



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS

GISELE MARA HADLICH

MICROGEIA

Salvador
2025

GISELE MARA HADLICH

MICROGEIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado de graduação em Artes Plásticas, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Artes Plásticas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria da Conceição Andrade Souza

Salvador
2025

GISELE MARA HADLICH

MICROGEIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Plásticas, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 23 de julho de 2025.

Banca examinadora

Maria da Conceição Andrade Souza – Orientadora Maria da Conceição Andrade Souza
Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Mario Vasconcelos dos Santos Filho Mario
Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia
Artista Plástico

Nanci Santos Novais Nanci Santos Novais
Doutorado em Corrientes Experimentales en la Escultura Contemporanea pela Universidade Politecnica de Valencia, Espanha
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Roaleno Ribeiro Amancio Costa Roaleno Ribeiro Amancio Costa
Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia, Brasil

AGRADECIMENTOS

Agradeço

À Universidade Federal da Bahia e, a partir dela, aos trabalhadores que sustentam o ensino público, gratuito e de qualidade nesse país;

À minha orientadora, Professora Conceição, a quem admiro como artista e que me acolheu em seu ninho-profissional com cuidado, amorosidade e rigor educativo;

Ao Professor Roaleno, pela condução tranquila das atividades relacionadas à finalização deste Trabalho de Conclusão; aos Professores Nanci Novais e Mário Vasconcelos, que aceitaram participar da banca e com quem muito aprendi sobre técnicas e sobre novos olhares; aos bons professores que tive, por fazerem diferença na minha formação;

Aos colegas do Instituto de Geociências que me incentivaram a seguir na graduação em Artes Plásticas, especialmente à Júnia Guimarães e à Catherine Prost, chefes do departamento de Geografia ao qual estou vinculada como professora; à Olívia Oliveira e ao Cristóvão Brito, Diretores do Instituto de Geociências que apoiaram a realização de trabalhos da EBA no IGEO; ao Ícaro Moreira e à Simone Moraes, pela motivação; ao Cícero Gonçalves, colega nas artes;

Aos funcionários ou terceirizados da EBA, especialmente a Manoel e Robério, sempre dispostos a auxiliar nas correrias do dia-a-dia, e a Luiz Carvalho, por tantas ideias trocadas.

Aos colegas discentes da EBA, com quem desenvolvi um outro olhar sobre a vida; agradeço especialmente à Júlia Luz e à Josmara Fregonese, pelos importantes momentos compartilhados e pelo apoio nessa fase final do curso;

À ceramista Irene Omuro, que me propiciou Wabi-sabi e o apaixonamento pelo Raku;

Agradeço àqueles que me cuidaram no meu primeiro ninho, meus pais, Gisela e Elimar, e que continuam me cuidando com amor mesmo estando longe;

À tia Dircy, que me motivou o contato com a arte na minha infância, adolescência e vida adulta; carrego em mim as experiências vividas;

À minha irmã Rosani, que admiro por tantos ninhos construídos ao longo da sua vida;

Às minhas avós que já cumpriram seu ciclo de vida, Hedwig Neubarth e Wally Hadlich, de quem tenho lembranças de simplicidade, amor e contato com a natureza.

O meu mais emocionado agradecimento vai ao meu companheiro José Ucha que, no nosso ninho de amor, sempre esteve ao meu lado e me motivou com palavras, gestos e ações, a seguir o caminho da arte.

Nada existe *a priori*; o tempo tudo inicia e tudo faz;
até o próprio tempo se faz por si mesmo.
Para o artista, o “fazer-se”, o profundo fazer-se
que ultrapassa as condições do *faciendi* material,
é que constitui a sua principal condição criativa.
A criação se faz, nunca se deixa de fazer.

Oiticica (1986, p. 18)

RESUMO

Ninhos e ovos apresentam forte simbologia de aconchego e de (re)nascimento, respectivamente. Durante os anos de 2020 e 2021, devido à pandemia de Covid-19, permaneci morando em um sítio em Mutá, município de Jaguaripe, Bahia. Neste local permaneci em contato muito próximo com os ciclos naturais através da observação da construção de ninhos por pássaros e nascimento de filhotes, bem como através da criação de galinhas e patos, despertando minha sensibilidade para o entorno. Paralelamente, mortes próximas e o consumo de ovos, naquele período, gerou uma tensão entre esperança-vida-nascimento e medo-morte, levando a reflexões sobre a (in)finitude da vida. Disciplinas cursadas na graduação em Artes Plásticas na EBA/UFBA motivaram realizar trabalhos acadêmicos sobre ninhos sob a perspectiva do aconchego e segurança, e sobre ovos como (re)nascimento. Foi-se estabelecendo uma poética relacionada a esses elementos e, com o tempo, surgiram questionamentos sobre essa simbologia. A obtenção de um antigo moedor de carne da família e a escolha da cerâmica como linguagem artística resgatou valores familiares. Sob conceitos relacionados à Estética da Formatividade de Luigi Pareyson, a busca das ‘formas’ reunindo ninhos e ovos gerou novas reflexões e ‘memórias’ em cerâmica, levando à obra MICROGEIA – o mundo individual, o que cada um leva consigo. Gerou, também, uma obra que dialoga diretamente com ninhos e com a cabeça que carrega memórias vida afora: O CABELO É O NINHO DA CABEÇA, motivo de performance no qual cortei os cabelos como signo de deixar ir.

Palavras-chave: cerâmica; ninhos; ovos; memória.

ABSTRACT

Nests and eggs hold potent symbols of comfort and (re)birth, respectively. During 2020 and 2021, due to the COVID-19 pandemic, I lived on a farm in Mutá, in Jaguaripe, Bahia. There, I remained in close contact with natural cycles through observation of birds building nests and the birth of chicks and raising chickens and ducks, awakening my sensitivity to my surroundings. At the same time, close deaths and the consumption of eggs during that period generated a tension between hope-life-birth and fear-death, leading to reflections on the (in)finity of life. Courses taken during my undergraduate degree in Fine Arts at EBA/UFBA motivated me to conduct academic work on nests from the perspective of comfort and security, as well as eggs as (re)birth. Poetics related to these elements gradually developed, and over time, questions arose about this symbolism. Obtaining an old family meat grinder and choosing ceramics as an artistic medium revived family values. Based on concepts related to Luigi Pareyson's Aesthetics of Formativity, the search for 'forms' combining nests and eggs generated new reflections and 'memories' in ceramics, leading to the work MICROGEIA – the individual world, what each person carries with them. It also generated a work that directly engages with nests and the head, which holds memories throughout life: THE HAIR IS THE NEST OF THE HEAD, a performance motif in which I cut my hair as a sign of letting go.

Keywords: ceramics; nests; eggs; memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ovos e ninhos produzidos ao longo da disciplina EBAA63 - “Têmpera e temperos”, em 2020.....	16
Figura 2 – “A galinha dos ovos primários”, acrílico sobre tela, 40 x 50 cm, pintada em 2018.1, na disciplina EBA107 Pintura I.....	17
Figura 3 – Trabalhos produzidos ao longo da disciplina EBAA63 - “Têmpera e temperos”, em 2020	19
Figura 4 – Relações entre a palavra galinha e os nomes das minhas antepassadas.....	19
Figura 5 – Conclusão do trabalho final de EBAA63 – Têmpera e Temperos, em dez/2020, ressaltando a importância do “aninhar”, colocar no ninho, diante do tempo que representa ora o finito, ora o infinito.....	20
Figura 6 – Na contemplação da natureza, percebia a continuidade da vida através dos ninhos dos pássaros, mas também a morte inesperada.....	20
Figura 7 – Desenvolvimento de novos olhares sobre o entorno, referindo-se a ciclo de vida	21
Figura 8 – Protótipo da forma oval unitária da escultura “ovos primários no ninho”, em vermelho; resina poliéster ortoftálica e fibra de vidro, 70 (altura) x 40 cm (diâmetro máximo), 2022	23
Figura 9 – Rolinha no ninho, com dois filhotes, em Mutá, Jaguaripe.....	24
Figura 10 – Matriz e gravuras (P/E) de ovos e ninho, feitos na disciplina Gravura II, semestre letivo 2023.1	25
Figura 11 – Desenho original, matriz em linóleo e gravura produzidos na disciplina EBA140 – Gravura IA em 2021.1	26
Figura 12 – Reproduções serigráficas de ovos quebrados gerando ideias, trabalho realizado na disciplina EBA147 – Gravura IV, em 2024.2.....	27
Figura 13 – Estampas criadas em 2019.1, na disciplina EBA115 – Composição decorativa I	27
Figura 14 – Maquete da escultura “Ovos primários”, escala original 1:11, e escultura em construção.....	28
Figura 15 – Vista superior de “Ninhos” no Éden (1969), de Hélio Oiticica	31
Figura 16 - Imagens de ninhos na exposição “Ninhos e o arquivo agora”, 2013.....	32
Figura 17 – Ninhos construídos por Rosana Bortolin: à esquerda, “Ninho de João-de-Barro” em escala humana, em Portugal, remetendo a questões de moradia; à direita, “Ninho Extra”, argila incrustada com pregos com 1,50 m de altura, trazendo ideia de dor e dramaticidade, alusão à efemeridade da existência humana, em Florianópolis.....	33
Figura 18 – Cerâmicas feitas com ninhos de gravetos recobertos com barbotina (2004, à esquerda) e com fios obtidos por compressor manual (2005; à direita), obra de Betânia Silveira.....	34

Figura 19 – Esculturas cerâmicas produzidas por Brólin da Hora: da esquerda para a direita, “João-de-Barro”, “João-de-Barro que habita em si mesmo” e “João-de-Barro que fez do seu próprio coração um lar”	35
Figura 20 – “O ovo” (1967) (acima) e “Ovo, Trio do embalo maluco” (1968) (abaixo), de Lygia Pape	38
Figura 21 – “Passagem” (1979), performance de Celeida Tostes	39
Figura 22 – Das séries “João-de-barro” (acima), “Ninhos” (no centro) e “Ovos” (abaixo) de Celeida Tostes.....	40
Figura 23 – Obras de Anna Maria Maiolino: “Fotopoemações” (acima) e “Entrevidas” (abaixo).....	41
Figura 24 – “Desabrochar do âmago” (2017), de Mário Vasconcelos – instalação; objetos cerâmicos, ervas e fios de algodão, dimensão variada	42
Figura 25 - “Ovos de ouro”, de Shirley Paes Leme	42
Figura 26 - “Ovo”, de Francisco Brennand; à esquerda, ovo original, assinado pelo artista; à direita, ovos vendidos na Oficina Brennand.....	43
Figura 27 – Primeiros ninhos em ponto de osso e resultado do primeiro teste de queima de ninhos (biscoito), feito em setembro de 2024 na EBA/UFBA	47
Figura 28 – Construção de ninhos em argila a partir de fios produzidos com antigo moedor de carne, secagem e obtenção dos ninhos em ponto de couro	48
Figura 29 – Imagens de ninhos em ponto de osso, prontos para a queima de biscoito	50
Figura 30 – <i>Memórias</i> em cerâmica, constituídas de fragmentos de fios de argila ou de ninhos desmantelados.....	52
Figura 31 - Queima de biscoito de ninhos, memórias e ovos no ateliê “4 Elementos”, no Rio Vermelho, Salvador.....	53
Figura 32 – Processo de queima de ninhos com a técnica Raku Obvara e resultado obtido...55	55
Figura 33 – Imagens de cascas ovos de galinha (diversidade de tons marrons), de marreca (azulados), de pata (brancos) e de saqué (menores, à frente) utilizados para produção de ovos em cerâmica.....	57
Figura 34 – Teste de cascas de ovos com aplicação externa de barbotina; a secagem produzia rachaduras.....	58
Figura 35 – Cascas de ovos com barbotina no interior	58
Figura 36 – Aplicação de argila um pouco mole, pressionando-a internamente contra a casca; com a secagem, apareciam rachaduras que necessitavam ser reparadas	59
Figura 37 – Ovos em argila secando	60
Figura 38 – Ovos secando, sendo descascados e alguns ovos já descascados (virados para baixo).....	60
Figura 39 – Resultados da primeira queima de ovos para obtenção do biscoito, em forno elétrico na EBA; as cascas de marreca não viraram cinzas e observou-se manchas na superfície dos ovos cerâmicos	61
Figura 40 – Ninhos com um ovo e ninhos dos mais de um ovo.....	62

Figura 41 – Testes com vidrados em ovos cerâmicos de diferentes cores; aplicação com pincel ou por derramamento; resultados obtidos e pré-seleção	63
Figura 42 – Instalação “Aqui e lá” da artista Anna Maria Maiolino, na 13ª Documenta, Kassel, Alemanha	64
Figura 43 – Ninhos de pássaros com filhotes mortos	66
Figura 44 – “A grande andorinha”, performance de Benjamin Verdonck, 2003	67
Figura 45 – Questionamentos sobre o ninho aconchego: ninho que enrosca e prende (caneta sobre papel, 20 x 4 cm) e interrogação sobre a representação do ninho (tinta PVA sobre papel pardo, altura 90 cm)	68
Figura 46 – Litografia (42 x 30 cm) que expressa a vontade de me libertar de padrões que não quero perpetuar, vinculados ao ninho preso em um cubo rígido	69
Figura 48 – Intervenções em reproduções serigráficas de “Como é seu ninho?”, feitas na disciplina EBA147 – Gravura IV	71
Figura 49 – Rupturas nos fios que compõem o ninho, evidenciadas durante a secagem das peças, e ninho desmantelado devido ao rompimento dos fios e insuficiente sustentação	72
Figura 50 – Ovos sendo banhados com argila líquida e secagem, com aparecimento de rachaduras	74
Figura 51 – Ovos em cerâmica com rachaduras e falhas: <i>feridas</i>	74
Figura 52 – Ninho de rolinha abandonado após diversos ataques de bem-te-vis que furaram um ovo	75
Figura 53 – Marrecos nascidos no sítio em Mutá, após serem chocados por uma pata	76
Figura 54 – Ovos quebrados no forno de cerâmica, na queima de biscoito; parte das <i>memórias</i>	77
Figura 55 – Imagens de referência para construção de cabeça em formato oval	79
Figura 56 – Protótipo da cabeça oval, cerâmica com aproximadamente 15 cm de altura	80
Figura 57 – Produção da cabeça oval a partir de forma plástica	81
Figura 58 – Produção de cabeça oval a partir de forma de gesso	82
Figura 59 – Finalização da primeira cabeça oval, com argila branca com chamote: alisamento da superfície, abertura de buraco na parte posterior e colocação dos elementos do rosto	83
Figura 60 – Produção da segunda cabeça oval, com argila marfim, a partir de molde em gesso	84
Figura 61 – Duas cabeças-ovais produzidas e queimadas: acima, com massa branca com chamote; abaixo, com massa marfim	85
Figura 62 – Feitura do ninho para o repouso da cabeça-oval e ninho já queimado (biscoito)	86
Figura 63 – Card e texto da exposição “Fendas”, dos formandos 2025.1 em Artes Plásticas e Artes Visuais, EBA/UFBA; curador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa	87
Figura 64 – Peças da série “Fendas”, de Celeida Tostes	88
Figura 66 – Projeto expositivo de instalação das obras na Galeria Cañizares	90

Figura 67 – Montagem e vistas dos ninhos com ovos dispostos na parede da Galeria Cañizares, exposição dos formandos EBA/UFBA 2025.1	91
Figura 68 – Montagem e vistas das <i>memórias</i> expostas na Galeria Cañizares, da obra “Microgeia”	93
Fotografias: Gisele Mara; Júlia Luz; Luiz Carvalho.	93
Figura 69 – Exposição de “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça”, na Galeria Cañizares	94
Figura 70 - Cabeça-oval e ninho em cerâmica expostos, elementos que compunham a performance realizada durante a abertura da exposição dos formandos na Galeria Cañizares	96
Figura 71 – Performance “O cabelo é o ninho da cabeça”, 15 de julho de 2025, Galeria Cañizares	97

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	NINHOS E OVOS: ACONCHEGO E (IN)FINITUDE	14
2.1	PRIMEIROS OVOS, PRIMEIROS NINHOS.....	15
2.2	OUTROS OVOS, OUTROS NINHOS	22
2.3	SIMBOLOGIAS E REFERÊNCIAS.....	29
2.3.1	Ninhos	29
2.3.2	Ovos.....	35
3	A OBTENÇÃO DA FORMA: NINHOS E OVOS EM CERÂMICA.....	44
3.1	CONSTRUÇÃO DOS NINHOS (E MEMÓRIAS)	46
3.1.1	As <i>memórias</i>	51
3.1.2	A queima e as cores	53
3.2	CONSTRUÇÃO DOS OVOS	56
3.2.1	A queima e as cores	60
4	NINHO QUE FERE, OVOS QUEBRADOS.....	65
4.1	NINHOS QUE PRENDEM.....	65
4.2	O PROCESSO	71
4.3	AS FERIDAS	73
4.4	OUTRAS POSSIBILIDADES	76
4.5	O NINHO-CABEÇA, A CABEÇA NO NINHO	77
5	PROJETO EXPOSITIVO	87
5.1	MICROGEIA: NINHOS, OVOS E MEMÓRIAS	88
5.2	O CABELO É O NINHO DA CABEÇA	95
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
	REFERÊNCIAS.....	102

1 INTRODUÇÃO

Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna a obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas polos de um só processo, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo. (Oiticica, 1986, p. 21; ref. texto escrito em junho/1960).

Em meados da década de 1990, em Rivera, Uruguai, iniciei uma coleção de corujas para reunir lembranças de viagens; à coleção foram agregados presentes de familiares e amigos. Em 2007, morando então em Salvador, frequentei o ateliê do artista Valdo Robatto e, na falta de outro motivo, decidi pintar “corujas” - tema das minhas primeiras peças em cerâmica, num curso de extensão oferecido na Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA em 2008.

Anos depois, em 2016, decidi ingressar como discente regular no curso de graduação em Arte Plásticas da UFBA; visava aprender a desenhar e a pintar. Porém, no contato com as disciplinas de Expressão Tridimensional, despertei o interesse pela escultura. Mas o que esculpir? Corujas. Fiz vários trabalhos associando esculturas à pinturas anteriores, em duo, dada a maravilhosa impressão que me causou a exposição “Nuances românticas” (Casa da Fazenda do Morumbi, São Paulo, 1999) de Beatriz Stevens e Angelo Scavuzzo, na qual ele pintava quadros e ela fazia esculturas em cerâmica. Para mim, o tema das corujas manteve-se como central até a pandemia de Covid-19.

Exigindo reclusão desde março de 2020, permaneci trabalhando remotamente na casa no interior, onde o contato com a natureza é muito próximo. No Semestre Letivo Suplementar (SLS) cursei as disciplinas “Gravura I-A” e “Têmpera e Temperos”; a primeira continuei com a temática anterior e agreguei ‘ninhos’ porque observei as galinhas que criava e sentia a importância do aconchego do ‘ninho’ num momento tão difícil; a segunda disciplina me permitiu experimentar diferentes materiais que eu dispunha no momento, fazendo ‘ninhos’ a partir de bagaço de manga e colorindo ‘ovos’ de meu próprio consumo com diferentes tinturas e pigmentos. Os ovos preenchiem os ninhos.

Com o tempo, o tema ovos e ninhos foi se estabelecendo através de vários outros trabalhos realizados junto a disciplinas que cursava na Escola de Belas Artes (EBA/UFBA). Mais recentemente, passei a refletir e analisar os trabalhos feitos, constatando como novos aspectos surgiram, descortinados durante o processo prático e reflexivo. Este processo foi necessário para compreender o elo teórico-prático e existencial no desenvolver da poética atual.

Assim, o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ora apresentado versa sobre o desenvolvimento da poética ovos & ninhos e sobre a construção de duas obras apresentadas como produto final do curso de graduação em Artes Plásticas, “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça”.

Num primeiro momento, no capítulo 2, são apresentados trabalhos iniciais desse desenvolvimento - trata-se de explorar elementos da *ordem generativa* que se refere não aos “aspectos superficiais do desenvolvimento e evolução numa sequência de sucessões, mas sim a uma ordem interna e mais profunda, a partir da qual emerge criativamente a forma manifesta das coisas” (Bohn; Peat, 1989, citado por Zamboni, 2001, p. 44). Após, são apresentadas referências simbólicas e artísticas.

No capítulo 3 descrevo o processo e o trabalho artístico relativo à produção de ninhos e ovos em cerâmica sob a perspectiva do ninho-aconchego e dos ovos-nascimento/esperança. Apresento detalhes, decisões, testes e indagações que levaram à obtenção das *formas*, resultado do processo de *formatividade*, “entendida esta como a união inseparável de produção e invenção” e que converge para a combinação entre tentativa e organização, revelando um “caráter compositivo e construtivo, calculado e improvisador ao mesmo tempo” (Pareyson, 1993, p. 10, 12).

No processo formativo, novas questões surgiram: no capítulo 4, “Ninho que fere, ovos quebrados”, os elementos continuam, mas a perspectiva anterior é questionada. Apresento, também, a feitura das peças ninho-cabeça.

