola começa a funcionar em Janeiro de 1885 (Benevides,

8 - Julieta Ferrão escreve: “Avelino Belo entrou para a fábrica de FCR em 18 de Outubro de 1886 e saiu em 21 de Novembro de 1896 – 10 anos discípulo de Rafael Bordalo Pinheiro”, Museu Bordalo Pinheiro, nº de inventário MRBP. ESP.DOC.0176.



Figura 2. Fotografia aplicada em cartão com legenda impressa e inscrições manuscritas. Fonte: Museu Bordalo Pinheiro / EGEAC (nº de inventário MRBP.FOT.0104)

1885, p. 12). Os cursos diurnos eram destinados aos alunos dos 6 aos 12 anos, os nocturnos, a alunos com idade superior a 12 anos (Serra, 1987, p. 10). Apesar de as oficinas práticas da circunscrição sul só terem sido inauguradas em 1887, em Caldas da Rainha, desde o início, os alunos faziam trabalhos de modelação o que, segundo Francisco Benevides, inspector das Escolas Industriais, que redige o relatório aqui citado, “se harmonisa com a indole das industrias ceramicas especiaes da localidade, satisfazendo também o desejo de alguns alumnos, entre os quaes havia operários de fabricas de louça, que já tinham algumas noções d’este genero de trabalho” (Benevides, 1886, p. 8).

No caso da escola Rainha D. Leonor, é inaugurada em 7 de Fevereiro de 1887 uma oficina de cerâmica. Não obstante, a partir deste mesmo ano, através de protocolo firmado entre o Governo e a FFCR, as aulas práticas começam a ser leccionadas nas instalações desta fábrica e os seus

alunos passam a ser aí aceites como aprendizes, recebendo o respectivo salário a partir dos seis meses de entrada ao serviço (Benevides, 1888, p. 37). No ano lectivo de 1887-1888, “foram vinte e dois os alunos da escola que (...) receberam ensino práctico e profissional na fábrica de faianças, dos quaes vinte eram já anteriormente aprendizes da fábrica” (Benevides, idem).

A Fig. 2 apresenta a foto da Fig. 1 tal como está aplicada em cartolina onde se pode ler a legenda: “FÁBRICA DE FAIANÇAS DA COMPANHIA DAS CALDAS DA RAINHA / FUNDADA EM 1884 / GRUPO DE BORDALO PINHEIRO COM PARTE DO SEU PESSOAL MENOR (APRENDIZES) / TIRADA EM 1888”⁹.

9 - O Museu Bordalo Pinheiro possui outro documento semelhante – com foto de grupo montada em cartolina

Na foto, dois algarismos destacam dois aprendizes, Avelino Belo, com o número “5”, e Francisco Elias, com o número “8”, também os únicos identificados como modeladores. Em 1888, data apontada na legenda, e nos anos seguintes, ambos frequentam a escola industrial com bons resultados e são por várias vezes distinguidos com prémios, comumente atribuídos no final de cada ano lectivo. Nas instruções e regulamento das cadeiras das escolas industriais é definido que “Aos mais distintos dos alumnos aprovados, com 15 ou mais valores, serão conferidos prémios pecuniários” (Benevides, 1885b, p. 3).

Avelino será distinguido no ano lectivo de 1887-1888 em “Desenho elementar à vista a claro-escuro” (Benevides, 1888, p. 52), em 1888-1889, com dois prémios, um em “Modelação” e outro em “Trabalhos de cerâmica na fábrica de faianças” (Benevides, 1890, pp. 41-42), e em 1889-1890, novamente em “Trabalhos de cerâmica na fábrica de faianças” (Benevides, 1891, p. 40). Francisco Elias é distinguido com os mesmos três últimos prémios (Benevides, idem).

Em 1889-1890, à semelhança de Francisco Elias, Avelino Belo conclui o 3º grau de louceiro formista com a nota de 18 valores. Mas, numa atitude que o distingue de Elias, Avelino regressará à escola industrial em 1891-1892 inscrevendo-se em “modelação em barro como alumno voluntário” (Livro de Matrículas nº 1, p. 103).

Além de serem ambos alunos dedicados, Avelino Belo e Francisco Elias serão os modeladores a quem Rafael Bordalo Pinheiro irá incumbir as mais importantes peças durante o período que colaboram com a FFCR.