O capítulo 5 contém a expografia realizada e a performance “O cabelo é o ninho da cabeça”, na qual utilizo as peças ninho-cabeça.

2 NINHOS E OVOS: ACONCHEGO E (IN)FINITUDE

As vivências estéticas da natureza e dos lugares construídos habitados jamais se perdem em nossos momentos contemplativos, mas se tornam motivo de criação e matéria de laços que com eles estabelecemos, ressoando nos momentos nostálgicos e nos devaneios e nas construções imaginárias. (Marin; Kasper, 2009, p. 277).

Há aqueles que dividem a história recente entre antes da pandemia e depois. Levando à reclusão, as formas de trabalho foram reinventadas e a casa foi ressignificada. No que me tange, passei o ano de 2020 num sítio em Mutá, povoado pertencente ao município de Jaguaripe, no Recôncavo Baiano. O trabalho remoto foi absurdamente exaustivo, mas em Mutá tive algo que evitou maiores danos à minha saúde física e mental: o contato com a natureza. Foi possível, então, acompanhar de perto vários fenômenos – pássaros construindo ninhos, pondo ovos, chocando, ovos eclodindo e os filhotes criando e batendo asas; todos os dias eram colhidos os ovos das galinhas que criamos; coelhos nasceram e cresceram, até serem abatidos; folhas de árvores secaram, caíram e novas folhas brotaram. Todo o ciclo estava ali a ser contemplado, do nascimento à morte, entremeado por novos nascimentos. Espreitando a natureza, percebi que se estabeleceu uma “unidade ambiente-interioridade”. A contemplação “dá vida ao novo e expressão a novos âmbitos”:

Os âmbitos de realidade de Quintás são todos os espaços, acontecimentos e relações que tecem a vida humana, campos de interação e campos de sentido. Concretamente, pode-se dizer que signifiquem desde espaços cotidianos (casa, paisagem, jardim) até imagens representativas (declinar do outono, monumento, obra artística). A arte, em sua teoria, é justamente o caminho que permite acessar a vivência desses âmbitos. (Marin; Kasper, 2009, p. 273).

Naquele momento, nos campos de interação e de sentido, era impossível não pensar na “estética da natureza”. Como bem afirmam Marin e Kasper (2009, p. 268), “A experiência de interação do ser humano com a natureza e os lugares habitados é um apelo à experiência estética e à criatividade”. Penso, também, nas três categorias da concepção epistemológica de Pierce, citadas por Wanner e Gondim (2018, p. 13): a ‘primeiridade’ que mora “na contemplação, na qual o ato de perceber requer um tipo de integração com o que está sendo visto”; a ‘secundidade’, na qual o fato de existir está na corporificação material; e a ‘terceiridade’ que corresponde à “camada da inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” O sítio em Mutá permitiu a contemplação, o

reconhecimento da existência material e propiciou o desenvolvimento de uma interpretação daquele mundo e daquele momento vivido.

Desta forma, motivada pela natureza e em reclusão, e reconhecendo ninhos e ovos como símbolos de acolhimento e de nascimento (vide item 2.3), nasceram meus primeiros ovos e primeiros ninhos, signos¹ da esperança necessária naquele momento.

2.1 PRIMEIROS OVOS, PRIMEIROS NINHOS

Junto à contemplação da natureza, cursei a disciplina EBAA63 – Têmpera e Temperos, do Semestre Letivo Suplementar (SLS), ministrada remotamente pelos professores Mike Sam Chagas, Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida e Maria Virgínia Gordilho Martins (Viga Gordilho). As atividades envolviam o uso de materiais disponíveis, de corantes e pigmentos, folhas, imagens, tecidos, papéis e outros. Após tingir vários tecidos, perguntei-me: por que não tingir ovos?

Há algum tempo vinha guardando cascas de ovos, estimulada pelo consumo diário de produção própria de ovos e pela lembrança da Páscoa relacionada à alegria de ganhar cascas de ovos pintadas recheadas com amendoim açucarado. Quem sabe, um dia, eu mesma pintaria cascas de ovos e as preencheria para distribuir. Juntei centenas delas, quebradas em uma ponta, mantendo a maior parte intacta. São essas cascas que utilizei em testes de tingimento e pigmentação.

Mas os ovos precisavam de ninhos! Vasculhando minhas coisas, encontrei fibra de manga oriunda da produção de aguardente de manga que meu marido faz; da despoldadeira resta o bagaço. Dessas coisas que a gente faz sem saber bem o porquê – mas depois retorna a elas no momento certo –, havia lavado o bagaço em água corrente e armazenado. Para a disciplina, limpei melhor fervendo em água com um pouco de amônia. Moldei os ninhos em torno de potes de sobremesa, passei carboxi-metil celulose (CMC) e colori com corantes naturais ou pigmentos.

Então, fiz ninhos e ovos² (Figura 1).

¹ Signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém (...) O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia. O signo é o primeiro que está em relação de representação para um segundo – o objeto –, para fins de sua significação em um terceiro, seu interpretante (Wanner; Gondim, 2018, p. 15-16, referindo-se a conceitos filosóficos de Charles Sanders Peirce).

² Vide Chagas, 2020, p. 29-30.

Figura 1 – Ovos e ninhos produzidos ao longo da disciplina EBAA63 - “Têmpera e temperos”, em 2020



Fonte: Hadlich (2020. p. 64).

Os ovos me lembravam um quadro: em 2018, uma tentativa de pintura diretamente na tela, sem planejamento, da imagem de uma coruja simplificada, resultou em uma “galinha” à qual foram acrescentados três ovos, criando assim a tela “A galinha dos ovos primários” (Figura 2). Notadamente sem valor artístico, a tela permaneceu em mim como algo espontâneo, surgido de um desejo livre de criação e relacionado, de alguma forma, à minha infância, lembrando-me das galinhas criadas por minha mãe.

Figura 2 – “A galinha dos ovos primários”, acrílico sobre tela, 40 x 50 cm, pintada em 2018.1, na disciplina EBA107 Pintura I



A tela ficou na parede, imóvel. Até que na disciplina EBAA63 foi perguntado: “qual é seu objeto?” A resposta dada foi: “Minha resposta: GALINHA!!! A galinha tem tom de terra. A galinha põe ovos. A galinha dá a carne. A galinha protege. Era uma vez... pensei em pintar uma coruja. Mas a coruja teve que ceder espaço para a galinha – a galinha quis se mostrar! Foi ela quem surgiu das pinceladas impensadas. É minha galinha dos ovos primários: vermelho, azul, amarelo. Então meu objeto começou sendo a galinha! E foi assim que tudo começou.” (Hadlich, 2020, p. 6).

Ao ver a figura, impossível não lembrar de “O ovo e a galinha” de Clarice Lispector (2016). “O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo.” Ou “Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe.” Em meio a tantas outras frases e parágrafos abstrusos, o texto mistura olhar cotidiano galinha reconhecimento amor ovo vida morte.... “Viver leva à morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso.”

Nessa luta, entre milhares e milhares de mortes devido à Covid-19 e de isolamento social, várias foram as reflexões.

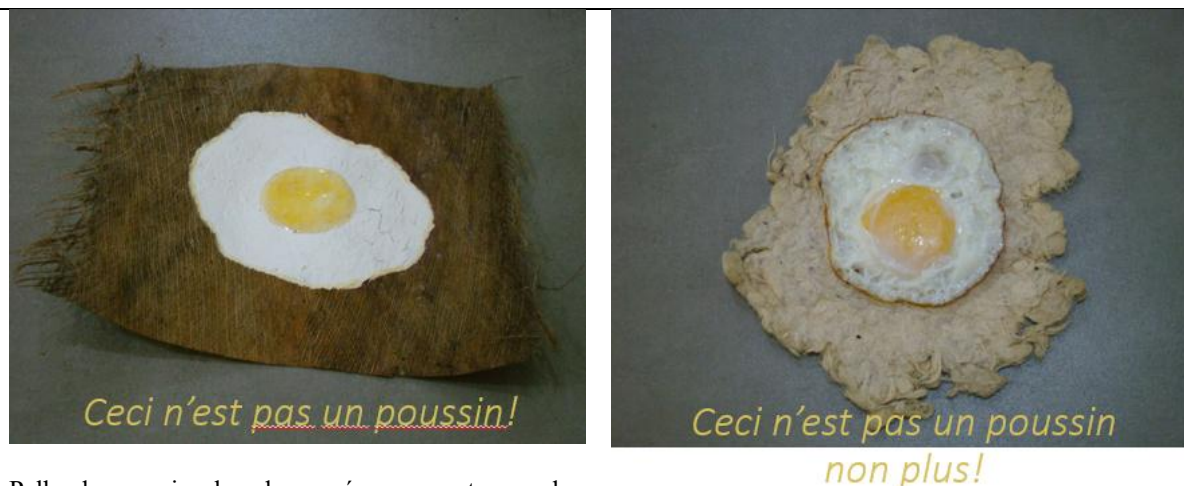
O ninho sempre remeteu ao aconchego, o que se tornou muito forte e importante porque na época eu cuidava do nosso cão Wassily Kandinsky, nascido na nossa casa um ano antes e que adquiriu uma doença incurável. Cuidei dele sabendo que morreria e sabendo que, além dos remédios, o que mais importava era o aconchego, o amor, abraçar e carinhar. Ele morreu. Morreu também meu cunhado, Sérgio, de câncer – durante cinco anos, os médicos deram a ele a quimioterapia; minha irmã deu aconchego. Em 2020 minha sogra, Ana Martin, manifestou uma crescente demência, veio morar conosco em Mutá e, quando levantava todas as manhãs perdida e desesperada, o que podia fazer era abraçá-la e dizer “está tudo bem, a senhora está segura, eu e seu filho estamos aqui, a senhora não está sozinha”. Relacionado à pandemia, em 2019, antes da vacina contra a Covid-19 estar disponível, meus pais com então 84 anos, a uma distância de 2,5 mil km de onde eu estava, contraíram a doença, e eu não poderia estar lá, aconchegando-os. Resistiram. O ninho representava o mais importante naquele momento: um lar, um aconchego, um reduto contra a insegurança do dia seguinte e do medo.

Durante a pandemia: nunca a morte (ou a possibilidade de morte) de quem eu amava esteve tão presente. Sentia isso no café da manhã. Todos os dias consumia um ovo de galinha da própria criação – está no inconsciente coletivo a simbologia do ovo: renascimento, esperança (vide item 2.3.2). Acompanhei isso nos pássaros se reproduzindo. Percebi então o que viria a elaborar melhor mais tarde, na obra “Ovos primários no ninho” descrita adiante: o infinito a partir do finito.

Mas o que realmente me tocava naquele momento era a finitude da vida. Os ovos que eu comia todas as manhãs contradiziam a esperança: o ovo na frigideira quebrava o ciclo infinito, pois era um ovo que jamais se transformaria em nova vida. Foi assim que nasceu “*Ceci n’est pas un poussin!*” (Figura 3). Por um lado, associei René Magritte (1898-1967, que pintava realisticamente, questionava o poder das imagens e pintou “*Ceci n’est pas une pipe*”) com materiais que eu dispunha em Mutá; por outro, expressei minha relação com a morte naquele momento: um ovo quebrado, frito, representava a finitude.

Alimentar-se com um ovo todas as manhãs lembra, novamente, Lispector: “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa.” Ou “Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome.” E ainda: “Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã.” Para mim, o ovo era simplesmente uma dicotomia constante: vida e morte.

Figura 3 – Trabalhos produzidos ao longo da disciplina EBAA63 - “Têmpera e temperos”, em 2020



Palha de coqueiro, lavada com água corrente, secada no varal. Encolagem com cola de coelho. Pintura com branco de titânio, pigmento de cebola (aglutinante CMC; carga calcita) e gema de ovo

Fibra de manga pincelada com CMC. Ovo frito.

Fonte: Hadlich (2020, p. 8-9).

E a galinha? O que aconteceu com ela? Então vieram as memórias... Em meio à turbulência mental e emocional que teve na sua origem a proximidade da morte, resgatei a simbologia das galinhas: aquela que acolhe sob suas asas, que protege, que aquece: mãe, mãe da mãe. A partir de uma brincadeira com ga-LINHAS e fotografias e pinturas de linhas, vieram outras palavras, as do coração (Figura 4).

Figura 4 – Relações entre a palavra galinha e os nomes das minhas antepassadas



Fonte: Hadlich (2020, p. 46-48).

Convivi com minhas avós, mas em 2020 elas já não estavam mais.

No final de 2020, em meio a reflexões diversas, a conclusão foi: enquanto os ciclos não se fecham, importa formar um ninho com os braços, abraçar, aninhar (Figura 5).

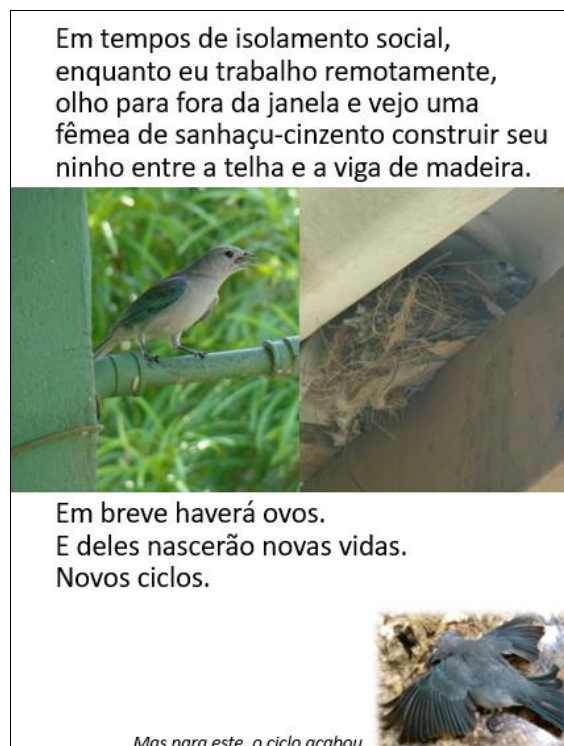
Figura 5 – Conclusão do trabalho final de EBAA63 – Têmpera e Temperos, em dez/2020, ressaltando a importância do “aninhar”, colocar no ninho, diante do tempo que representa ora o finito, ora o infinito



Fonte: Hadlich (2020, p. 71-72).

Retomei a estética da natureza (Figura 6).

Figura 6 – Na contemplação da natureza, percebia a continuidade da vida através dos ninhos dos pássaros, mas também a morte inesperada



Fonte: Hadlich (2020, p. 66).

Dicotomia. Natureza. Passei a ter o olhar que dá significado ao que está em volta, até mesmo nas flores de lótus (Figura 7). Não parecem pequenos ovos?

Figura 7 – Desenvolvimento de novos olhares sobre o entorno, referindo-se a ciclo de vida



Fonte: Hadlich (2020, p. 69).

Meu olhar para o entorno se transformou e não havia mais sujeito apartado de um objeto. “Se estamos imersos e somos, assim, atravessados pelo mundo, pressupomos a diluição da dicotomia sujeito-objeto” (Marin; Kasper, 2009, p. 269). As autoras seguem: segundo Bachelard, a percepção do espaço de vivência é fonte constitutiva do ser humano, e sintetizam (p. 270):

(...), podemos recorrer a Merleau-Ponty, Bachelard e Quintás para pensarmos a propósito da percepção do mundo e, mais especificamente, da natureza. Merleau-Ponty contribui para entendermos a ressignificação do mundo vivido a partir da superação da síntese intelectualista, enquanto em Bachelard

encontramos a clareza da poetização dos espaços cotidianos e, por último, em Quintás, a arte como forma de plasmar âmbitos e a sensibilidade estética como geradora de novos olhares sobre os espaços de vivência.

Assim, elementos de diferentes pensadores me fizeram compreender o meu processo naquele momento, de percepção sensível, de menos intelectualidade e de novos olhares sobre o meu entorno. Os fenômenos naturais ressoaram e repercutiram em mim.

É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. (Bachelard, 1984, p. 6).

Bachelard (1984), nesta parte do texto, tratava de poemas. Mas foi assim que se plantou a semente poética, pois em mim “a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície” – o ponto de partida do fenômeno poético primitivo (p. 7).

2.2 OUTROS OVOS, OUTROS NINHOS

Passada a pandemia, os ovos e os ninhos haviam se enraizado no meu fazer artístico.

Em 2022.2, na disciplina EBA139 - Expressão Tridimensional V ministrada pela Professora Nanci Santos Novais, construí um protótipo da escultura “Ovos primários no ninho”. A escultura seria composta por três unidades semelhantes que deveriam se entrelaçar, uma vermelha, uma azul e uma amarela, resgatando as cores da pintura “A galinha dos ovos primários”. Um protótipo foi feito em vermelho (Figura 8).

A escultura tratou do (in)finito através da forma oval – o ovo – e da faixa que se enrola – como os fios que formam ninhos. Conforme descrito em Hadlich (2022, p. 6):

Assim, a forma projetada contém o ninho no rodear das faixas; são fios circulares que formam o ninho, e que finalizam por tomar a forma do ovo. Desta forma, ninho e ovo se unem na escultura.

E segue, com a convicção de que ovo e ninho haviam se fundido:

O tema perpassa o fato de que toda vida é um ciclo de nascimento, desenvolvimento e morte; assim é, infinitamente: o infinito existe na repetição dos finitos. Com essa concepção, criei a faixa que se enrola em forma oval. Cada forma oval unitária nasce, se desenvolve e morre em um ponto no espaço, mas essas

formas podem ser recriadas infinitamente, assim como cores primárias criam infinitas outras cores. (...) O infinito existe a partir da repetição dos finitos.

Figura 8 – Protótipo da forma oval unitária da escultura “ovos primários no ninho”, em vermelho; resina poliéster ortoftálica e fibra de vidro, 70 (altura) x 40 cm (diâmetro máximo), 2022



Acrescento hoje: “toda vida é um ciclo de nascimento, desenvolvimento, reprodução, envelhecimento e morte; assim é, continuamente. Dessas etapas, somente o nascimento e a morte são certos”. Afinal, tudo começa a morrer assim que nasce. Reflexões sobre a morte, aliás, são comuns na tradição filosófica, conforme escreve Vicente (2013); “o nascimento, por sua vez, permanece como um fato contingente do passado” (p. 82). O autor aponta Arendt, ressaltando que é mulher, como autora que abriu espaço para “o nascimento” na filosofia, sendo que para ela, “embora o homem seja fadado à morte, ele não nasce para morrer, mas para começar algo novo.” Vicente continua afirmando que Arendt outorga às questões humanas a fé e a esperança, sendo que no nascimento se enraiza a faculdade da ação.

Não compartilho da visão de fé e esperança. Os finitos são repetitivos. O nascimento é somente o iniciar de um ciclo que finaliza na morte, mas que, em sua repetição, gera o infinito. Até que a repetição cesse, talvez num café da manhã:

O Capitão Jonathan,
Com a idade de dezoito anos,
Captura, um dia, um pelicano
Em uma ilha do Extremo Oriente.
O pelicano de Jonathan,
Na manhã, põe um ovo totalmente branco
E desse ovo sai um pelicano
Que se parece espantosamente com o primeiro pelicano.

E o segundo pelicano
 Põe, por sua vez, um ovo também branco
 De onde sai, inevitavelmente,
 Um outro do mesmo jeito.
 Isto pode durar muito tempo
 Se, antes, não for feita uma omelete.
 (Robert Desnos, no Prefácio de Bourdieu; Passeron, 1982).

Retomando o ano de 2022, registro que, naquele momento de fazeres da disciplina EBA139 visando ao projeto de “Ovos primários no ninho”, construí uma meia forma oval (molde) com 120 x 80 cm em resina e fibra de vidro, que permaneceu em meu ateliê até ser retomada em 2024. Na disciplina, apenas o protótipo vermelho foi feito.

Durante o semestre letivo 2023.1, a natureza reforçava meu olhar: em abril acompanhei a construção de um ninho por uma rolinha, a postura, o choco, o eclodir e crescimento de dois filhotes e o sumiço – certamente bateram asas e voaram. Era a imagem perfeita do ninho aconchegante! (Figura 9).

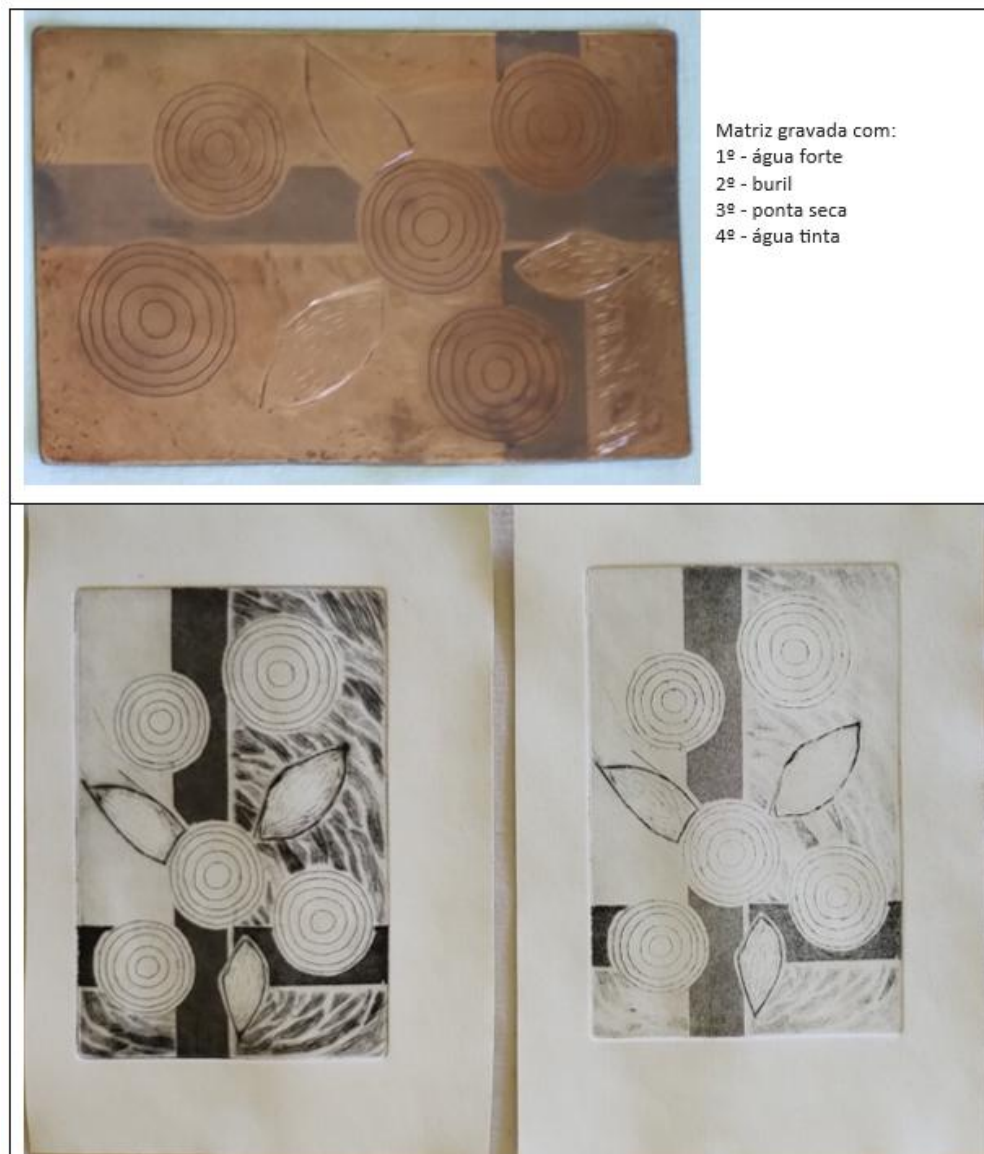
Figura 9 – Rolinha no ninho, com dois filhotes, em Mutá, Jaguaripe



Naquele período, na disciplina Gravura II ministrada pelo Professor Evandro Sybine, várias técnicas foram aprendidas; entre elas, o uso do buril. Foi nesta técnica que retomei a ideia de ovos e ninhos: numa visão superior aparecem os círculos que retratam tanto a esfericidade do ninho (e seus vários fios constituintes) quanto o ovo (aumentando gradualmente em diâmetro, visto de cima) (Figura 10). Fios de ninhos também aparecem nas gravuras. Ao fundo, dois retângulos atravessam o ninho sob os ovos, o que remete à confluência das formas, unindo

psique e realidade, pois conforme escreve Jaffé (2002, p. 249): “O círculo é um símbolo da psique (o próprio Platão descreveu a psique como uma esfera); o quadrado (e muitas vezes o retângulo) é um símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade”.

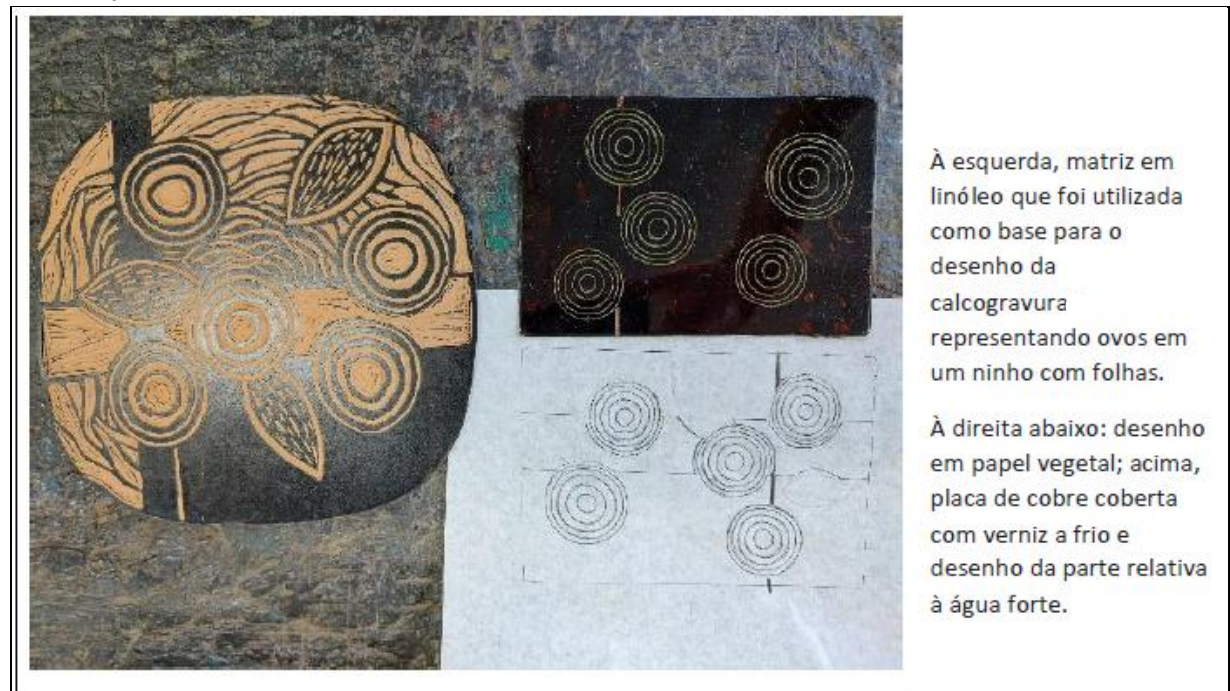
Figura 10 – Matriz e gravuras (P/E) de ovos e ninho, feitos na disciplina Gravura II, semestre letivo 2023.1



Fonte: Hadlich (2023, p. 28).

Este trabalho baseava-se num anterior, feito também no período de pandemia, no SLS, em linóleo. O devido registro havia sido feito no relatório de 2023 (Figura 11) e referia-se ao desenho produzido em 2021.1, na disciplina EBA140 – Gravura I-A, ministrada pelos professores Evandro Sybine e Julian Wrobel.

Figura 11 – Desenho original, matriz em linóleo e gravura produzidos na disciplina EBA140 – Gravura IA em 2021.1



Fonte: Hadlich (2023, p. 26).

É possível perceber que a ideia estava ali, gerando, desde 2020 e junto aos aprendizados técnicos, novos resultados e estéticas de ovos nos ninhos.

Em 2024, outras oportunidades surgiram para dar continuidade ao trabalho. Em EBA147 – Gravura IV, ministrada pela professora Vanessa Raquel Lambert de Souza, a serigrafia quebrou o ovo, gemas e claras saltaram e os ninhos transformaram-se em linhas que suavemente delimitaram o espaço (Figura 12). Na possibilidade da reprodução serigráfica, a individualização se fez através das cores, novamente vermelho, azul e amarelo, mas desta vez admito variações: laranjas e roxos. A necessidade da individualização surge ao longo do tempo, assunto que retomarei no item 3.2. As formas foram influenciadas por um trabalho anterior, de 2019.1. Em EBA115 – Composição Decorativa I, ministrada pelo Professor Luiz Mario Costa Freire, desenhei formas que me inspiraram (Figura 13) e às quais dei significado somente em Gravura IV.

Figura 12 – Reproduções serigráficas de ovos quebrados gerando ideias, trabalho realizado na disciplina EBA147 – Gravura IV, em 2024.2



Fonte: Hadlich (2024, p. 6-11).

Figura 13 – Estampas criadas em 2019.1, na disciplina EBA115 – Composição decorativa I



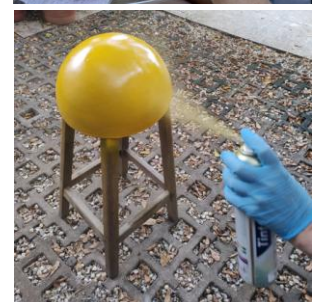
O material apresentado na Figura 13 era posterior à pintura “A galinha dos ovos primários”; foi olhando para ela que me vieram as composições, seja na presença de círculos (ovos, olho e asa da galinha na pintura) e algumas linhas grossas (corpo e pernas da galinha), seja nas cores (apenas o marrom, presente na pintura, não utilizava nas estampas).

A ideia de uma escultura que contemplasse os três ovos de “A galinha dos ovos primários”, para a qual eu havia construído um molde com meia forma oval com 120 x 80 cm em 2022, foi finalmente revisitada em 2024. Junto à disciplina EBAB20 - Projeto para Grande Escala ministrada pelo Professor Carlos Eduardo Góes, surgiu a oportunidade de projetar a escultura “Ovos primários”, cuja foto da maquete consta na Figura 14. O projeto está sendo executado e corresponde a uma escultura com 330 cm de altura composta por três metades de ovos; o ninho é o próprio jardim da casa em Mutá.

Figura 14 – Maquete da escultura “Ovos primários”, escala original 1:11, e escultura em construção



Vista posterior



Percebe-se, na trajetória apresentada, uma consolidação do tema ovos e ninhos nos trabalhos acadêmicos, motivo pelo qual foram realizadas algumas buscas relativas à simbologia desses elementos, inclusive na arte.

2.3 SIMBOLOGIAS E REFERÊNCIAS

Integrada à natureza em Mutá e reconhecendo o senso comum que adota o ninho como lar de aconchego e segurança, e do ovo como possibilidade de nascimento e esperança, foi semeada a poética. O senso comum, porém, não é suficiente para sustentar um processo artístico; foi necessário agregar referências simbólicas e artísticas que se constituíram em elemento fundamental para compreender o desenvolvimento da poética ampliando, frente à adoção de alguns referenciais teóricos, o meu grau de conscientização enquanto artista (conforme sugere Zamboni, 2001, p. 63). A partir desse entendimento, abordo o simbólico relativo a ‘ovos’ e a ‘ninhos’, que remete ao imaginário coletivo ou individual.

2.3.1 Ninhos

O que vem à mente ao se ler “ninho”?

Gaston Bachelard (1984), na sua topoanálise em “A poética do espaço”, dedica um capítulo especial a’ “O ninho” – baseado na literatura, apresenta diversos aspectos do ninho real e do imaginário. Ele inicia o livro tratando da casa e afirma que:

... a casa é nosso canto no mundo. ... nosso primeiro universo. (...) Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. ... o verdadeiro bem-estar tem um passado. (...) Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. (p. 17).

A casa, para Bachelard, possui valores de proteção e resistência que são transformados em valores humanos (p. 44) e ao tratar da casa confortável, aponta para o fato de que a “consciência do bem-estar apela para as comparações com os animais em seus refúgios” (p. 73), e afirma: “No mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Deseja-se que ele seja perfeito, que traga a marca de um instinto muito seguro.” (p. 74). Bachelard cita diversos filósofos e escritores que corroboram com a perspectiva do ninho seguro ou aconchegante; declara que “na literatura, de um modo geral, a imagem do ninho é uma infantilidade” (p. 75). Logo em seguida, porém, se refere ao encantamento produzido pelo

encontrar um ninho no jardim, a relacionar o ninho com a moradia, à simplicidade, ao lugar ao qual se deseja retornar, ao habitar. O capítulo refere-se a questões conceituais relacionadas a ninhos e à primitividade do refúgio, ao retorno à infância, à sua objetificação, à representatividade local e universal, ao acolhimento, à íntima fidelidade e ao resgate das intimidades perdidas, à construção da morada com o próprio corpo, à confiança e à segurança, ao poder onírico do ninho.

“O ninho ... é precário e entretanto desencadeia em nós o *devaneio da segurança* (...) Assim, ao contemplarmos o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um mínimo de confiança, um apelo à confiança cósmica.” E segue: “Nossa casa, compreendida em seu poder onírico, é um ninho no mundo. Viveremos dentro dela com uma confiança inata, tão verdadeiramente participamos, em nossos sonhos, da segurança de nossa primeira morada.” (p. 81).

Enfim, a simbologia dos ninhos está ligada à ideia de lar, de aconchego, proteção e segurança, e esta é uma percepção explorada por artistas, seja conceitualmente, seja utilizando o ninho como elemento para os fazeres artísticos.

Surgem, neste momento, algumas percepções em relação à forma dos ninhos. Jaffé (2002), no livro “O homem e seus símbolos”, baseado no pensamento de Carl Jung e que possui algumas páginas sobre “o símbolo do círculo”, descreve sucintamente sobre o uso do círculo em diferentes crenças e na arte e afirma: “A Dra. M.-L. von Franz explicou o círculo (ou esfera) como um símbolo do *self*: ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza.” Acrescenta ainda que, independentemente de questões religiosas ou científicas, o círculo “indica sempre o mais importante aspecto da vida – sua extrema e integral totalização.” (p. 240).

Sim, os ninhos são circulares. Isto me leva a pensar que a forte simbologia do ninho enquanto lugar de aconchego e segurança está relacionado não somente a uma representação da dinâmica da natureza (nascimento e habitat de filhotes de aves) transposta para o imaginário coletivo, mas também ao fato de ser circular e, por esta simples geometria, carregar em si a integralidade.

Para Hélio Oiticica, entretanto, os ninhos não necessitavam ser circulares e não estavam atrelados à concepção do ninho-aconchego e seguro; era necessário ir além. Utilizando um conceito de local para criação de um novo mundo, Oiticica, em 1969 em Londres, reuniu seis células-ninhos na configuração do “Éden”, na *Whitechapel Experience* (Figura 15).

Figura 15 – Vista superior de “Ninhos” no Éden (1969), de Hélio Oiticica



Fonte: Krivkin (2014)³.

Os “Ninhos” surgiram da concepção do *Crelazer*, um conceito vivencial do lazer não relacionado à simples ausência do trabalho, mas a uma experiência ativa e transformadora que possibilita a libertação do indivíduo e a expressão de sua subjetividade; Couto (2017) ressalta que o *Crelazer* propõe retirar a arte do campo do espetáculo e do consumo e possibilitar um novo modo de ‘estar no mundo’, no qual o repouso torna-se alimento para a criação e uma libertação de valores burgueses e da opressão. Para Oiticica, o Éden não era uma forma acabada, mas uma “proposição permanente do *Crelazer*” (Oiticica, 1986, p. 115); os “Ninhos” eram núcleos de lazer, locais que podiam ser penetrados para lá se aninhar e destinados a despertar novos significados; neles havia possibilidade de tudo sonhar e criar, eram células vazias a partir das quais um novo mundo surgiria. Oiticica continua com seus ninhos: em 1970, na exposição *Information* no MoMa (New York), construiu ninhos de três andares que chamou de “Barracão 2”, “tudo ninho para ficar dentro, coberto de aninhagem ...” (Figueiredo, 1998, p. 145, citado por Braga, 2010, p. 107).

Em Oiticica o “ninho” adquire um sentido diferente a um “retorno ao ninho primordial”; o ninho é aconchegante, sim, mas muito mais do que isto, é um espaço experimental para um

³ Apesar de a autora citar a fotografia como sendo “Ninhos” no Éden, *Whitechapel Experience*, não está clara qual é a fonte da fotografia. Permaneço com a dúvida se a fotografia é original ou se é uma reconstrução dos Ninhos.

lazer criativo, com uma projeção para o advir de um novo mundo mais autêntico. Este é um referencial importante, pois o ‘espaço do ninho’ não representa somente um ‘nascimento’ individual, mas inclui uma perspectiva coletiva de compromisso da arte com um conteúdo político-social.

O mais comum na arte, entretanto, é encontrar o ninho como local de repouso e aconchego.

Tendo ‘ninhos’ como elementos da obra (Figura 16), a exposição “Ninhos e o arquivo agora” (Porão do Paço da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2013), de Elaine Tedesco e Lurdi Blauth, colocaram o ‘ninho’ como uma metáfora de acolhimento. Citando Bachelard, as autoras refletem sobre a função de habitar, a representação de uma primitividade, o devaneio da segurança e refúgio do ninho, mas também sobre sua precariedade (Tedesco; Blauth, 2013).

Figura 16 - Imagens de ninhos na exposição “Ninhos e o arquivo agora”, 2013



Figura 1. Lurdi Blauth, 2013, *Ninho objeto*, 18x18x12cm



Figura 2. Lurdi Blauth, *Ninho Habitado IV*, 2013, Calcografia, 30x40cm

Fonte: Tedesco; Blauth (2013).

Elaine Tedesco cita em sua dissertação sobre obras anteriores:

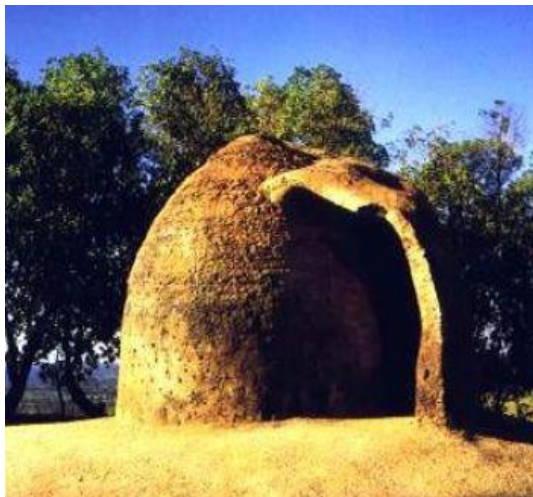
Quando desenvolvi os *Ninhos*, pensava-os como receptáculos de energias, pontos de calor, lugar para repouso imaginário. Eram conjuntos compostos por diversas peças bem pequenas de tamanhos variáveis, feitas com feltro vermelho e arame, que lembravam a forma dos ninhos de pássaros (Tedesco, 2002, p. 24).

É interessante perceber, na obra de Elaine Tedesco, a associação inicial entre o ninho para ‘repouso imaginário’ e o desenvolvimento para o ninho ‘habitado’, local de repouso e de interação corpo-local que não possui relação com a estética do ninho. Para o ninho, é trazida a

“precariedade” como reflexão sobre o ninho-aconchego. Questionamentos em relação à simbologia dos ‘ninhos aconchegantes e seguros’ são menos encontrados no meio artístico, mas farão parte do meu trabalho artístico, como descrito no capítulo 4 deste TCC.

Outra artista, Rosana Bortolin (2005), em sua dissertação “Ninho, casa e corpo”, estabeleceu uma analogia entre ninhos com a casa e o corpo enquanto ninho primordial. A artista construiu ninhos em barro ou cerâmica, baseou-se em Bachelard para quem os ninhos são percebidos como locais análogos à casa, no concreto ou no imaginário, e escreveu sobre o processo de criação e sobre o espaço que as esculturas (e o próprio corpo) tomam. Em Rosana Bortolin encontrei voz, pois ela relatou experiências como ceramista, relacionando a ação a um “corpo operante e atual” interagindo com a natureza que lhe era próxima e lhe despertou o olhar para ninhos (e também casulos). Ninhos em barro ou cerâmica foram construídos em diferentes momentos e locais (Espanha, Cuba, Portugal, Brasil – SC, RS), com diferentes dimensões (Figura 17), tratando de questões relacionadas a moradias humanas, à ocupação de lugares ou à efemeridade da existência humana.

Figura 17 – Ninhos construídos por Rosana Bortolin: à esquerda, “Ninho de João-de-Barro” em escala humana, em Portugal, remetendo a questões de moradia; à direita, “Ninho Extra”, argila incrustada com pregos com 1,50 m de altura, trazendo ideia de dor e dramaticidade, alusão à efemeridade da existência humana, em Florianópolis



Fonte: Bortolin (2005).

A partir deste trabalho, minha percepção sobre ninhos se alargou, abrangendo também uma visão mais ampla para questões humanas, passando do “meu ninho” para os ninhos do mundo. Ou seja, na medida em que viria a construir os meus ninhos (capítulos 3 e 4), perpassava-me a sensação, entre outras, de que cada ser humano possuía (ou possuiu) o seu ninho (e suas dores).

Outra perspectiva, sobre o indivíduo e a coletividade, encontrei em Betânia Silveira (2006; 2009) que faz analogia entre ninhos e entrelaçamentos de todas as coisas, com o indivíduo dando corpo a um entrelaçamento que gera um grande tecido universal. A artista apresenta, também, a construção de um processo criativo como “um intrincado de entrecruzamentos ao longo do desenvolvimento de sua expressão visual plástica” (Silveira, 2009, p. 76) e me identifico, também, em entrecruzamentos desde os primeiros ovos e primeiros ninhos, até as obras “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça” apresentados nesse TCC. Parte de sua obra trata da construção de ninhos em cerâmica a partir de tramas pré-existentes (ninhos de gravetos encontrados na natureza) e a partir de compressor manual (Figura 18).