3.

No livro que dedica a Rafael Bordalo Pinheiro, José Augusto França destaca as “grandes peças decorativas” que Bordalo cria entre 1889 e 1899, período em que, segundo diz, “Foi

com legenda impressa e dedicatória de Avelino Belo – mas retratando, como consta da legenda, “BORDALO PINHEIRO E O SEU PESSOAL MAIOR (MESTRES E ALGUNS OFICIAIS)” (nº de inventário MRBP.FOT.0182).

então que, após tanto prato e tanto vaso decorado, Rafael Bordalo se abalçou a outro tipo de criação mais original e mais ousado” (França, 2007, p. 260).

As peças que França começa por destacar são a talha manuelina (1892) e a jarra Beethoven (1895) (França, 2007, pp. 260-262). Em ambos os casos, Avelino Belo participou da modelação. Algumas páginas antes, ao enumerar os colaboradores de Bordalo, França refere Francisco Elias e Avelino Soares Belo, escrevendo sobre Avelino que este “havia de se zangar com o mestre e o satirizar, mas que participou na realização da famosa jarra Beethoven” (França, 2007, p. 255).

Se ambas as peças impressionam pela escala (a sua altura é de c. 2,30 metros) e pelo virtuosismo da modelação, é a jarra Beethoven que será mais comentada à época, entre outros aspectos, pelas circunstâncias à volta da sua produção e da sua viagem para o Brasil, onde se encontra ainda hoje. França dedica a ela vários parágrafos, onde inclui citações de outros autores, entre eles, Eduardo Salomonde que escreve, quando a peça chega ao Brasil em 1899: “a fantasia do escultor extravasa-se, tumultua, redemoinha” (citado em França, 2007, p. 262).

Os dois modeladores terão tido um papel fundamental na realização da jarra. No entanto, apesar de mencionar e elogiar em entrevistas outros operários da fábrica que nela também colaboraram, Bordalo não terá feito qualquer menção a Avelino ou Francisco Elias. É Gutierrez que diz: “esquecera Belo e Elias, que haviam transposto para a argila o seu traço magistral. Esquecera ou não pudera fazê-lo. Saíra do País como modelador da peça, o que, em boa verdade, parece não ter acontecido, pelo menos na sua maior parte, que fora obra dos dois alunos mais cotados” (Gutierrez, 1972). Terá sido no seguimento deste episódio que Avelino Belo deixa a FFCR.

4.

Após a saída da FFCR, Avelino Belo terá colaborado com o Atelier Cerâmico do Visconde de Sacavém e outras fábricas caldenses e nacionais antes de se estabelecer por conta própria.

José Joaquim Pinto da Silva (1863-1928), 2º Visconde de Sacavém, estabelece em 1892 o seu Atelier Cerâmico na quinta que possuía em Caldas da Rainha, onde havia mandado construir o palacete que hoje alberga o Museu da Cerâmica. Para a direcção artística, convida o escultor vienense Josef Füller, que na altura leccionava na Escola Industrial Jácome Ratton, em Tomar. Ao saber que Avelino estava desempregado, ter-lhe-á oferecido sociedade (Gutierrez, 1972).

O atelier foi transferido para Lisboa em 1896, o que leva a crer que a participação de Belo tenha sido de muito curta duração, uma vez que, como indicado acima, este dá 21 de Novembro de 1896 como data do fim da sua colaboração com Rafael Bordalo Pinheiro. No entanto, Gutierrez refere que Avelino Belo só terá saído um ano depois do convite feito pelo Visconde, e que o terá feito por este não ter respeitado o contrato, não dividindo os lucros com Avelino (Gutierrez, 1972).

Nas notas já citadas de Julieta Ferrão, surge a indicação de que Avelino Belo terá trabalhado para L.Neves em 1896 e para a fábrica A.B. Coelho em 1897, assim como para a Fábrica de S. Joaquim Pinto de Almeida, no Porto, em 1898. Será possível que Avelino não tenha sido operário destas fábricas mas que tenha feito para elas trabalhos pontuais de modelação e moldes, trabalhando por empreitada, como é o caso de uma “encomenda de modelação de originais e de produção dos respectivos moldes” que faz para a fábrica do Porto (Sousa, 2000).