Figura 18 – Cerâmicas feitas com ninhos de gravetos recobertos com barbotina (2004, à esquerda) e com fios obtidos por compressor manual (2005; à direita), obra de Betânia Silveira



Fonte: Silveira (2006).

Rosana Bortolin e Betânia Silveira trabalharam com cerâmica, criando uma conexão muito próxima entre elementos da natureza: barro e ninhos. E mais: barro, ninhos e corpo. Isto me trouxe reflexões sobre a percepção do corpo na construção de uma obra, dos meus ninhos.

Sobre ninhos, não posso deixar de citar Brólin da Hora: no seu percurso formativo na EBA/UFBA, desenvolveu um processo artístico em que associou a busca de um ‘lar perdido’ e diferentes noções de ‘lar’ (moradia física, local de afeto, objeto de afeto, pessoa amada, lar que habita em si mesmo) à construção de esculturas cerâmicas inspiradas em ninhos desse pássaro (Hora, 2019) (Figura 19). Há aqui uma associação entre ‘ninhos’ e a busca da representação de um local seguro, primitivo, junto a uma reconstrução interna do ser.

Figura 19 – Esculturas cerâmicas produzidas por Brólin da Hora: da esquerda para a direita, “João-de-Barro”, “João-de-Barro que habita em si mesmo” e “João-de-Barro que fez do seu próprio coração um lar”



Fonte: Hora (2019).

Enfim, muitos e variados são os ninhos na arte. Nas pesquisas em arte, percebo que com frequência diferentes artistas referem-se a distintos pontos do capítulo “O Ninho” de Bachelard (1984), dada a riqueza do texto e a depender do foco de interesse do artista. Neste momento, o que me toca profundamente é: “Hoje fica comigo uma alegria: os pássaros fizeram um ninho no meu jardim” (Bachelard, 1984, p. 259).

2.3.2 Ovos

No dicionário de símbolos de Cirlot (1984, p. 435-436), o autor cita que foram encontrados ovos de argila em diversos sepulcros pré-históricos da Rússia e da Suécia, depositados como emblemas de imortalidade. Na linguagem hieroglífica egípcia, o signo determinante do ovo simboliza o que é potencial, o germe da geração, o mistério da vida. O deus Ra é plasmado resplandecente em seu ovo. No papiro *Edipus Egipciacus* de Kircher uma gravura mostra um ovo flutuando sobre uma múmia, para significar a esperança da vida no além. No *Ritual Egípcio* dá-se ao universo a denominação de “ovo concebido na hora do Grande Um da força dupla”. O naturismo egípcio, o interesse pelos fenômenos da vida havia de ser estimulado pelo crescimento secreto do animal dentro da casca fechada, e disto, por analogia, deriva-se a ideia de que o oculto, aparentemente inexistente, pode existir e estar em atividade. A alquimia mantém o significado e afirma que o ovo contém tanto a matéria quanto o pensamento. Cirlot (1984) cita ainda que os chineses acreditavam que o primeiro homem nasceu

de um ovo que *Tieu*, uma criatura mitológica, deixou cair do céu e flutuou sobre as águas primordiais.

Culturas pagãs celebravam o fim do inverno e o início da primavera. Para obter boas colheitas, agricultores enterravam ovos em suas terras.

No Cristianismo surgiu o ovo da Páscoa, abarcando crenças mais antigas. Os festejos pagãos foram integrados à Semana Santa e os cristãos tornaram o ovo um símbolo do renascimento de Cristo.

As *pêssankas* (do verbo *pyssati*, escrever), são ovos coloridos à mão, de origem milenar e tradição eslava; simbolizam a vida, a saúde e a prosperidade, e são feitos para presentear membros da família e amigos. Antigamente eram dadas em nascimentos, uniões, casamentos, falecimentos, doenças e em datas solenes, assim como na intenção de proteger do mal e desejar bons votos. Os símbolos e as cores utilizadas possuem significados específicos, sendo o ovo, por si só, um símbolo da vida. Na pintura de *pêssankas*, o amarelo simboliza pureza e luz, boa colheita e sabedoria; o vermelho demonstra vigor, esperança, felicidade e paixão; é também o sangue derramado e conta nobreza, bravura e entusiasmo; o azul representa o céu, o ar que permite a vida, magia e juventude (Bertoldi, s.d.). Essas cores e respectivos significados compuseram a escultura “Ovos primários”, em execução, citada no item 2.2.

Em outro dicionário de símbolos, o ovo é um símbolo universal de nascimento e criação, um repositório de uma nova vida, ou seja, simboliza aquele que contém o germe; representa uma forma primitiva embrionária e está associada à energia vital e à renovação periódica da natureza. Em termos gerais, o ovo é um símbolo de fertilidade e de eternidade e, normalmente, carrega associações puramente positivas como o renascimento, a renovação, a transformação, o divino, a sabedoria e a riqueza. Para os alquimistas, o ovo simbolizava o mistério da vida baseado na ideia de germe do “ovo filosófico”. Para muitas culturas (egípcia, celta, grega, fenícia, hindu, tibetana, chinesa, japonesa, vietnamita, indonésia *etc.*) o ovo está associado à gênese do mundo por meio dos mitos de criação pelo “ovo cósmico”, ou seja, aquele que carrega o potencial da vida, a imagem do mundo e da perfeição. Associado também com o símbolo do Yin Yang, o ovo é a união das energias uma vez que a gema representa o feminino (o óvulo) e a clara, os espermatozoides masculinos (7 graus, 2025).

Observa-se que, apesar de variações, na origem dos significados, entre diferentes culturas, o ovo carrega, na simbologia, a ‘nova vida’, ou seja, o (re)nascimento e a esperança de dias melhores – uma simbologia que se afirmou, para mim, nos tempos de pandemia de Covid-19.

Na arte, o “ovo” aparece de formas bastante diferenciadas, seja como objeto físico, seja, principalmente, como conceito de (re)nascimento. Darei foco na linguagem escultórica, incluindo a escultura em campo expandido, motivo pelo qual não serão explorados, por exemplo, “Urutu” (1928), a serpente vinda de uma lenda amazônica, de Tarsila do Amaral⁴ ou “*Les affinités électives*” (1933) de René Magritte⁵. O “ovo” também não será explorado como base da têmpera, o que poderia levar a uma conexão do ovo em si com a arte pictórica.

Retomando Hélio Oiticica, na *Whitechapel Experience* de 1969 o artista constrói uma tenda preta: “A tenda preta enigmática concentra o *esconder-se*, como um ovo, (...) – nessa tenda preta uma idéia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos.” (Oiticia, 1986, p. 115). Repete-se aqui um espaço para a criação de um novo mundo associado ao Crelazer, dentro da mesma concepção que os Ninhos.

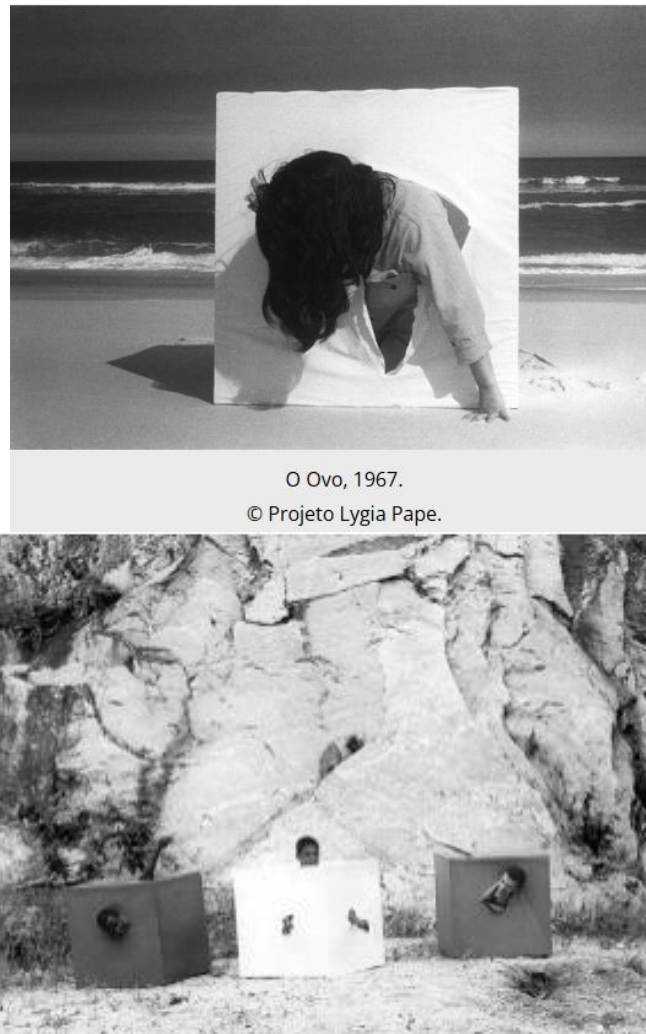
Também no final da década de 1960 e no Neoconcretismo, Lygia Pape, em “O ovo” (1967) e “Ovo – Trio do embalo maluco” (1968), usa poucos elementos para se referir a dicotomias divisão/união, dentro/fora, alto/baixo etc. que vinham sendo questionadas. Na obra em campo expandido, ela constrói estruturas cúbicas como moldura, referência à geometria e ao minimalismo, e as cobre com frágeis membranas quebradiças que eram rompidas por sambistas ao som de uma percussão; era assim que se tinha “a sensação de um verdadeiro nascimento” (conforme cita Sielski, 2009). Nota-se que somente a concepção de nascimento importa, abstraindo-se a forma oval ou circular do ovo (Figura 20). O ovo quadrado toma outra conotação: “simboliza o neoconcreto rompendo com a geometria e o ‘cubo branco’, o espaço expositivo de paredes brancas” (Huber, 2022).

Retornando à forma oval, o nascimento aparece em “Passagem”, de 1979: Celeida Tostes (Rio de Janeiro, 1929-1995), com a ajuda de duas assistentes e na presença do fotógrafo Henri Stahl, cobriu o corpo com argila líquida e entrou em um grande vaso de barro construído em seu apartamento no Rio de Janeiro (Figura 21).

⁴ Merece menção o texto de Michele Petry que afirma que “Urutu” ou “O ovo” foi pintado em um período em que Tarsila do Amaral tinha como interesse artístico o retrabalho dos traumas a partir das memórias infantis, e a memória da cobra lendária urutu “aparece como retrabalho do medo na saída do útero, do ovo, trauma do seu nascimento” (Petry; Flores, 2019; comentário de Michele Petry na p. 236).

⁵ Sobre a pintura, Magritte afirmou: “Certa noite, acordei em um quarto onde havia sido colocada uma gaiola com um pássaro dormindo. Um erro magnífico me fez ver um ovo na gaiola, em vez do pássaro desaparecido. Então, compreendi um novo e surpreendente segredo poético, pois o choque que experimentei havia sido provocado precisamente pela afinidade de dois objetos — a gaiola e o ovo — entre si ...” (traduzido de Paquet, 2015, p. 26).

Figura 20 – “O ovo” (1967) (acima) e “Ovo, Trio do embalo maluco” (1968) (abaixo), de Lygia Pape



O Ovo, 1967.
© Projeto Lygia Pape.

Fonte: Huber (2022, acima); Phyllos (2021, abaixo).

Pollyana Quintella (2025), historiadora da arte, escreve sobre “Passagem”:

Suas assistentes cobriram o vaso com mais barro até fechá-lo, mantendo Celeida selada lá dentro, **como num ovo**. Depois de algum tempo, a artista rompeu a estrutura com força e projetou seu corpo para fora, o que rendeu um trabalho entre a escultura, a performance e a fotografia. De imediato, compreendemos a ação como um **ritual de renascimento**. (grifos meus).

Nas “casas de João-de-barro”, há peças nas quais Celeida Tostes aloja ovos na porta de entrada dos ninhos construídos com materiais diversos, na busca de refazer a técnica de construção do ninho pelo pássaro (Quintella, 2024) (Figura 22). Na série “Ninhos” a artista utiliza cerâmica, gramínea seca e ovos. Há, também, a série “Ovos”. Parte da obra de Celeida Tostes gira em torno desses elementos, ninhos e ovos. Em trabalhos das duas primeiras séries pode ser encontrada uma união entre ninhos e ovos, raramente vista em outros artistas.

Figura 21 – “Passagem” (1979), performance de Celeida Tostes



Fonte: Silva (2006).

Figura 22 – Das séries “Joaão-de-barro” (acima), “Ninhos” (no centro) e “Ovos” (abaixo) de Celeida Tostes



Fonte: Costa; Silva (2014).

Em Anna Maria Maiolino (1942-) encontramos somente ‘ovos’, muitos ovos! No artigo “Ovo-voo”, Quintella (2025) chama a atenção para “Fotopoemações” da série “Vida afora” (1981), com uma série de trabalhos que envolvem o ovo como elemento (Figura 23). “Em todas, estamos diante de uma forma frágil que opera tensões entre a vida e a morte. As situações demandam cautela, delicadeza e zelo. Um único gesto abrupto e tudo pode ruir, tudo está prestes

a rolar e cair.” A autora também escreve sobre “Entrevidas” em que Anna Maria Maiolino espalha pelo chão 70 dúzias de ovos galados de modo a permitir a passagem de pessoas, mas com muita atenção para não os quebrar (Figura 23).

Não falamos mais do ovo como origem primeira, ponto de partida da vida. O que figura aqui é a ambiguidade de uma forma frágil e ameaçadora, simultaneamente. Uma armadilha quebradiça. No caso de Maiolino, não é exagero dizer que a relação com o ovo reflete condições existenciais amplas (dentro e fora, morte e vida, cheio e vazio), mas também condições sócio-políticas do ser mulher. Seu ovo é o ovo ambíguo. (Quintella, 2025).

Figura 23 – Obras de Anna Maria Maiolino: “Fotopoemações” (acima) e “Entrevidas” (abaixo)



Fonte: Quintella (2025).

Relembro aqui trabalhos artísticos que fiz durante a pandemia: o ovo como elemento que carrega em si a vida e a morte, um encontro nítido entre os ovos de Anna Maria Maiolino e os meus, quando fiz meus primeiros ovos (item 2.1 deste TCC).

Em um momento mais recente, Mário Vasconcelos dos Santos Filho, apesar de não utilizar os termos ‘ovos’ ou ‘ninhas’, possui toda a visualidade dessa associação na obra que está instalada no Casarão da EBA/UFBA, “Desabrochar do âmago”. Nesta, o artista repousa

seis objetos redondos em cerâmica sobre, individualmente, seis colunas de ervas prensadas por amarrações com fios de algodão, ervas estas relacionadas ao culto das *Yabás* (orixá mulher) (Figura 24). Ele escolhe a forma redonda para associar “ao ventre, a fertilidade e a circularidade inerentes ao Ser feminino” (Santos; Reis; Santos Filho, 2017, p. 3199). Sobre as formas esféricas, há incisões que fazem referência às ervas específicas, associando a um rito de passagem, morte e renascimento simbólico no candomblé. Não remeteria, sua obra, à simbologia de ovos e ninhos?

Figura 24 – “Desabrochar do âmago” (2017), de Mário Vasconcelos – instalação; objetos cerâmicos, ervas e fios de algodão, dimensão variada



Fonte: Santos; Reis; Santos Filho (2017).

Muito diferenciado do que já foi citado, Shirley Paes Leme vende “Ovos de ouro”, escultura em pedra e folha de ouro, cuja pesquisa artística remete à cobiça do garimpo predatório e ao jogo de palavras entre o objeto visualizado e o anonimato de expressões populares (Carbono, 2025) (Figura 25).

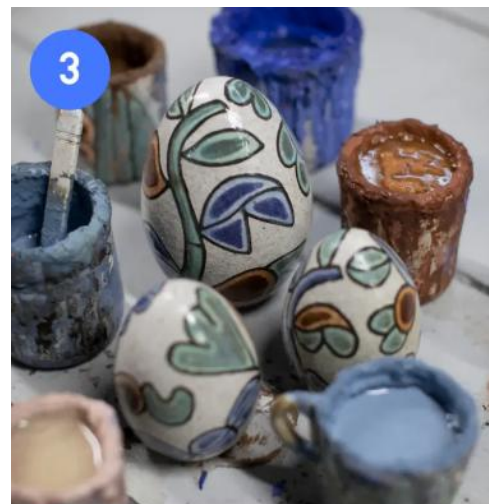
Figura 25 - “Ovos de ouro”, de Shirley Paes Leme



Fonte: Carbono (2025).

Não coberto por folhas de ouro, mas por pintura em cerâmica, “Ovo” de Francisco Brennand era, para o artista, “símbolo da imortalidade (Figura 26). As coisas são eternas porque se reproduzem” (TNT Arte, 2025). Os ovos de Brennand se reproduzem, são vendidos pela Oficina Brennand em diferentes cores (Oficina, 2024). Mas, para além da reprodução de ovos, encontrei aqui o eco do que percebi em 2020, através da forma oval e do conceito de vida-morte-renascimento: “O infinito existe a partir da repetição dos finitos” (citado na p. 23). O ovo, desta forma, representa o infinito na medida em que traz, em si, um novo nascimento, um (re)nascimento.

Figura 26 - “Ovo”, de Francisco Brennand; à esquerda, ovo original, assinado pelo artista; à direita, ovos vendidos na Oficina Brennand



Aplicamos pigmentos e esmaltes naturais, usando técnicas variadas para decorar e personalizar cada peça.

Fonte: TNT Arte (2025; à esquerda); Oficina (2024; à direita).

Enfim, nas obras citadas, os contextos conceituais são diversos e evidenciam a versatilidade do “ovo” na arte, sendo que predomina a ideia de ‘nascimento’, podendo haver também outras conotações, como fragilidade, vida e morte – é nestas últimas palavras que encontrei o nascimento dos ‘meus ovos’, durante a pandemia.

3 A OBTENÇÃO DA FORMA: NINHOS E OVOS EM CERÂMICA

O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença. (Bachelard, 1984, p. 6).

Não sei bem em que momento decidi tornar “ovos e ninhos” objeto do TCC, mas lembro o dia em que resolvi fazer ninhos de argila e certamente minha alma estava atenta. No início de 2024 estava em Florianópolis e minha mãe me ofereceu algumas peças antigas da família, ferros de passar roupa a carvão, máquinas fotográficas Kapsa e Olympus e um moedor de carne manual. Ao ver o moedor, lembrei de minha mãe preparando alimentos quando eu era criança. Memórias felizes trouxeram-me até mesmo o cheiro da cozinha... Imediatamente imaginei fios de argila saindo do moedor, fios que constituiriam ninhos! Naquele momento não conhecia o trabalho de Betânia Silveira com compressor manual (citado na página 34). Tratou-se, para mim, de uma simples associação feita:

Provindo de áreas inconscientes de nosso ser, ou talvez pré-conscientes, as associações compõem a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. (Ostrower, 1983, p. 20)

Poderia justificar a opção pela argila pelo fato de ser Engenheira Agrônoma, atuar nas Geociências e trabalhar há décadas com solos. Mas essa seria uma justificativa racional, não verdadeiramente motivadora.

Certamente a origem é anterior. Minha avó Hedwig me levava de carrinho de mão até a roça, atravessando um pasto onde criava algumas vacas; minha avó Wally cultivou hortaliças no jardim da casa até não poder mais, e me ensinou a lavar as mãos com limão. Minha mãe mexia na terra para cultivar flores de maio que embelezavam a tal ponto o jardim da casa que estranhos paravam para admirar. Naqueles tempos as ruas em Navegantes, SC, eram de terra, e após a chuva de verão, nas férias na praia, eu buscava poças de lama para pisar e sentir o barro quente subindo entre os dedos dos pés. É minha infância que me remete à terra, apesar de ter raras lembranças de ter mexido com argila. Não há como negar a ancestralidade na minha opção. Como nos diz Lélia Frota, “Nada mais natural que a escolha da pasta de barro para a

fala feminina do fazer plástico: ela é macia, flexível, ondulante” (Escritório, 2025). E mais, o interesse inato no barro:

A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água. (...) Como é bela essa página em que O. V. de L.-Milosz diz que somos feitos unicamente de argila e de lágrimas! Um déficit de dores e de lágrimas e o homem é seco, pobre, maldito. Um excesso de lágrimas, uma falta de coragem e de endurecimento na argila é outra miséria: "Homem de argila, as lágrimas afogaram teu miserável cérebro. As palavras sem sal escorrem sobre tua boca como água morna." (Bachelard, 1997, p. 116).

Após a infância, fui ter contato com a argila somente em Salvador, no ano de 2008, ao fazer um curso de extensão em cerâmica oferecido na EBA/UFBA com a então professora Sarah Hallelujah. Fiz algumas corujas, e nada mais.

Reencontrei a cerâmica em final de 2016 quando ingressei em Artes Plásticas e cursei EBA145- Expressão Tridimensional VI com a Professora Conceição – e jamais esquecerei de uma pergunta que ela me fez: “qual tua poética?” Permaneci muda; não havia resposta. Em 2017.1 cursei EBA179 – Cerâmica II também com ela. Estabeleceu-se ali uma ligação que me levou a convidá-la a me orientar neste TCC.

Eu, que havia ingressado em Artes Plásticas porque queria aprender sobre arte e sobre desenho e pintura, fui arrebatada pela expressão tridimensional. Nas disciplinas seguintes, da área, usei argila somente para modelagem; não me dediquei mais à cerâmica. Até que decidi, a partir do moedor de carne, fazer ninhos em argila. “Fazer” – verbo chave na Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993). A *formatividade*, aplicada à arte, é entendida como

a união inseparável de produção e invenção. “Formar” significa aqui “fazer” inventando ao mesmo tempo o “modo de fazer”, ou seja, “realizar” só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo desde modo obras que são “formas”. (Pareyson, 1993, p. 12-13).

Passei, então, a fazer ninhos, a perseguir as *formas* “ninhos”. E, se há ninhos, eles não podem permanecer vazios. Ovos!

3.1 CONSTRUÇÃO DOS NINHOS (E MEMÓRIAS)

Iniciei meu processo de trabalho⁶. Com argila reciclada que possuía no ateliê em Mutá iniciei os primeiros testes de construção de ninhos em argila em junho de 2024. O procedimento era simples: pressionar a argila no moedor, girar a alavanca e deixar os fios caírem sobre uma bandeja. Isso implicava em três movimentos manuais, o que exigia a presença de mais uma pessoa, ou para inserir a argila e girar a alavanca ao mesmo tempo, ou para segurar a bandeja e deslocá-la delicadamente para que os fios não se amontoassem e ficassem dispostos o mais retilíneo possível. Mais uma vez tive o apoio de meu companheiro, Ucha. Com o tempo, consegui conciliar os três movimentos sozinha, prescindindo da sua presença, mas os fios não ficavam tão bem esticados, o que aumentava a perda devido à quebra ou amassamento dos fios.

Através da técnica de agregação⁷, dispunha os fios um a um sobre suportes, potes de sobremesa invertidos, os mesmos que usara para fazer os ninhos com bagaço de manga. Os potes eram forrados com tecido-não-tecido (TNT) para permitir a contração da argila durante a secagem e facilitar a retirada da peça do suporte quando atingia o ponto de couro. Em seguida, os ninhos eram deixados ao ar até atingir o ponto de osso, quando então os trazia para Salvador onde seriam queimados.

Fiz inicialmente quatro ninhos com argila reciclada. Em setembro, com a ajuda do artista plástico Mário Vasconcelos dos Santos Filho, então professor substituto na EBA, realizei o primeiro teste de queima de biscoito – e deu certo! (Figura 27).

Passei então a fazer ninhos conforme descrito acima, a partir de fevereiro de 2025 (Figura 28).

Possuía argilas e massas de origens diversas: argila que reciclei; terracota de Penedo (foz do rio São Francisco); terracota de Maragogipinho; massa preta com chamote e um pouco de massa marfim de Pascoal (São Paulo); massa branca com 4% de chamote e massa color verde da Nova Farias (Rio de Janeiro); argila branca e argila vermelha de Clésio (Salvador). Ao citar “argila” no texto, refiro-me tanto a argilas puras quanto a massas preparadas artesanal ou industrialmente.

⁶ Zamboni (2001, p. 56) esclarece que “Por *processo* se entende uma série de ações sistemáticas visando um certo resultado. Por *trabalho* entende-se aqui a operacionalização material das idéias anteriormente acumuladas através da observação, além delas o próprio fazer gera novos estímulos *o por fazer*.” Na página 57 escreve: “O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade.”

⁷ Brólin da Hora (2019) compara a técnica da agregação com argila com a construção dos ninhos de joão-de-barro. Quantas vezes pensei, enquanto fazia meus ninhos, no trabalho dos pássaros que, dia a dia, agregam fio a fio os seus ninhos!

Inicialmente usava apenas um tipo de argila em cada dia de produção. Adiante, descobri a possibilidade de colocar outro tipo de argila, após uma primeira, sem lavar o moedor, e fios coloridos surgiram. Imagens de ninhos, em ponto de osso, podem ser vistos na Figura 29. Testes iniciais, com menos fios ou sem essa amarração, levaram ao desmantelamento de peças durante a secagem – pensei na estruturação de cada ninho: na feitura era importante a “solidez”.

Não havia uma disposição padrão dos fios; cada ninho foi construído incorporando certa gestualidade, tomando-se o cuidado, somente, de estruturar a peça amarrando os fios das bordas com a parte central. “O pássaro fazendo o ninho contenta-se em girar” (Bachelard, 1984, p. 93) – foi isso que fiz. Havia ali, como se refere Pareyson (1993, p. 10) à atividade artística, um caráter “compositivo e construtivo, calculado e improvisador ao mesmo tempo.”

Figura 27 – Primeiros ninhos em ponto de osso e resultado do primeiro teste de queima de ninhos (biscoito), feito em setembro de 2024 na EBA/UFBA

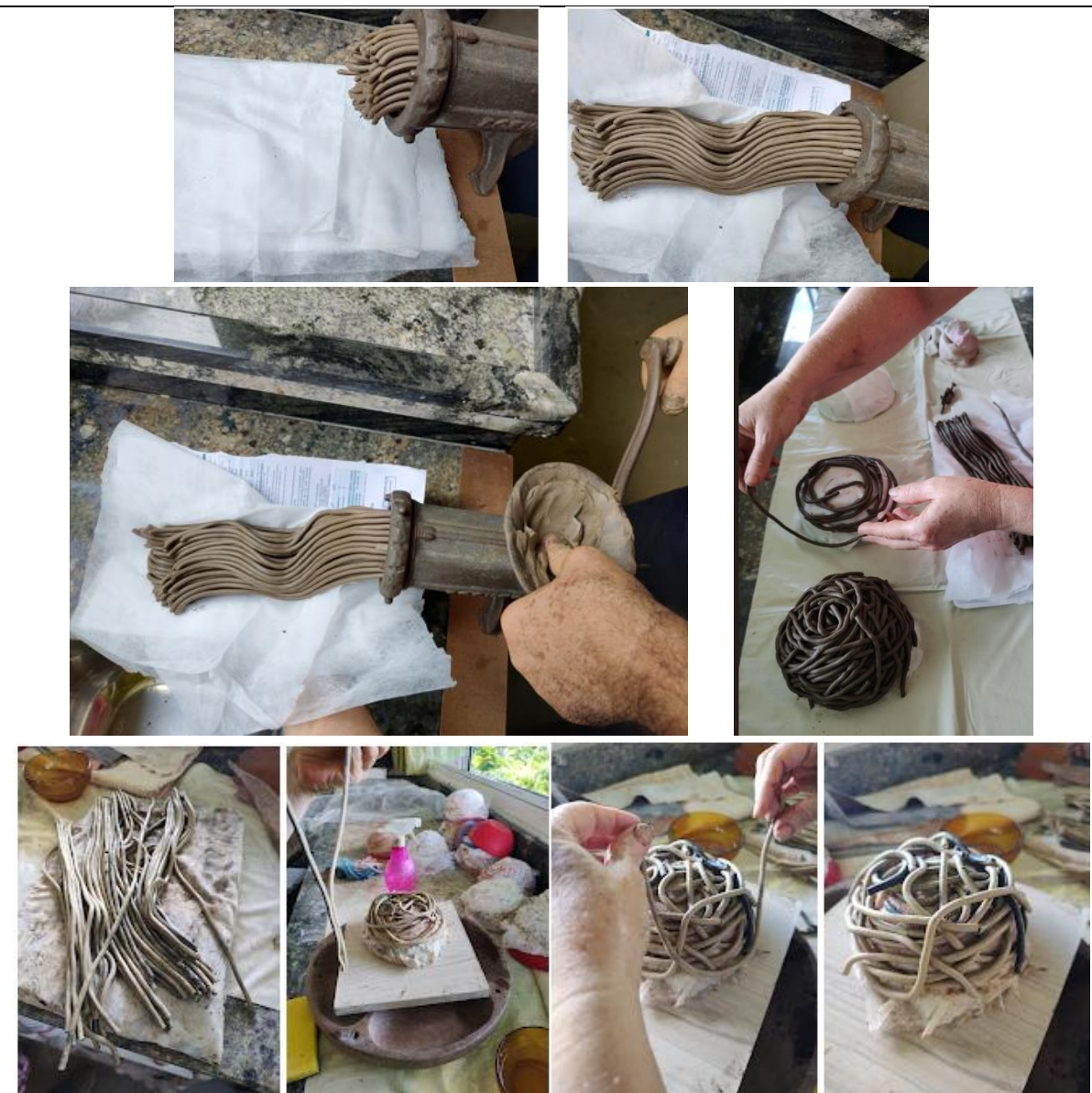


Ponto de osso



Biscoito

Figura 28 – Construção de ninhos em argila a partir de fios produzidos com antigo moedor de carne, secagem e obtenção dos ninhos em ponto de couro



Produzindo e agregando fios de argila, construindo ninhos



Secagem



Ninhos em ponto de couro (continua)



Retirada do pote e do TNT que suportaram o ninho durante a secagem



Ninhos em ponto de couro, retirados do suporte

Figura 29 – Imagens de ninhos em ponto de osso, prontos para a queima de biscoito



Ao fazer, ao colocar fio por fio, pensava nas paredes das casas: o barro dos ninhos, o barro dos tijolos, todos necessitavam solidez. Uma memória se ativou: na minha primeira infância morávamos em casa de madeira. Quando parte da casa foi demolida e reconstruída em material, senti que a condição material da família havia “melhorado” – morar em uma casa (no caso, meia-casa) em “material” era muito mais abastado que morar em casa de madeira. São as experiências que surgem, experiência como sendo “o inteiro resultado cognitivo do viver” (Pierce, CP., 7.527, citado por Wanner; Gondim, 2018, p. 14). Os autores citam ainda, na página 116, Walter Benjamin (2000) em que “o vocábulo ‘rememoração’ aparece associado ao poder que as linguagens artísticas possuem para reconstituir um tempo perdido, no qual os eventos finitos são trazidos à tona; são lembranças que o artista traz para o presente para rememorar.”

Surgiram as memórias emocionais. E surgiram as *memórias em cerâmica!*

3.1.1 As *memórias*

Ao passar a argila pelo moedor, os fios partiam ou apareciam pequenas discontinuidades, favorecendo o rompimento ao serem manipulados. Alguns fios ficavam amassados e colados, sobretudo os que permaneciam por baixo de outros. Assim, no gestual de colocação dos fios para formar cada ninho, havia uma porção que sobrava e não era utilizada.

Betânia Silveira (2006, p. 46) apontou as rupturas e fragmentos de fios que ela fez com compressor manual como limitações do material, e utilizou as partes desconectadas para remontagens, para “reconstruções intermináveis”. Minha solução era mais simples: eu unia o material restante e reaproveitada, colocando-o novamente no moedor junto com mais argila.

Mas, num dia qualquer, uma outra perspectiva se abriu! Olhei para os fragmentos e me ocorreu: *memórias!* Sim, memórias de um ninho! Pedacos que carregamos vida afora. Lembranças do ninho, da casa... Como bem cita Bachelard (1984, p. 18),

Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo **lembranças** de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as **lembranças** deixando-lhes seus valores de imagens. (...)... a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as **lembranças** e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. (...) E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. [grifos meus]

E foi num devaneio, enquanto fazia ninhos, que percebi aqueles fragmentos como memórias de um tempo que passou, como lembranças esparsas, de tamanhos e cores variados,

e que permanecem no tempo. De fato, muitas memórias afloraram durante a feitura dos ninhos – lembranças de cuidados, de carinhos, de momentos de alegria, de amor.

Passei a recolher os fragmentos dos fios para torná-los, também, cerâmica, assim como o fiz com ninhos desmantelados (Figura 30), afinal, as memórias são fragmentadas, mas permanecem por muito tempo, como a cerâmica.

Figura 30 – *Memórias* em cerâmica, constituídas de fragmentos de fios de argila ou de ninhos desmantelados



A *Formatividade*, “um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte”, apresentou-se novamente: inseparabilidade entre experiência e reflexão, tornando a obra aberta a novos aportes e novos desenvolvimentos. É no processo do fazer artístico que se resolvem questões técnicas e se elaboram questões conceituais, na busca da *forma* “como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade”, com caráter dinâmico e, essencialmente, resultante de um processo de formação (Pareyson, 1993, p. 9-11). Ou, como escreve Fayga Ostrower (1983, p. 26), “A criatividade, como a entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza”. Foi assim que surgiram as *formas memórias* – uma escolha consciente de uma nova possibilidade de expressão, transformação e utilização da matéria, dada a liberdade que temos ao longo do processo criativo.

3.1.2 A queima e as cores

Após os primeiros testes de queima dos ninhos na EBA/UFBA, foram realizadas duas queimas de biscoito no ateliê ‘4 Elementos’, no Rio Vermelho, Salvador, com a artista e amiga Josamara Fregonese (Figura 31).

Figura 31 - Queima de biscoito de ninhos, memórias e ovos no ateliê “4 Elementos”, no Rio Vermelho, Salvador



Os ninhos possuíam suas cores próprias, cores naturais. A mistura de argilas no moedor possibilitou a variação – afinal, ninhos são feitos com diferentes materiais orgânicos ou até inorgânicos. Optei por mantê-los assim.

Alguns ninhos mais espessos, com muitos fios, foram feitos com argila marfim de Pascoal, branca com 4% de chamote da Nova Farias e branca de Clésio (à qual adicionei 5% de chamote, em peso, para aumentar a resistência), para os quais eu visava aplicar a técnica do Raku Obvara, pois no dia 12 de abril de 2025 participei de um Workshop de Raku no ateliê da artista Irene Omuro, em Lauro de Freitas e encantei-me com o resultado.

O raku é conhecido como uma técnica originalmente japonesa desenvolvida em Kioto no século XVI. No raku tradicional a queima ocorre em peças feitas à mão (não em torno) cobertas com esmalte vermelho ou preto e que, após queimadas, resfriam à temperatura ambiente. No Ocidente a divulgação do raku nos anos 1960 deve-se a Paul Soldner que desenvolveu a técnica de redução pós-cocção (Assis, 2016; Flores, 2025).

Durante o workshop, duas técnicas de raku pós-primeira queima (biscoito) foram realizadas, o tradicional e o raku obvara – imediatamente pensei nos ninhos!

O raku obvara, ou queima Obvara, surgiu no século XIV na região do mar Báltico; é uma técnica de queima na qual peças em biscoito, sem vidrados, são pré-aquecidos e imersos em uma solução de levedura composta por materiais orgânicos, deixando em superfície efeitos amarelos e marrom-claro-escuros criados pelos materiais orgânicos aderidos à superfície dos objetos queimados (Genç; Ozturk Razi; Goksel, 2018; Onan; Ozturk, 2022).

Para o presente trabalho, os ninhos foram arrumados no forno a gás e após atingir 888°C, cada peça foi retirada e mergulhada em (ou sobre ela foi derramado) um líquido pré-preparado com farinha e levedura. Resultaram manchas, linhas e pontos variando do marrom claro ao preto (Figura 32). Foram coloridos 23 ninhos com a técnica do raku obvara.

Figura 32 – Processo de queima de ninhos com a técnica Raku Obvara e resultado obtido



Ao longo do processo criativo foram feitos, ao todo, 136 ninhos em cerâmica.

Rosana Bortolin (2005, p. 69) aborda o fazer cerâmico através da “poética da repetição”, um ato repetitivo, construindo ninhos (e casulos) como espaços imaginários e materialização de formas que “conduzem à lembrança de fatos e vivências do cotidiano”. Em sua dissertação ela escreve: “Percebo que esse fazer nunca é igual, nunca é o mesmo, e ao reproduzir os ninhos ..., estou sempre atrás de uma nova forma, de uma nova textura, de uma nova experiência tátil, de um novo olhar estético.” (Bortolin, 2005, p. 71).

Identifico-me plenamente com o que a artista escreveu. Cada ninho possuía uma particularidade, no formato ou na cor, no jeito de lidar com a argila. Em cada ninho uniram-se conteúdo e forma, definindo-se mutuamente ao longo do processo de formatividade.

Mas a busca da *forma* foi repetitiva: calculo que utilizei o moedor de carne cerca de 60 vezes, cada vez com 8 a 10 giros da manivela, enquanto empurrava a argila; aproximadamente 630 metros de fios de argila foram produzidos e mais de três mil fios foram colocados. Muitos foram os pensamentos, as lembranças e as reflexões. Nada mais coerente do que, na busca da *forma* dos ninhos, surgirem *memórias*.

3.2 CONSTRUÇÃO DOS OVOS

Em se tratando de ovos, relembro Celeida Tostes: para ela, o barro estava em todo o ciclo da vida e as obras aludem à fecundação, ao nascimento e à morte. Seguindo esta ideia, é significativo, deste ciclo, fazer ovos em cerâmica – uma união da materialidade da argila com a simbologia do ovo.

Um dia, conversando com o terceirizado Manoel, que trabalha na EBA, ele sugeriu que eu fizesse moldes para fabricar os ovos; falei “quem sabe”. Mas naquele momento a artista que me habita berrou: jamais! Cada ovo é um ovo, individual, diferente. Nem ninhos nem ovos poderiam sair de moldes, de formas que implicassem reprodução sistemática. Foi esta negação ao “trabalho em série” que me levou a, em Gravura IV, pintar as reproduções serigráficas em diferentes cores (Figura 12, p. 27), pois a pura impressão repetida não me bastava.

Cascas de ovos eu as tinha às centenas, em grande parte de galinhas, mas também de saquês (galinhas d’Angola), de patas e de marrecas (Figura 33). Nossa criação de marrecos é mais recente e a de patos tem dois anos; saquês não produzimos mais, são muito agressivas.

Figura 33 – Imagens de cascas ovos de galinha (diversidade de tons marrons), de marreca (azulados), de pata (brancos) e de saqué (menores, à frente) utilizados para produção de ovos em cerâmica



Minha recusa à repetição dizia respeito a um molde único para reprodução de várias peças, mas admitia o uso de *uma* casca como molde para produzir *um* ovo em cerâmica. Passei aos testes.

Inicialmente preparei uma barbotina que me permitia afundar a casca de ovo e retirá-la com uma camada de argila. A barbotina deveria ser espessa o suficiente para formar uma camada de argila no entorno da casca e para não deixar marcas (barbotina muito espessa formava áreas de acúmulo que não deixavam a superfície lisa). A casca de ovo era então mergulhada na barbotina e colocada para secar apoiada em uma vareta. O procedimento foi repetido 6 a 8 vezes para formar uma camada de argila (Figura 34). Evidentemente a técnica não resultou no que eu pretendia: a contração da argila durante a secagem, sem possibilidade de contração da casca, fê-la rachar inteiramente. Fotografei e descartei as cascas no jardim.

Ocorreu, aqui, uma especulação – “o fazer para *ver o que vai dar* (...) um método de descoberta” que tem sua validade no processo global de produção artística, conforme escreve Zamboni (2001, p. 45) ao diferenciar especulação de pesquisa em arte.

Dado o insucesso do procedimento para a manutenção da *forma*, o caminho foi contrário: fixar a argila por dentro da casca de ovo.

Tentei, então, preencher os ovos com barbotina grossa para verificar como se daria o processo de secagem. O procedimento foi parcialmente exitoso, mas havia dificuldade para a barbotina aderir à casca – a argila ‘escorregava’ e não aderiria. Além disso, quantidade de água presente implicava em muita demora para secagem (Figura 35).

Figura 34 – Teste de cascas de ovos com aplicação externa de barbotina; a secagem produzia rachaduras



Figura 35 – Cascas de ovos com barbotina no interior



Na semana seguinte utilizei argila um pouco mole para ser diretamente pressionada, com os dedos, contra a parede interna da casca, formando uma camada de argila bem aderida. O processo de secagem foi lento e precisou ser acompanhado de perto. Rachaduras formavam-se e necessitavam ser fechadas com barbotina, o que era feito repetidamente até atingir o ponto de osso (Figura 36).

Com o tempo, percebi que era melhor usar argila com menos água, evitando assim muitas rachaduras, porém era necessário aplicar mais força ao pressioná-la internamente contra a casca, e ovos de galinha quebravam com facilidade. Portanto, ovos de pata e marreca foram selecionados para fazer os ovos seguintes, em argila. Diferentes tipos de argila foram utilizados e o tempo de secagem aumentava com o tempo chuvoso, podendo atingir mais de 15 dias (Figura 37).

Figura 36 – Aplicação de argila um pouco mole, pressionando-a internamente contra a casca; com a secagem, apareciam rachaduras que necessitavam ser reparadas



Aplicação da argila



Rachaduras durante a secagem



Correção das rachaduras



Dezenas de ovos feitos

Figura 37 – Ovos em argila secando



3.2.1 A queima e as cores

Após atingir o ponto de osso, a peça era queimada com a casca (que viria a se tornar cinzas) ou sem a casca, pois, com a contração, a argila desprendia e era possível ‘descascar o ovo’, restando apenas a argila (Figura 38).