Em documento pertencente ao arquivo da família de Avelino Belo, numa declaração em papel timbrado datada de 6 de Março de 1914 e assinada por Eduardo Gonçalves Neves, primeiro director da Escola Industrial, este atesta que Avelino esteve ao seu serviço “nas oficinas de uma fábrica de louça chamada das Caldas e de faiança que possui nos anos de 1896 a 1898, como modelador e louceiro formista, e se desempenhou sempre do seu cargo com proficiência e inteligente actividade” (Neves, 1914).

5.

Segundo José Queirós, Avelino Belo terá fundado a “sua pequena oficina” em 8 de Janeiro de 1899 (Queirós, 1948). No I Volume da obra de referência “Cerâmica Portuguesa”, na listagem de fábricas por proprietários que surge no final do capítulo dedicado às fábricas de Caldas da Rainha, Juncal e Alcobaça, na entrada “Avelino António Soares Belo – Oficina Cerâmica” lê-se: “A fundação desta pequena fábrica data de 1899. (...) A sua pequena oficina foi fundada em 8 de Janeiro de 1899”. Apesar de na mesma obra surgirem datas contraditórias, a referência ao ano de 1899 é confirmada em diversos documentos.

Em anúncio da Fábrica Avelino Belo publicado no Jornal O Defensor de Fevereiro de 1914, surge a referência: “Fábrica fundada em 1899”. Também num fragmento de envelope timbrado, que não está datado, mas que será anterior pois apresenta a marca com uma esfera armilar usada inicialmente por Avelino, surge logo abaixo desta: “Com Atelier Cerâmico fundado em 1899”. A referência surge igualmente em papel timbrado posterior, já com a denominação de “Avelino Belo & Filhos, Lda”, onde se repete a expressão “Atelier Cerâmico” acima da indicação “Fundado em 1899”.

Para além da data, foi possível encontrar também referência ao espaço da oficina, como é o caso do testemunho dado por A. Lemos num folheto datado de 9 de Outubro de 1901. Nele, Lemos descreve a visita que faz à oficina de Belo e fala do “seu modo delicado e attencioso e a sua muita modéstia”. E refere: “N’um atelier pequeníssimo, com um forno também pequeno, é um prazer vê-lo trabalhar, cheio de ideias de glória, ao lado da sua companheira, única operária que o ajuda na execução dos seus trabalhos” (Lemos, 1901). Já não em testemunho directo, diz Gutierrez sobre o mesmo período: “Não é já apenas o modelador das peças das Faianças¹⁰, mas o operário completo, que prepara o

10 - “Faianças” era outro nome dado localmente à Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha.

barro e os vidros, que trabalha a pasta na roda, que modela e enforma, que acaba e coze as peças, enfim, que pinta e vidra os seus modelos” (Gutierrez, 1972). Na já referida esfera armilar que usa inicialmente como marca, é o próprio Avelino que inclui, entre o seu nome (Avelino António Soares Bello) e a indicação geográfica (Caldas da Rainha, Portugal), a expressão “oleiro, modelador e esmaltador”.

6.

Logo em 1900, Avelino é distinguido com menção honrosa na Exposição Universal de Paris, pela medalha comemorativa que fez para o “4º Centenário da Descoberta da Índia”. Em 1901, é distinguido com medalha de prata na exposição do Palácio de Cristal do Porto. Uma das suas peças mais conhecidas, a chamada “Bilha Boer”, será deste ano. Também deste período é o busto que fez de Bordalo Pinheiro e, possivelmente, aquele que fez de Luís de Camões e que pertence hoje ao Museu Bordalo Pinheiro.