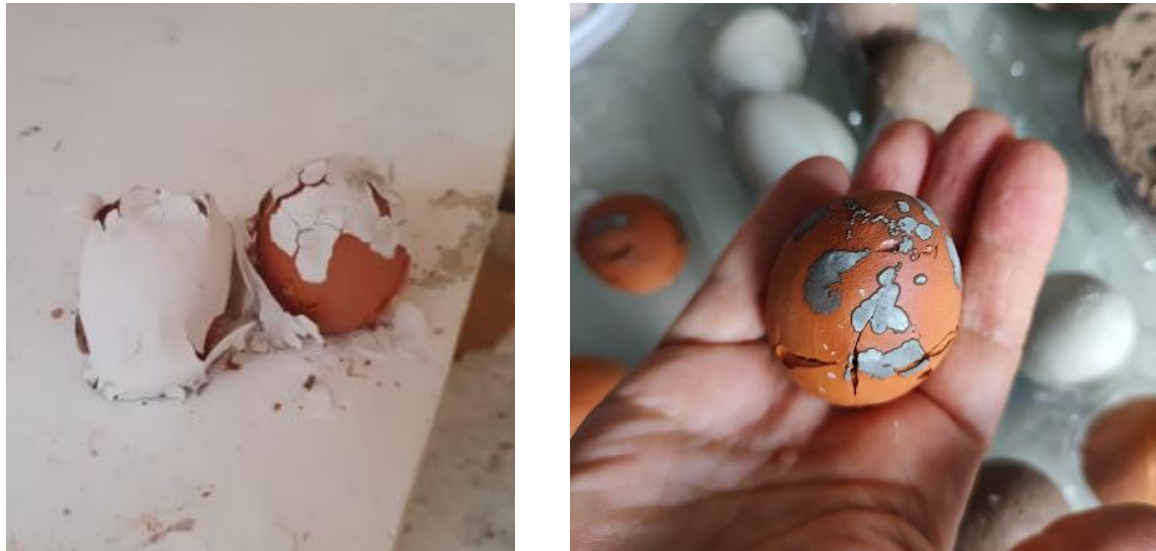
Figura 38 – Ovos secando, sendo descascados e alguns ovos já descascados (virados para baixo)



Ao queimar os primeiros ovos com cascas, como teste, as cascas de galinha viraram cinzas, mas as de pata, não totalmente. Nessa primeira tentativa, dois ovos feitos em casca de ovo de marreca apresentaram manchas de coloração prateada (Figura 39). Acreditei que, pela

cor original da casca ser azulada, que algum composto poderia gerar essas manchas. Testes posteriores foram feitos e a hipótese não se confirmou. As manchas provavelmente provinham de impurezas encontradas na argila utilizada.

Figura 39 – Resultados da primeira queima de ovos para obtenção do biscoito, em forno elétrico na EBA; as cascas de marreca não viraram cinzas e observou-se manchas na superfície dos ovos cerâmicos



Os ovos foram queimados no Sala de Cerâmica da EBA. Inicialmente foram produzidos cerca de 120 ovos. A quantidade foi ajustada em função dos ninhos produzidos. Havia pensado em um ovo para cada ninho – a poética estava centrada no indivíduo e na imagem única de ninho que cada ser carrega. Porém, após sugestão da orientadora e ao ver os ovos no ninho, verifiquei que colocar mais ovos, além de maior harmonia estética, não contradizia minha poética – pode haver vários ovos em cada ninho, mas cada um deles é diferente um do outro, cada um carrega suas marcas, sua individualidade (Figura 40).

Durante a construção dos ovos, pensava nas cores primárias, remetendo à pintura “A galinha dos ovos primários”: faria ovos com vidrado? cobertos inteiros ou parcialmente? ou somente linhas? usaria apenas uma cor ou várias no mesmo ovo? Veio então a sugestão da orientadora: colorir por dentro. Uma obra carece de amadurecimento; foi o tempo de eu assimilar a ideia e perceber que, sim, por dentro o ovo carrega o princípio de muitas possibilidades, assim com as cores primárias criam múltiplas cores.

Figura 40 – Ninhos com um ovo e ninhos dos mais de um ovo



Iniciei, então, os testes utilizando diferentes cores de ovos cerâmicos e fritas (vidrados industriais) vermelhos, azuis e amarelos, que eu havia adquirido em 2017 na loja Arte Brasil em São Paulo. Foram testados: azul celeste, azul hortênsia, azul cobalto 052, azul chinês, vermelho 855, vermelho siri, amarelo solar, amarelo 820. Os vidrados em pó foram diluídos em água e preparados com CMC; foram então aplicados de duas formas, com pinceladas ou por derramamento. O processo e os resultados podem ser vistos na Figura 41. Os vidrados escolhidos foram: azul celeste 052, vermelho 855, vermelho siri, amarelo solar.

Em nova conversa com a orientadora, concordei que deveria haver maior semelhança entre ovo em cerâmica e a cor interna; não caberia, por exemplo, colocar um vidrado azul ou vermelho em ovo branco. Deveria aplicar o vermelho em ovo terracota, amarelo em ovo branco/bege e azul em ovo levemente azulado obtido com a queima da massa Color Verde da Nova Farias.

Figura 41 – Testes com vidrados em ovos cerâmicos de diferentes cores; aplicação com pincel ou por derramamento; resultados obtidos e pré-seleção



Não convencida, entretanto, com alguns resultados, fiz novos testes utilizando o amarelo manteiga no ovo branco, o azul hortênsia e o azul celeste 1766 (que encontrei na Sala de Cerâmica da EBA) no ovo azulado e vermelho 855 e vermelho siri no ovo terracota. Foram então definidos azul celeste 1766 para ovos azulados, vermelho 855 para terracota e amarela solar para ovos brancos.

Foram feitos, no total, 339 ovos em cerâmica.

Lembro de Anna Maria Maiolino que afirma que, apesar de repetidas, suas peças são sempre únicas. Na 13ª edição da Documenta (Kassel, Alemanha, 2012), a artista, na obra “Aqui e lá”, ocupou uma casinha à beira do parque por esculturas em argila, muitas delas enroladas sobre elas mesmas dando o aspecto de ninho (Figura 42). Martí (2012) escreve:

Terra Modelada, nome dado a esse ato de repetição quase obsessiva de formas em argila, é uma série que começou no início dos anos 1990. “Remete ao labor cotidiano, uma referência ao feminino”, diz a artista. Maiolino mete mesmo a mão na argila para moldar as peças sempre únicas, embora pareçam iguais. “O meu trabalho não pode ser olhado como algo preso à forma”, diz a artista. “Estamos trabalhando em cima de um ritual.”

Figura 42 – Instalação “Aqui e lá” da artista Anna Maria Maiolino, na 13ª Documenta, Kassel, Alemanha



Fonte: Martí (2012).

Assim como Maiolino, ao longo do meu trabalho artístico busquei sempre a forma com unicidade, sem utilizar moldes, seja nos ninhos, seja nos ovos. A repetição tornou-se um ritual, assim como para Maiolino e também para Celeida Tostes com seus milhares de ovos; ambas viam, na repetição, um ritual relacionado ao labor feminino, ao labor da casa (Quintella, 2024). Realmente, é muito trabalho – o dos ninhos, o dos ovos, o da casa.

E mais: sobre Celeida Tostes, Lélia Frota escreve: “... dez mil ovos de barro que ela já expôs como uma promessa de energia realizada, para que possam ser igualmente avaliados como múltiplos, dessacralizadores da noção de obra de arte como coisa única, rara.” (Escritório, 2025). Vejo-me nessa citação, pois na medida em que concretizo meu processo artístico, em que obtenho minhas *formas* resultantes da *formatividade*, a arte perde um certo ‘pedestal’ e projeto, na obra em construção, a vivência artística integrada ao cotidiano.

Enfim, ninhos e ovos, ovos e ninhos... A visão idílica do potencial de vida em um local acolhedor se concretizava, trazendo consigo *memórias* diversas.

Entretanto, em meio a ninhos aconchegantes, a ovos que possibilitam o infinito e a memórias que acalentavam meu coração, outras questões surgiram: será o ninho sempre aconchegante?

4 NINHO QUE FERE, OVOS QUEBRADOS

A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. (Bachelard, 1984, p. 2).

O contato mais próximo com a natureza durante a pandemia de Covid-19 e as atividades realizadas na disciplina Têmpera e Temperos fizeram desabrochar ninhos e ovos em 2020/2021.

Minha percepção de ninhos confluía para a simbologia que representam: aconchego, segurança, a casa de Bachelard. Essa compreensão permanece ao longo do tempo e foi explorada no capítulo 3. Mas outras reflexões, a partir de 2021, transpassaram o ninho-aconchego. Afinal, se “descobrir um ninho nos devolve à nossa infância, a uma infância” (Bachelard, 1984, p. 258), mora nele também a devolução a amarras e feridas.

Naqueles tempos, os ovos (in)finitos, por sua vez, estavam entre o potencial de uma nova vida – (re)nascimento – e a morte. Todavia, entre esses extremos que definem a existência, há feridas.

É disto que trata este capítulo.

4.1 NINHOS QUE PRENDEM

Notemos que há poucos sonhadores de ninhos que amem os ninhos de andorinha feitos, dizem eles, de saliva e de lama. (...) Charbonneaux-Lassay escreve (loc. cit., pág. 572): "Escuto camponeses da Vendéia dizer que um ninho de andorinha faz medo, mesmo no inverno, aos diabos da noite". (Bachelard, 1984, p. 81).

A natureza, a história, a antropologia, a literatura e a arte corroboram para o ninho-aconchego e seguro. Mas o ninho da andorinha não remete a este imaginário. Então me deparo com a imagem apresentada na Figura 43 e me pergunto: ninho aconchego? Logo após aquele início do ano de 2023 que acompanhei o êxito reprodutivo no ninho aconchegante de uma rolinha (Figura 9, p. 24), observei, no mesmo local, novos ovos, novo choco, novos nascimentos. Mas um filhote morreu; tirei-o do ninho. Poucos dias depois, o outro morreu. Então fotografei.

Figura 43 – Ninhos de pássaros com filhotes mortos



Não era a primeira vez que eu via um filhote de pássaro morto, mas foi a primeira vez que, vendo-o assim no ninho, me sensibilizei: ninho aconchegante? Como bem afirma Ostrower (1983, p. 17), a sensibilidade é dinâmica e, “por se vincular no ser consciente a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos, a sensibilidade se transforma”. Em outro momento, em outro local do meu jardim, outro filhote morto; em outro, um filhote caído do ninho.

É pela natureza que o ser humano se sente restituído a si mesmo, parentesco revelado por uma forma de alteridade como um atravessamento do outro, de forma que a natureza possa ser para ele identidade, linguagem e poesia: “é com essa condição que a natureza me reenvia minha própria imagem; que seus abismos me significam meus próprios infernos; suas tempestades, minhas paixões; seus céus, minha nobreza; suas flores, minha inocência” (DUFRENNE, 2002, p. 68). (...) A natureza atrai o ser humano até mesmo em suas faces superficialmente trágicas. (Marin; Kasper, 2009, p. 275).

Entre meados e final de 2023, coloquei-me no ninho e pensei no ninho trágico. Mais tarde pensei na obra de Benjamin Verdonck, “A Grande Andorinha”, apresentada no Fierce! Festival de Arte, em Birmingham, Holanda. O artista realizou uma performance durante sete dias, aparecendo dentro ou sobre um ninho gigante fixado na parte externa de um prédio a 32 m de altura. No terceiro dia um ovo gigante apareceu na calçada. No último dia, o ovo havia

sumido e um contorno de homem, com braços estendidos, havia sido desenhada com giz no piso de tijolos junto ao prédio, com uma ambulância parada perto (Ryan, 2005) (Figura 44). Percebi, na obra, que o ninho poderia culminar em um desastre.

Figura 44 – “A grande andorinha”, performance de Benjamin Verdonck, 2003



Fonte: aeb676 (2011); jusernames (2004).

Naquele momento, quando vi o filhote de pássaro morto no ninho, questionei a simbologia. “Como uma imagem por vezes muito singular pode aparecer como uma concentração de todo o psiquismo?” (Bachelard, 1984, p. 3). Não é tema aqui a psicologia/psicanálise do processo artístico; como bem aponta Bachelard (1984, p. 12, citando C. G. Jung), a psicanálise da obra de arte transpõe o debate para um domínio que não é o campo

específico do artista e não tem importância para sua arte. Mas é inegável que, na busca da forma, conteúdo se vincula à matéria. Na teoria da Formatividade de Pareyson, conteúdo e forma são entidades intrinsecamente ligadas, que se desenvolvem junto com o processo criativo.

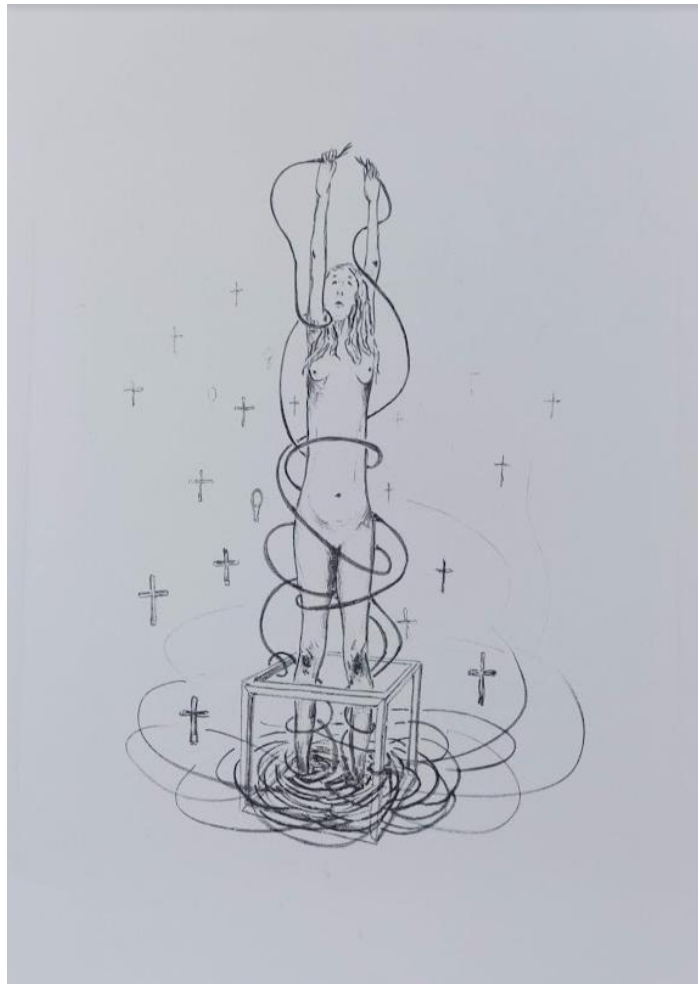
Resta, pois, a interrogação. Na disciplina EBA137 – Desenho V ministrada pelo Professor Cristiano Rocha Piton, fiz um primeiro esboço de mim mesma presa por fios do ninho encaixotado e dos quais tentava me livrar – e me direcionei ao outro: “Como é seu ninho?” (Figura 45).

Figura 45 – Questionamentos sobre o ninho aconchego: ninho que enrosca e prende (caneta sobre papel, 20 x 4 cm) e interrogação sobre a representação do ninho (tinta PVA sobre papel pardo, altura 90 cm)



Sentia vontade de me libertar de padrões ligados à minha infância, ao meu primeiro ninho, e carreguei a angústia para o curso de extensão em Litografia, ministrado em 2023.2 pelo Professor Evandro Sybine. Na pedra registrei um cubo rígido no qual se enlaçavam fios que formavam um ninho, mas que aos poucos enroscavam as pernas e subiam pelo corpo; braços ao alto rompiam os fios. Desta vez, incluí crenças que estavam no meu entorno, mas que não eram minhas, não me reconhecia nelas, e que se desfaziam na medida em que me libertava. Neste trabalho admiti a repetição (antes por mim negada): necessitava romper e romper e romper e romper as amarras presas ao ninho que segurava meus pés (Figura 46) e fiz 10 cópias litográficas.

Figura 46 – Litografia (42 x 30 cm) que expressa a vontade de me libertar de padrões que não quero perpetuar, vinculados ao ninho preso em um cubo rígido



Esse processo ocorreu em sincronia com os fazeres e conceitos explorados no capítulo 3 em que me utilizei da visão aconchegante do ninho. Então compreendi a tensão à qual se refere Fayga Ostrower (1983, p. 28): uma tensão psíquica libera energia, renova o potencial criador e pode e deve ser elaborada, podendo ou não estar associada a um conflito emocional. Em mim estabeleceu-se uma tensão, um conflito entre ninho aconchego e ninho que amarrava a padrões e valores que não queria repetir, dos quais queria me desvencilhar, e *fiz formas* para liberar essa energia.

Questionamentos sobre ‘ninhos’ continuaram e foram também explorados por mim em 2024.1, em EBAA79 – Expressão Tridimensional ministrada pelos Professores Cristiano Rocha Piton e Mario Vasconcelos dos Santos Filho (Figura 47), naquele momento já incorporando ovos quebrados. Nas fotografias utilizei ninhos em ponto de osso (pois o primeiro teste de queima ainda não havia sido feito) e cascas de ovos naturais ou pintadas.

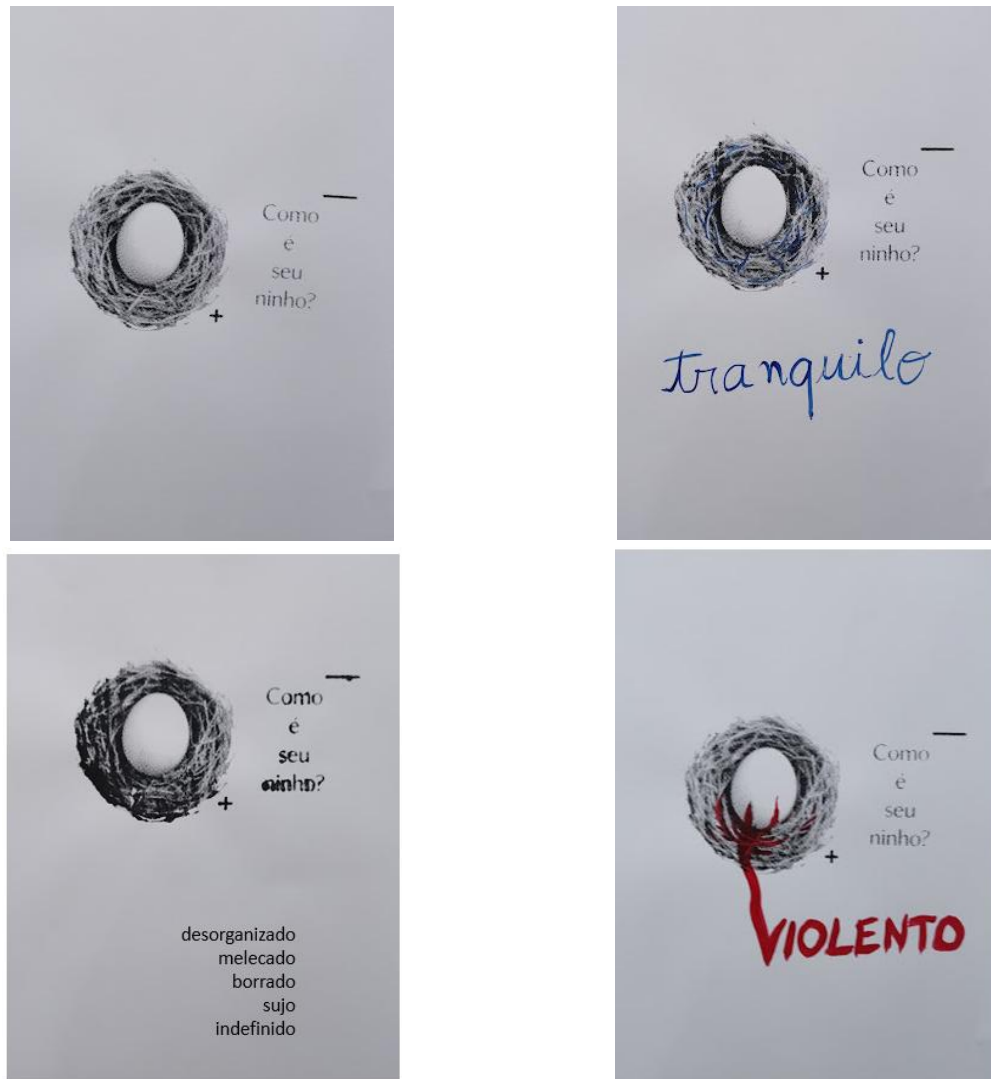
Figura 47 – Últimas páginas do relatório final da disciplina EBA179 – Expressão Tridimensional nas quais questiono o ‘aninhar’ do ninho e indico a continuidade do trabalho



Fonte: Hadlich (2024, p. 21-22).

Em 2024.2, em EBA147 - Gravura IV ministrada pela professora Vanessa Raquel Lambert de Souza, o ovo quebrou e gerou ideias (Figura 12), mas o ninho nem sempre era tranquilo (Figura 48). Intervi aqui para evitar a repetição – há uma constante busca de diferenciação naquilo que produzo. Nas cores, utilizei o vermelho e o azul.

Figura 48 – Intervenções em reproduções serigráficas de “Como é seu ninho?”, feitas na disciplina EBA147 – Gravura IV



4.2 O PROCESSO

Ao longo da construção dos ninhos, vários aspectos surgiram na busca constante de obtenção da *forma*. Uma observação diz respeito ao rompimento dos fios de argila durante a secagem (Figura 49). Duas reflexões irromperam:

- o fio rompido mostrava que, mesmo com a aparência de unidade, existiam muitas rachaduras, ao ponto de, se as fissuras fossem maiores que as ligações, o ninho desmantelava;
- os fios entrelaçados permitiam sustentar uma unidade, ou seja, o ninho não se rompia porque alguns fios partiram; há algo maior que o sustentava: as relações entre os fios e a forma final adquirida. Na cerâmica, esta forma é rígida; apenas a força poderia quebrá-la.

Figura 49 – Rupturas nos fios que compõem o ninho, evidenciadas durante a secagem das peças, e ninho desmantelado devido ao rompimento dos fios e insuficiente sustentação



Foi a partir desse momento de observação que passei a pensar no ninho como um tamar de relações. Encontrei em Betânia Silveira (2009, p. 83) reflexão semelhante sobre seu próprio processo artístico:

Na busca do desenvolvimento e expressão de uma poética, com fios de barro, produziu-se um tipo de trama, tecido que se petrificou em a ação das queimas, resultando em frágeis estruturas de cerâmica branca. No nosso entender, esta imagem cerâmica alude não só às interconexões, mas também aos seus rompimentos, como na vida, tecidos cujos fios se podem romper em um simples trocar de minutos.

Essas reflexões me acompanharam enquanto construía os ninhos, durante semanas. Inicialmente, pensava e focava o olhar nas rachaduras – minhas próprias dores, o ninho que não me aconchegou, que não me protegeu do mundo. Na medida em que passava a dominar cada vez mais o processo construtivo, menos fios se rompiam; alguns fios que assentava, eu tentava encobrir um fio partido (fios partiam já na construção do ninho, não durante a secagem) para segurá-lo no lugar – rompimentos sendo encobertos para manter uma unidade (in)existente.

Ninhos muito sólidos, com muitos fios, também foram feitos. Nesse caso o procedimento não decorria da minha necessidade de fortalecê-los para sustentar a unidade, mas do objetivo de testar neles a técnica do Raku Obvara, conforme descrito no item 3.1.2. Disso surgiram ninhos pesados, muito sólidos – e rígidos. Toda cerâmica é rígida, mas aqueles ninhos eram especialmente pesados, um peso que contradizia a leveza da imagem simbólica do ninho. O ninho era um peso.

Penso e compartilho com o escrito por Brólin da Hora (2019, p. 9) que, declarando sua dor decorrente do divórcio dos pais, registrou:

A cerâmica me proporcionou uma forma de passaporte dessas memórias para o mundo exterior, extração não predatória. Memórias que talvez fossem cruéis demais para virem à tona sem um revestimento, de forma crua. O barro se fez de traje para que essas memórias se tornassem bem vindas e de certa forma belas. ... A modelagem me foi a porta de saída para todas as memórias e questões que não mais poderiam permanecer internas e intocadas.

4.3 AS FERIDAS

Há também os ovos.

Havia aquele teste em que eu banhava cascas de ovo em barbotina – em uma conversa com minha orientadora, ela me fez rever aquelas rachaduras (Figura 34), inicialmente sem significado. Foi ela quem me trouxe a beleza da argila crua quebradiça, sem queima, efêmera. Afinal, na natureza, o ovo não se eterniza como ovo inteiro; é apenas uma forma transitória. Apontou-se, para mim, Wabi-sabi, uma filosofia da cultura japonesa que valoriza a beleza do que pode ser considerado imperfeito, transitório ou incompleto, e que reconhece a impermanência de tudo.

Com um novo olhar refiz cascas com banho externo com barbotinas de argilas às quais adicionei um pouco de carboxi-metil-celulose (CMC) para tentar aumentar a fixação à casca. Além da argila vermelha, usei a argila branca pois, devido às próprias características estruturais, a retração é menor (Figura 50). Refazer os frágeis ovos em argila, despretensiosamente, colocou-me em contato direto com sua fragilidade, a mesma fragilidade vista em “Poemações” e em Entrevistas” de Ana Maria Maiolino (Figura 23, p. 41).

Semanas depois as rachaduras capturaram significado, despertado pelos ovos em cerâmica que vinham sendo produzidos utilizando a técnica de aplicação de argila pelo lado interno da casca. Já foi citado que no processo de feitura o acompanhamento era constante e diversas vezes foi necessário fechar rachaduras internas que ocorriam devido à contração da argila (item 3.2; Figura 36, p. 59). As rachaduras prologavam-se até o contato da argila com a casca do ovo e nem sempre eram totalmente vedadas. De fato, os ovos em cerâmica apresentam diversas rachaduras ou pequenas bolhas passíveis de serem vistas somente após a queima de biscoito (Figura 51) – eram as *feridas*.

Figura 50 – Ovos sendo banhados com argila líquida e secagem, com aparecimento de rachaduras



Figura 51 – Ovos em cerâmica com rachaduras e falhas: *feridas*



Não era possível ver as rachaduras no contato argila/casca antes da retirada da casca (quando a argila atingia o ponto de osso) ou da queima (quando a casca vira cinzas) – morava ali o não-visível, a *ferida aberta* escondida.

Portanto, por mais cuidado que se tivesse no acompanhamento da secagem, buscando vedar novas rachaduras que se formavam, não era possível eliminá-las todas, sobretudo as mais encobertas, ocultas, sigilosas.

Feridas nos ovos... Retorno à estética da natureza: havia encontrado, em Mutá, três meses antes, um ninho abandonado de rolinha após sofrer ataques de bem-te-vis (Figura 52).

Figura 52 – Ninho de rolinha abandonado após diversos ataques de bem-te-vis que furaram um ovo



O espelho estava posto. Mas, diferentemente da cerâmica na qual a ferida permanece, no ninho surge a morte.

Enquanto escrevo este TCC está acontecendo (10 a 30 de junho de 2025) uma exposição de Grace Donati, fonoaudióloga com atuação em análise do comportamento aplicada, no Centro Cultural da USP em Bauru, SP. Com o título “Ninho”, a exposição apresenta ‘ninhos’ por ela construídos com a técnica da cerâmica e da *assemblage* e que chegam

ao contexto de famílias humanas, com relações conflituosas, por vezes, abusivas, de pessoas que nascem e renascem umas das outras, e por isso criam vínculos profundos, muitas vezes de imensa bondade e amor, outras tantas por um entrelaçamento de feridas, talvez, incuráveis. (Ramalho, 2025).

4.4 OUTRAS POSSIBILIDADES

Então, de repente, certa de que as rachaduras nos ovos correspondiam a feridas encobertas ou abertas, mostrei os primeiros dois ovos-teste a colegas e à orientadora no Sala de Cerâmica da EBA. Veio então a interpretação do outro: rachaduras de ovos se quebrando para algo que estava nascendo! Subitamente paralisei. *Feridas* transformavam-se em novas possibilidades a partir de outros olhares! Pensei nos marrequinhos que nasceram por aqueles dias em Mutá – para os nascimentos, ovos quebraram (Figura 53).

Figura 53 – Marrecos nascidos no sítio em Mutá, após serem chocados por uma pata



Refleti sobre os ninhos: aqueles que se quebram são os que não possuem mais amarras. Uma forma se desfaz e outra forma surge.

Verdade, Pareyson: a busca da *forma* é uma constante. E a natureza sempre se renova em muitas possibilidades – as cinzas do Wassily e da D. Ana, amados, foram espalhadas em Mutá. Sabe-se lá onde seus átomos estão hoje contidos. É como uma viagem no tempo, entre o retorno ao Big-Bang, quando todos os átomos se formaram, às formas de hoje.

Neste processo, mudanças ocorrem – para Bachelard (1984, p. 31), “O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram.” Se depuram as dores e curam as feridas. Penso na Fênix:

A fênix é um pássaro que, segundo o mito, é de grande beleza. Ao morrer, faz um ninho de “arômatas”, consumindo-se nessa fogueira com o seu calor. Na pira dessas plantas odoríferas, a fênix renasce com todo o esplendor. [...] a Fênix é um ser de universo. Ela é única. Ela é solitária. É a mestra dos instantes mágicos da vida e da morte, estranha síntese das grandes imagens do ninho e da pira. Ela atinge sua maior glória no abrasamento final de sua fogueira. Como título da imagem suprema, dever-se-ia escolher: o triunfo pela morte. (*Fragments d’une poétique du feu*. p. 73). (Ferreira; Encarnacion, 2013, p. 87).

Na fogueira queimou e nasceu a fênix. No calor do forno de cerâmica se quebraram ovos (Figura 54). Dor ou nascimento? Ou os dois? Afinal, o (re)nascimento carrega sua dor. Tudo se junta nas *memórias*.

Figura 54 – Ovos quebrados no forno de cerâmica, na queima de biscoito; parte das *memórias*



4.5 O NINHO-CABEÇA, A CABEÇA NO NINHO

Há uma performance que idealizei há cerca de três anos, “O cabelo é o ninho da cabeça” (descrita no item 5.2). Até chegar a ela, foi necessário um preparo conceitual e material de peças que comporiam a ação.

Ao longo processo artístico narrado até o momento, muito veio à tona, muito de tudo: lembranças trabalho dores alegrias razões trabalho justificativas raivas trabalho tristezas *etc.* Na obra, é o conteúdo inseparável da forma. Mas atenção: se “escrevo” é porque passou pela cabeça! Acontecimentos expectativas fatos interpretações ações decepções ilusões ...ões moram

nas memórias e as memórias habitam a cabeça. Mesmo que haja registros no corpo ou na alma, são as memórias-cabeça que se revelam e revelam ao mundo.

Disse-me, minha orientadora, que Alberto Cidraes (Cunha, SP) faz cabeças porque é nela que tudo mora – ela leu em algum lugar não lembra onde; eu nada encontrei. Mas num vídeo para a mostra “Tocar a terra – cerâmica contemporânea nipo-brasileira” realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, em março a maio de 2024 em São Paulo, o artista, arquiteto de formação, fala rapidamente de sua trajetória, refere-se à obra “Habitáculos” de 2007 como um conceito arquitetônico e afirma: “o meu conceito normal é mais a cabeça humana que eu considero também uma peça de arquitetura” (Instituto, 2024). Na sua obra, é evidente a semelhança entre arquitetura, vista em “Habitáculos”, e “cabeças” cerâmicas por ele produzidas⁸. Seu imaginário é “alimentado pelas formas de arquitetura e do design e, em especial, pelas possibilidades plásticas e expressivas da face humana” (Memorial, 2025).

Não seria demais pensar, nesse caso, que a cabeça é uma arquitetura-moradia – um ninho! Portanto, **tudo mora no ninho-cabeça!** A partir deste conceito, passei a *buscar uma forma* que o sintetizasse e que comporia a performance. Foi assim que nasceu “a cabeça no ninho”, na qual uma cabeça com formato oval deveria repousar sobre um ninho.

Desejava que a cabeça fosse oval e sem traços expressivos, que fosse simplesmente uma cabeça. Busquei então referências visuais. Além do próprio Alberto Cidraes, encontrei as cabeças em cerâmica de Neguinha e Nanai (Portal, 2025) e de Cida Lima (Artesanato, 2025) e seu filho, Jailson Lima, todos de Belo Jardim, agreste pernambucano; observei os moai de Rani Raraku, na Ilha de Páscoa; descobri o escultor inglês Peter Hayes (Hayes, 2025) e, para o que eu desejava, não poderia esquecer do romeno Constantin Brancusi (1876-1957) com a série “Mlle. Pogany” ou com “A musa adormecida”. Era exatamente a redução de formas a elementos essenciais que eu buscava (Figura 55).

Parti, então, para o protótipo. A fim de garantir o formato oval, abri uma placa em argila com auxílio rolo de madeira e pressionei a argila contra a parte interna de duas metades de um molde plástico de um ovo de Páscoa. Utilizei a argila branca com chamote da Nova Farias, a mesma que utilizaria na peça definitiva. Após alguns dias, retirei as metades e as uni com barbotina. Em seguida, agreguei e modeleí poucos elementos para indicar o rosto. Uma vez seca em ponto de osso, a peça foi queimada no Sala de Cerâmica da EBA (Figura 56).

⁸ Vide <https://www.instagram.com/albertocidraes/> ou <https://www.instagram.com/albertocidraes/>

Figura 55 – Imagens de referência para construção de cabeça em formato oval



Alberto Cidraes (Cidraes, 2025)



Neguinha e Nanai (Manawa, 2025)

Cida e Jailson Lima (Lima, 2025)



Peter Hayes (Hayes, 2025)



“Mademoiselle Pogany II” (MAM, 2025)



“Musa adormecida” (Arte&Artistas, 2025).

Figura 56 – Protótipo da cabeça oval, cerâmica com aproximadamente 15 cm de altura



Para a peça definitiva, optei pelo molde de ovo de Páscoa de 2 kg que considerei mais adequado para representar uma cabeça com tamanho próximo ao real. Utilizei a mesma técnica de produção do protótipo e todo o trabalho foi feito na Sala de Cerâmica: assim como no protótipo, cada metade plástica foi previamente pincelada, duas vezes, com uma pasta de sabão de coco para facilitar o descolamento da argila durante a secagem e retirada da forma; após seca a pasta de sabão, para cada metade abri uma placa, desta vez na plaqueira, e verifiquei se existiam bolhas de ar – em caso positivo, retirava-as; coloquei a placa no molde plástico e pressionei até a argila ficar rente ao molde; furei toda a parte interna com agulha para, em caso de haver bolhas internas na massa, favorecer a dissipação do ar. Após alguns dias de secagem, retirei as duas metades, fiz um melhor acabamento interno e juntei-as com barbotina. Deixei o “ovo” secando mais alguns dias (Figura 57).

Durante o procedimento percebi que a técnica, que serviu muito bem para produzir o protótipo, não era a mais adequada para a cabeça oval em tamanho definitivo. Devido à impermeabilidade do plástico, a secagem foi lenta no contato argila/plástico e a retirada do plástico deformou as metades da cabeça oval, dificultando a junção das duas partes. Optei, então, por fazer, a partir das metades plásticas que compunham o ovo de Páscoa, um molde em gesso para fazer uma segunda cabeça. Mesmo finalizando a primeira, decidi fazer uma segunda com argila marfim de Pascoal e poder escolher, entre as duas cabeças produzidas, qual seria utilizada na performance. Além disso, decidi fazer duas cabeças para o caso de acontecer algum acidente (quebra) com uma delas.

Figura 57 – Produção da cabeça oval a partir de forma plástica



Aplicação da pasta de sabão de coco



Primeiramente fiz o molde com gesso e sisal da parte posterior da cabeça, após ter pincelado e deixado secar álcool desmoldante na parte externa do molde plástico. No dia seguinte fiz a parte anterior: tracei a linha central no plástico, desenhei a localização do nariz, do olho e da boca, modelei esses elementos em argila e os posicionei sobre o plástico; apliquei cuidadosamente o gesso e o sisal para não deslocar os elementos modelados e aguardei 24 horas para desenformar (Figura 58).

Figura 58 – Produção de cabeça oval a partir de forma de gesso



Molde em gesso da parte posterior



Definição e modelagem dos elementos da parte anterior



Molde em gesso da parte anterior



Forma em gesso da cabeça oval

Antes de fazer a segunda cabeça oval, utilizei o molde em gesso da parte anterior para finalizar a primeira cabeça: tomei a cabeça oval e finalizei a parte externa, agregando, retirando e alisando argila onde era necessário; fiz um buraco na parte posterior-lateral da cabeça a fim poder colocar a cabeça sobre uma mesa, sem que ela rolasse; delimitei a linha central na parte anterior da cabeça em uma posição levemente inclinada – o ‘rosto’ deveria ficar inclinado para a esquerda; apliquei argila branca da Nova Farias no nariz, olhos e boca no molde em gesso, retirei do molde e coloquei sobre a cabeça oval; fiz o acabamento da peça (Figura 59).

Figura 59 – Finalização da primeira cabeça oval, com argila branca com chamote: alisamento da superfície, abertura de buraco na parte posterior e colocação dos elementos do rosto



Finalizada a modelagem da primeira cabeça, parti para a segunda: abri placas na plaqueira com a argila marfim de Pascoal; pressionei argila contra o molde em gesso anterior para preencher os olhos, nariz e boca; pressionei as placas contra os moldes anterior e posterior; furei a argila com agulha e deixei secar ao ar livre. Alguns dias após desenformei as metades, risquei as bordas, passei barbotina e as uni, obtendo o formato oval já com os elementos do rosto posicionados; depois de alguns dias, fiz o buraco na parte posterior-lateral, finalizei o acabamento e deixei a peça secando para ir ao forno (Figura 60).

Figura 60 – Produção da segunda cabeça oval, com argila marfim, a partir de molde em gesso



As cabeças-ovais já queimadas podem ser vistas na Figura 61.

Figura 61 – Duas cabeças-ovais produzidas e queimadas: acima, com massa branca com chamote; abaixo, com massa marfim



Em paralelo ao início da modelagem da primeira cabeça oval, fiz o ninho para a cabeça. Este ninho deveria ser feito da mesma forma que os demais, mas bem maior. Optei pelo formato oval para o ninho porque não queria que parecesse uma bacia, uma vez que deveria ser grande o suficiente para que a cabeça pudesse nele repousar. Usei, como suporte, a parte externa do molde em fibra que havia construído para fazer “Ovos primários no ninho” (descrito no item 2.2, p. 22-23). Passei a produzir fios com argila preta com chamote de Pascoal. Depositei várias camadas de fios visando dar maior resistência (Figura 62).

Figura 62 – Feitura do ninho para o repouso da cabeça-oval e ninho já queimado (biscoito)



Houve uma razão para a escolha das argilas para a peça ninho-cabeça: adquiri as argilas branca com chamote (Nova Farias) e marfim (Pascoal) porque são indicadas para o raku. Sendo argilas claras, decidi que a cor do ninho deveria ser escura, próxima de preto. A opção ocorreu quando pensei no símbolo do Yin-Yang, base filosófica para cultura chinesa, entendido como uma das formas mais profundas de compreensão da dinâmica da realidade, e da qual tento me aproximar. Silva (2024, p. 20-21) cita a abordagem feita pela Prof^a Robin Wang no livro “Yinyang. O caminho do céu e da terra no pensamento da cultura chinesa”,

para quem o pensar Yinyang pode ser melhor entendido a partir de seis formas que aprofundam o conhecimento e a compreensão de suas características, são elas: Maodun (contradição e oposição), Xiangyi (interdependência), Huhan (inclusão mútua), Jiaogun (interação ou ressonância), Hubu (complementaridade) e Zhuanghua (transformação).

Enfim, as peças foram queimadas e a cabeça no ninho se concretizou, sob uma perspectiva de que tudo mora no ninho-cabeça, contradições interdependências interações ressonâncias complementaridades transformações. Estava pronto o conjunto que eu necessitava para a performance a ser realizada no dia da abertura da exposição dos formandos, “Fendas”.

5 PROJETO EXPOSITIVO

“Fendas” foi o nome dado à exposição dos formandos em Artes Plásticas ou Artes Visuais em 2025.1, realizada na Galeria Cañizares de 15 a 29 de julho de 2025 (Figura 63).

Figura 63 – Card e texto da exposição “Fendas”, dos formandos 2025.1 em Artes Plásticas e Artes Visuais, EBA/UFBA; curador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa



FENDAS
EXPOSIÇÃO FORMANDOS 2025.1

BRENO SCOTFIELD
DANIELA HERRERA
GISELE MORA
JASI PEREIRA
JULIA LUZ
MARIA EDUARDA BORGES
MEDUZA
MILENA PALLADINO
MIRNA
NALA QUIMERA

ABERTURA
15/07
ÀS 17H
ATÉ
29/07

GALERIA
CAÑIZARES
EBA/UFBA
Rua Araújo Pinho 212
Canela - Salvador

FENDAS
EXPOSIÇÃO FORMANDOS 2025.1

A exposição "Fendas" reúne o trabalho vibrante e provocador dos formandos da Escola de Belas Artes da UFBA, marcando não apenas o culminar de sua jornada acadêmica, mas também o início de uma nova fase de suas produções artísticas. O título, "Fendas", é em si um convite à reflexão, sugerindo múltiplos significados que ressoam profundamente com o contexto contemporâneo e com as inquietações inerentes ao processo criativo.

Uma fenda pode ser uma lacuna, um espaço de ausência ou ruptura. Neste sentido, as obras apresentadas aqui podem ser vistas como manifestações de fissuras na realidade, seja pela exploração de temáticas sociais, políticas, ambientais, ou pela desconstrução de narrativas estabelecidas. São os momentos em que o olhar dos artistas se detém sobre o que está fragmentado, o que precisa ser questionado, o que se encontra à margem ou em processo de transformação.