Ao mesmo tempo, Avelino Belo dedica-se à investigação. Vários autores referem o livro, ou estudo, que terá dedicado aos primeiros ceramistas caldenses e a aspectos técnicos da cerâmica. Rafael Salinas Calado, no texto de introdução ao catálogo da importante exposição retrospectiva dedicada à cerâmica caldense em 1977, Expo Caldas 77, refere a pesquisa que Avelino Belo terá feito no Arquivo do Hospital Rainha D. Leonor (Hospital Termal). E cita o próprio Belo no seguinte trecho: “Avelino Belo, em pesquisas que fez no mesmo Arquivo, tomou notas que o levaram a afirmar que «os fornos das Caldas datam de 1488 e que os primeiros oleiros desse tempo foram Vicente Annes, Alvaro Annes e Francisco Lopes»” (Calado, 1977, p. 8). Apesar de não indicar a fonte da citação, em “Documentação e influências” é listado o “Manuscrito com desenhos sobre história da cerâmica, por Avelino Belo” (Calado, 1977, p. 18). Também Marshall P. Katz diz que Avelino Belo “começou a escrever um livro sobre a evolução da cerâmica nas Caldas da Rainha e modos de aperfeiçoar a composição do barro, cores e vidrados”, mas que o terá deixado por terminar, à data da sua morte (Katz, 1999, p. 108 e 109). Apesar destas referências e do acesso ao arquivo familiar, não foi ainda possível localizar esta obra.

7.

A oficina, a que Avelino chama inicialmente Atelier Cerâmico, passará consecutivamente a Fábrica Avelino Belo e a Fábrica de Faianças Artísticas Avelino Belo. Em 1923, funda a sociedade industrial e comercial “Avelino Belo & Filhos, Lda”. Os filhos são Beatriz e José, que trabalham desde novos com os pais. José Belo irá deixar a sociedade por desentendimentos com o pai, mas voltará à fábrica após a morte deste, em 1927, altura em que assume a sua direcção, com os oito operários que estavam ao serviço.

José Queirós, na obra já citada, diz de Avelino Belo que “modela com habilidade e tem produzido valiosas peças de faiança.” (Queirós, 1948). Também João Bonifácio Serra escreve palavras elogiosas. Referindo-se às fábricas que laboravam após a morte de Rafael Bordalo Pinheiro, e com a FFCR já nas mãos de Godinho Leal e a sua direcção artística a cargo do escultor Costa Motta Sobrinho, diz:

Das restantes fábricas caldenses existentes no primeiro quartel do século XX, apenas uma delas terá procurado disputar às duas anteriores [a FFCR na sua segunda fase e a fábrica fundada por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro em homenagem a seu pai] o consumidor mais exigente: a de Avelino Soares Belo, um dos ceramistas de mais diversificados recursos saídos da «escola» de Rafael. Enquanto os outros fabricantes tendiam a operar uma espécie de simplificação e adaptação a uma leitura mais imediata das propostas de Bordalo, Avelino Belo imprimiu à sua faiança uma imaginação e desenvoltura superiores, conferindo ao seu trabalho um cunho experimentalista de resultados por vezes surpreendentes. (Serra, 1991, p. 134).

Conclusão

Se tivesse seguido as pegadas dos pais, Avelino Soares Belo poderia ter sido padeiro ou pescador. Mas gostava de desenhar. E por desejo próprio estudou desenho e modelação, instrução que lhe permitiu exercer os ofícios de modelador e de louceiro-formista em diversas fábricas. Por conta própria, afirmava que era “oleiro, modelador e

esmaltador”. Talvez tenha sido também escultor, quando fazia medalhística, ou quando fez bustos de figuras que admirava. Com a passagem do seu atelier a fábrica, poderá dizer-se que passou a ser seu director técnico e artístico. E foi, portanto, também empresário, como muitos que enveredam pela área da cerâmica. Assim como terá sido investigador, apesar de se conhecerem até ao momento apenas notícias das suas investigações. Tudo isto, como refere Machado de Castro no seu Dicionário de Escultura, na entrada citada no início deste artigo, será “questão de nome”.

Ainda que o seu papel na chamada Cerâmica Artística de Caldas da Rainha seja reconhecido por diversos autores, a obra de Avelino Belo está ainda por estudar, e por divulgar. Aqui, tentou-se apresentar um resumo da sua vida e percurso profissional, reunindo, após confirmação e clarificação das fontes, alguma informação já publicada e acrescentando-lhe novos dados encontrados em documentos oficiais e/ou junto da família.

O interesse da obra e do percurso de Avelino Belo serão suficientes para justificar a sua investigação e divulgação. No entanto, ao pretender recuperar e integrar na minha prática escultórica moldes por ele realizados, considero estar obrigada não só a reconhecer o seu papel neste projecto, como a contextualizá-lo. Porque acredito que a cerâmica, e a escultura, não é feita apenas de obras e de autores, mas também de processos e de trabalho colectivo.

Agradecimentos

Alexandra Baixinho, Ana Nascimento, Cláudia Freire, Filomena Oliveira, Maria de Fátima Ribeiro, Maria do Céu Santos, Nicole Costa, Olga Duarte e Susana Villar.

Referências

AAVV, 1999. Atelier Cerâmico Visconde de Sacavém Caldas da Rainha (1892-1896), Instituto Português dos Museus / Museu da Cerâmica, Lisboa / Caldas da Rainha.

AAVV, 2019. Biblioteca de um ceramista industrial (1880-1980), Projeto CP2S – Cerâmica, Património e Produto Sustentável: do ensino à indústria, ESAD-CR, Caldas da Rainha. disponível em versão digital:

<https://sites.ipleiria.pt/projetocp2s/category/exposicoes/biblioteca-de-um-ceramista-industrial-1880-1980/>

Belo, A. S., 1895-99. Livro de Empreitadas, manuscrito (disponível no Centro de Documentação do Museu da Cerâmica - Caldas da Rainha).

Benevides, F. F., 1885. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Benevides, F. F., 1885b. Instruções, Regulamento e Programa das Cadeiras, 7 de Abril de 1885, (encarte) em: Benevides, F. F., 1885. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Benevides, F. F., 1886. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Benevides, F. F., 1888. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Benevides, F. F., 1890. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Benevides, F. F., 1891. Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul, Direcção Geral do Comércio e Indústria, Imprensa Nacional, Lisboa.

Calado, R. S., 1977. Introdução, in AAVV, Expo Caldas 77, Museu Malhoa, Caldas da Rainha.

Castro, J. M., 1937. Dicionário de Escultura, Livraria Coelho (Depositário), Lisboa.

Eco, U., 1988. Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas, Editorial Presença, Lisboa (4ª edição portuguesa).

Ferrão, J., s/ data. Notas de Avelino Belo, manuscrito, Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa (nº de inventário MRBP. ESP.DOC.0176).

França, J. A., 2007. Rafael Bordalo Pinheiro: O Português Tal e Qual, Livros Horizonte, Lisboa (3ª edição).

Gutierrez, J., 1972. Da Murtosa às Caldas da Rainha: Nasceu há cem anos o ceramista Avelino Soares Belo, *Jornal o Século* Ano 92º Nº 32238, 19-1-1972, pp. 11-14, Lisboa.

Katz, M. P., 1999. Cerâmica das Caldas da Rainha: Estilo Palissy 1853-1920, Edições INAPA, Lisboa.

Lemos, A., 1901. A Bilha Boer, folheto-desdobrável, disponível no Centro de Documentação do Museu da Cerâmica - Caldas da Rainha.

Livro de Exames nº 1, 1885 a 1934. Escola de Desenho Industrial Rainha D. Leonor (actual Escola Secundária Rafael Bordalo Pinheiro), Caldas da Rainha.

Livro de Matrículas nº 1, 1884 a 1901. Escola de Desenho Industrial Rainha D. Leonor (actual Escola Secundária Rafael Bordalo Pinheiro), Caldas da Rainha.

Neves, E. G., 1914. Declaração manuscrita em papel timbrado datada de 6 de Março de 1914, arquivo familiar de Ana Nascimento (bisneta de Avelino Soares Belo), Caldas da Rainha.

Queirós, J., 1948. A Cerâmica Portuguesa, 2 volumes, Oficina Gráfica, Lisboa (1ª ed. 1907).

Serra, J. B., 1987. Cerâmica e Ceramistas Caldenses da segunda metade do século XIX, Cencal - Centro Protocolar de Formação Profissional das Caldas da Rainha, Caldas da Rainha.

Serra, J. B., 1991. Arte e indústria na cerâmica caldense (1853-1977), PH - Património Histórico, Grupo de Estudos da casa da Cultura das Caldas da Rainha, Caldas da Rainha.

Sousa, A. M., 2000. *Gazeta das Caldas* Ano LXXIV N° 4295, 14-7-2000, p. 48, Caldas da Rainha.