Por outro lado, uma fenda também pode ser um ponto de passagem, uma abertura para o novo, um local de revelação. É através dessas fissuras que a luz pode penetrar, que novas perspectivas podem surgir, que a verdade, por vezes velada, pode ser desvendada. Os artistas, com suas linguagens e experimentações singulares, propõem exatamente isso: atravessar as superfícies para acessar camadas mais profundas de significado, para expor o que antes era invisível ou silenciado.

As obras em "Fendas" são um testemunho da capacidade desses jovens artistas em investigar, questionar e expressar as complexidades do mundo. Elas nos convidam a perscrutar as fissuras da existência, a enxergar a beleza na imperfeição, a encontrar a força na vulnerabilidade. Em cada pincelada, cada forma esculpida, cada imagem capturada, percebemos a urgência e a sensibilidade de uma nova geração de criadores que se dispõe a expor suas próprias fendas, e a partir delas, construir pontes para o diálogo e a reflexão.

Que esta exposição seja um convite a olhar para as fendas que nos rodeiam – e dentro de nós – não com receio, mas com a curiosidade e a coragem necessárias para compreendê-las e transformá-las.

ESCOLA DE BELAS ARTES
Diretor: Paulo Roberto Ferreira Oliveira
Vice-Diretor: Edgard Mesquita de Oliveira Junior

GALERIA CAÑIZARES
Coordenação: Vanessa Lambert de Souza, Mike Sam Chagas
Apoio: Norma Cavalcanti, Ana Vitória da Silva, Marcelo Aleluia
Design: Breno Scofield



São muitas as fendas que se apresentaram ao longo da realização do trabalho: há fendas entre os fios dos ninhos; há fendas na continuidade dos fios; há fendas nos ovos, nas *feridas* e no quebrar do ovo no nascimento. A fenda pode ser um abismo, ou pode ser uma brecha que a luz atravessa. O conflito permanece, mas no momento de expor, já não é mais um peso – tornou-se uma energia presente que motiva o processo criativo, como bem nos fala Ostrower (1983).

“Fendas” é o nome de uma série produzida por Celeida Tostes (Figura 64), antes de “Passagem” (Figura 21, p. 39); são esculturas “circulares e uterinas, que revelavam através de um orifício outros objetos em seu interior” (Quintella, 2024), remontando a “uma vagina prestes a dar à luz” (Rkain, 2024). Pois que sejam dadas à luz as obras dos formandos 2025.1!

Figura 64 – Peças da série “Fendas”, de Celeida Tostes



Fonte: Costa; Silva (2014).

“Fendas” é um título que me remete à feminilidade, ao meu íntimo. Foi do meu íntimo que surgiram “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça”.

5.1 MICROGEIA: NINHOS, OVOS E MEMÓRIAS

As formas obtidas no processo criativo foram expostas na exposição “Fendas”. Durante todo o trabalho artístico, um princípio manteve-se inalterado: a individualidade de cada ninho, de cada ovo, em meio a memórias diversas. Por isso optei por expor os ninhos com ovos separadamente, não em conjunto com uma mesma sustentação (prateleiras, mesas ou no chão).

No artigo “Ninhos e o arquivo agora”, Elaine Tedesco e Lurdi Blauth (2013, p. 197) fazem uma comparação de montagem de uma instalação com a construção de um ninho: assim como o ninho necessita de um suporte (a exemplo de uma árvore) para ser tramado, na instalação “também se precisa de um lugar preexistente (...). Instalar é reordenar as partes com o todo, tramar o encontro do imaginário com o espaço existente.” Para alimentar esse

imaginário, era importante para mim que cada ninho estivesse suspenso, trazendo um pouco a ideia de instalação na qual o fruidor pudesse observar os ninhos sob diferentes ângulos e em alturas diversas, como os encontramos na natureza. Escolhi placas em acrílico para apoiar os ninhos, por sua transparência e discrição. Mas não bastou estarem suspensos; eles não deveriam estar todos igualmente ‘colados’ na parede. Escolhi, por isso, diferentes profundidades para as placas em acrílico, variando de 15 cm a 30 cm, formando assim um relevo junto à parede plana.

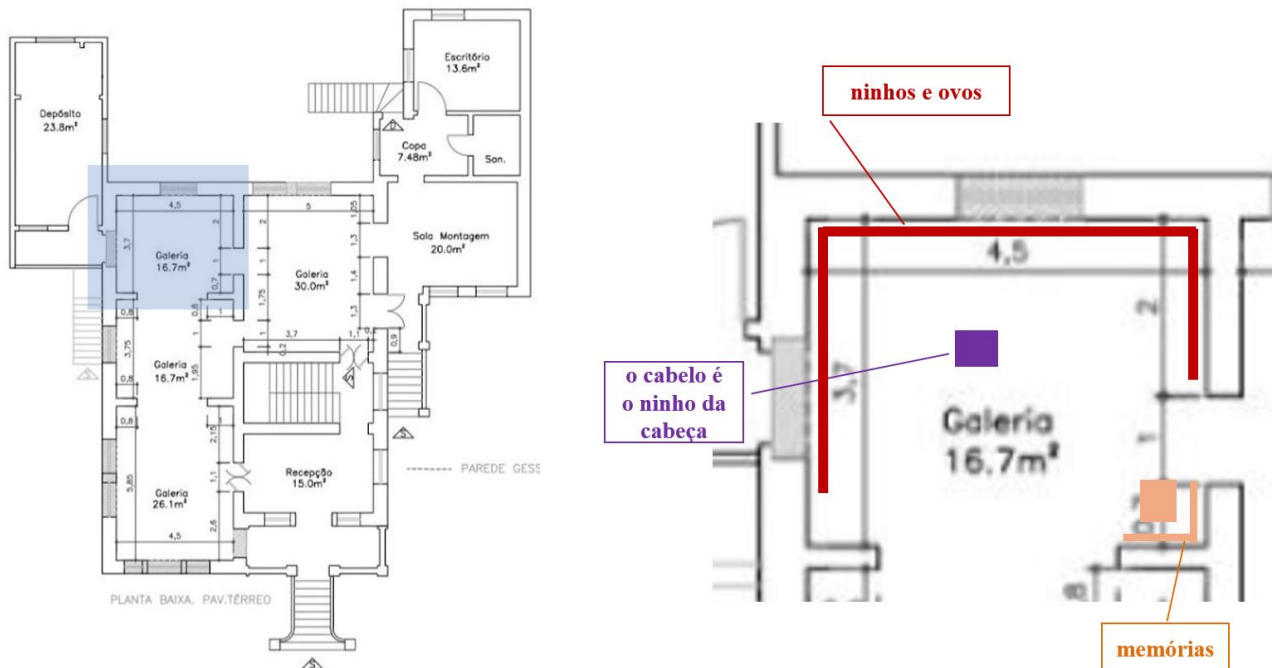
Para dispor os ninhos com ovos, buscando uma boa visualização, determinei a variação de altura de 70 cm a 190 cm para a instalação. Respeitando os espaços da Galeria Cañizares e a largura da parede inicialmente escolhida (4,50 metros de comprimento, parede do fundo da galeria), planejei uma distribuição aleatória dos 100 ninhos com ovos, considerando o tamanho da placa de acrílico (Figura 65).

Figura 65 – Configuração aleatória para disposição dos ninhos com ovos, considerando placas de acrílico com as profundidades 30 cm (preto), 25 cm (azul), 20 cm (verde) e 15 cm (laranja)



No início da montagem, em conversas com o curador da exposição, Professor Roaleno Ribeiro Amâncio Costa e responsável pela disciplina EBA178 – Prática Profissional, o projeto expositivo passou a contemplar as paredes laterais à central, o que veio ao encontro do meu desejo de que os fruidores se sentissem, rodeados, ‘aconchegados’ pelos ninhos. Na Figura 66 é possível visualizar a distribuição final das obras. O projeto de distribuição aleatória dos ninhos foi reajustado para ocupar as três paredes e a imagem foi projetada com multimídia. Feita a marcação, cada placa foi fixada com parafuso e bucha. Em seguida foram colocados os ninhos e, depois, os ovos, gerando vistas que constam na figura 67. Em alguns ninhos foram colocados os ovos vitrificados internamente.

Figura 66 – Projeto expositivo de instalação das obras na Galeria Cañizares



Fonte: planta baixa fornecida na disciplina EBA178 – Prática profissional.

Em relação às *memórias* geradas no processo criativo, ninhos que se desfizeram foram expostos em sete placas de acrílico suspensas; sobre um espelho deitado sobre uma coluna foram colocados os fragmentos amontoados, representando o ‘monte’ de memórias que vamos acumulando ao longo da vida (Figura 68). A localização das *memórias* pode ser vista na Figura 66.

Os ninhos, ovos e memórias formaram o que chamei de **MICROGEIA**; em oposição à Pangeia, supercontinente que existiu no mundo entre 540 e 230 milhões de anos atrás, a **Microgeia é o mundo individual, o mundo de cada um, cada qual com seu ninho e ovos e suas memórias.**

Na Figura 69 podem ser vistas as obras expostas na Galeria Cañizares, com as devidas fichas técnicas, já após feitos os ajustes de iluminação. Além de Microgeia, há também a obra “O cabelo é o ninho da cabeça”.

Figura 67 – Montagem e vistas dos ninhos com ovos dispostos na parede da Galeria Cañizares, exposição dos formandos EBA/UFBA 2025.1



continua...



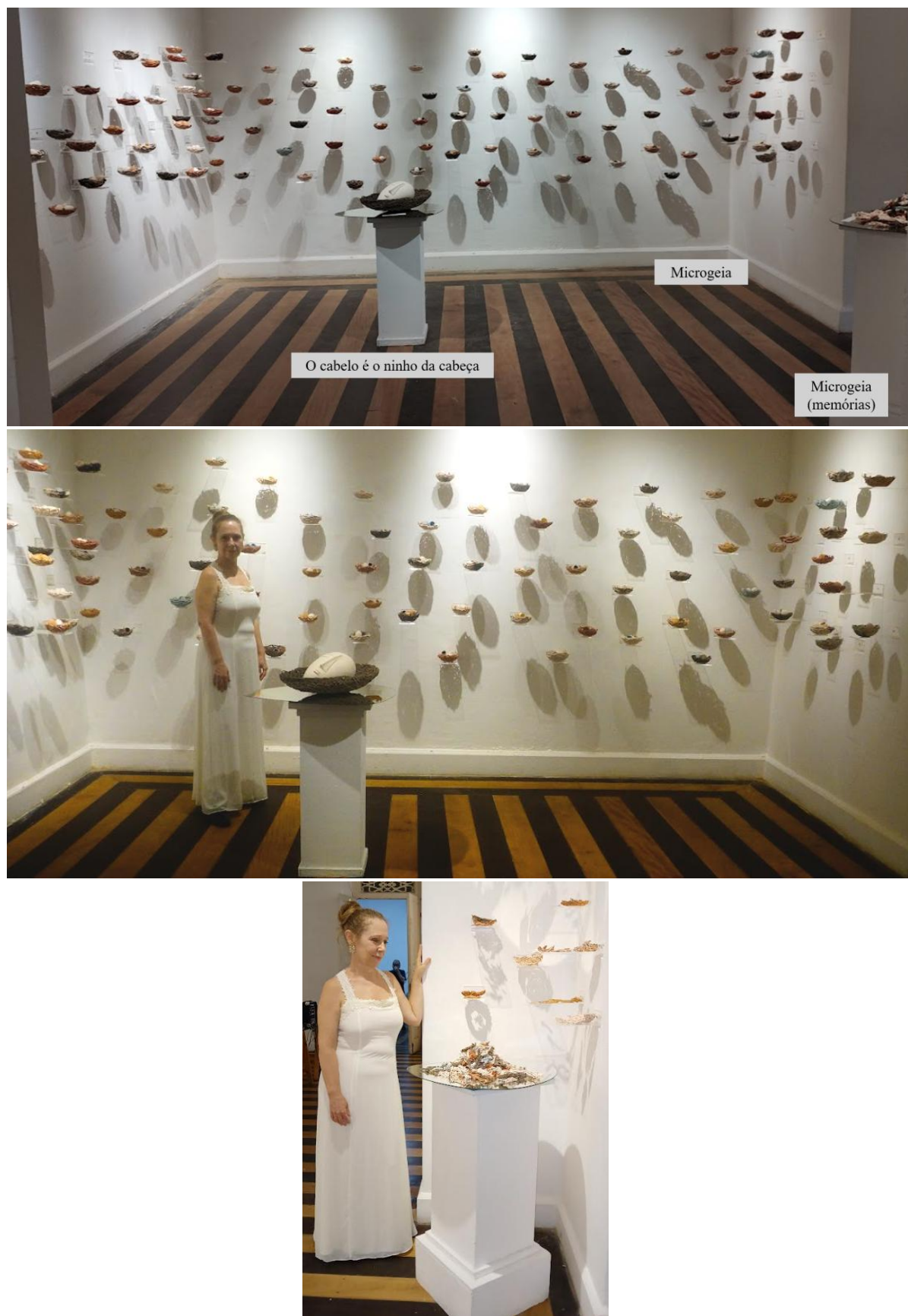
Fotografias: Gisele Mara; Rosani Uliano; Luiz Carvalho.

Figura 68 – Montagem e vistas das *memórias* expostas na Galeria Cañizares, da obra “Microgeia”



Fotografias: Gisele Mara; Júlia Luz; Luiz Carvalho.

Figura 69 – Exposição de “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça”, na Galeria Cañizares



Fotografias: Gisele Mara; Luiz Carvalho.

5.2 O CABELO É O NINHO DA CABEÇA

No início da pandemia meus cabelos estavam curtos. Foi em 2020 que, mais uma vez, apresentou-se uma daquelas coisas que a gente não sabe bem por que – decidi que não os cortaria. Após cinco anos de crescimento, atingiram 55 cm de comprimento. No meio do caminho, um devaneio madrugador que deu sentido à decisão anterior: *o cabelo é o ninho da cabeça!* Afinal, se tudo mora na cabeça, o que a acolhe é o cabelo – um “ninho cabelo”.

Dessa concepção nasceu a vontade de aconchegar uma cabeça em um ninho com cabelos, os meus cabelos. Construí a cabeça oval e um ninho em cerâmica (descritos no item 4.5).

Na exposição, o conjunto foi disposto sobre um espelho deitado sobre um cubo branco, com os ninhos e ovos ao fundo, a uma distância suficiente para que eu pudesse circular em torno (Figura 70).

Tanto as *memórias* quanto o conjunto cabeça e ninho em cerâmica foram dispostos sobre espelhos para que a luz sobre eles refletisse, trazendo um duplo significado: é possível iluminar por entre as fendas e é possível gerar sombras; Yin e Yang são complementares.

O ninho não apenas forneceu repouso para a cabeça oval, mas também para os cabelos: a performance “O cabelo é o ninho da cabeça” consistiu em eu, com os cabelos presos em coque, circular em torno do ninho-cabeça, observando-o. Após alguns minutos, soltei os cabelos e comecei a passar os dedos entre eles enquanto circulava. Mais alguns minutos, peguei a cabeça-oval, levantei-a e de dentro dela retirei uma tesoura; coloquei a cabeça onde estava. Comecei a cortar os cabelos junto ao couro cabeludo e cada mecha foi depositada no ninho, junto à cabeça-oval. Repetindo o movimento, cortei todos os cabelos. Terminado o corte dos cabelos, retirei-me da sala (Figura 71).

Retirar a tesoura de dentro da cabeça significou a origem das decisões, os cortes possíveis e renovações que posso fazer a partir da determinação que não é apenas mental, mas que precisa passar pela cabeça para se concretizar.

O corte do cabelo representou não apenas a ideia de o cabelo envolver a cabeça, formando um ninho para ela; expressou sobretudo um desfazer de um peso que eu carregava na cabeça e de um trabalho cansativo (lavar os cabelos era demorado e fez parte do processo artístico, pois, quando os lavava e penteava, pensava que o dia de cortá-los estava se aproximando); expressou um rompimento com padrões pré-estabelecidos e uma libertação anteriormente desejados (relembro a litografia feita em 2023.2, Figura 46, p. 69).

Figura 70 - Cabeça-oval e ninho em cerâmica expostos, elementos que compunham a performance realizada durante a abertura da exposição dos formandos na Galeria Cañizares



Fotografias: Luiz Carvalho.

A performance denunciou uma modificação no meu visual que externou profundas mudanças (por isso era tão importante que meus cabelos estivessem bem compridos) – a resignificação do ninho e dos ovos: um desprendimento de minhas próprias dores; uma aceitação do ninho-aconchego-ninho-que-fere, com a compreensão amorosa de contradições, interdependências, interações, ressonâncias, complementaridades e transformações. Em “O cabelo é o ninho da cabeça” fiz as pazes comigo mesma.

Figura 71 – Performance “O cabelo é o ninho da cabeça”, 15 de julho de 2025, Galeria Cañizares



Continua...



Fotografias: Luiz Carvalho; Dircy Neubrath; tons de cinza Gisele Mara.

VIDEO DISPONÍVEL EM: <https://www.youtube.com/watch?v=TSEp6UP4STY>

Desenvolvi “Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça” como quem constrói um ninho e cuida dos ovos-obras, com toda energia e tempo necessários, o tempo de Chronos e o tempo de Kairós. Independente de minhas significações, e por fim, considerando a exposição “Fendas”, cito Zamboni (2001, p. 58-59) que se refere ao processo de pesquisa em arte, mas cujo trecho bem se aplica para encerrar este capítulo:

Em arte ... A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada...; a conclusão definitiva deverá ser tirada pelos interlocutores da obra de arte, que interpretam e interagem com a obra”.

Os ovos eclodiram, as obras nasceram e se fortaleceram; na exposição, criaram asas e, a partir de então, se expuseram ao mundo. Que cada um as receba com bem lhe convier.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As simbologias do ninho e do ovo são universais: aconchego e nascimento. Mas ao longo do processo artístico apresentado, o significado não se restringiu à simbologia; ninhos nem sempre são aconchegantes e seguros, ovos podem rachar e são transitórios, quebram seja para o nascimento, seja para integrar o café da manhã. Nas memórias está registrada a passagem do tempo de Chronos e de Kairós – sobram fragmentos de cascas de ovos; ninhos desfazem-se com a chuva e o vento. É inegável que, ao dar *forma* a ninhos, ovos e memórias, reconstruí referenciais subjetivos, pois o processo artístico inclui “um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade” (Zamboni, 2001, p. 57). Outros olhares e possibilidades existem.

“Microgeia” e “O cabelo é o ninho da cabeça” se concretizaram como *formas*. Entrei em contato pela primeira vez, em 2024, com um trecho de texto escrito por Luigi Pareyson (1984, p. 31-32): sobre a arte como *formatividade*, ele afirma que o *fazer* se refere não somente à execução, ao técnico, à fabricação, com o aspecto manual e fabril, “mas diz também respeito às atividades propriamente espirituais, onde este aspecto vistoso não existe, como o pensar e o agir (...) Ela [a arte] é *um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*”. Percebi que era isto que, naquele momento, eu estava vivenciando: vinha construindo meus primeiros ninhos em argila, utilizando o moedor de carne que possui um passado situado na minha infância, e que foi por mim transformado em um extrusor de argila. Foi nesses ninhos que estabeleci o contato entre mim mesma e a matéria; foi a partir daquelas palavras de Pareyson que despertei conscientemente para este contato. A relação profunda entre arte e o ‘fazer’ é encontrada em outros autores, mas foi através da *formatividade* que esbarrei na filosofia que reforçou um olhar mais reflexivo sobre meu processo artístico, situando-me dentro de minha história e do mundo. Foi nesse jogo entre eu mesma, no meu *micro*, e o mundo *pangeia*, que surgiu “Microgeia”, feita de terra. Há, na designação da obra, um jogo de palavras; “O cabelo é o ninho da cabeça” reiterou esse jogo: saí de mim mesma e fui para o mundo através da cerâmica e da performance.

A matéria não poderia, portanto, ser outra: lidando com a argila e me propondo a transformá-la em cerâmica através do calor, senti nas mãos do que sou feita – de meus fazeres, de transformações, de maleabilidade e de rigidez, de memórias, de continuidades e de rompimentos, de rachaduras que permanecem, que quebram ou que chegam à luz. Registre nos ninhos e nos ovos o momento do gestual, da reflexão, do resgate memorial; integrei o acaso e

a intuição às *memórias*. Bebi do barro no meu âmago. Por isso novas obras povoam meu imaginário e me atormentam, clamando a materialidade.

Um dos caminhos que se abriu para mim, mais recentemente, foi o raku, não apenas sob o ponto de vista técnico, mas também vivencial. Quero trazer as transformações que o raku engendra e sua imprevisibilidade como aceitação daquilo que é. Junto com ele veio o Wabi-sabi, uma beleza que encontra a natureza. Aliás, é da natureza que me nutri durante todo o processo artístico – o contato mais próximo dos ciclos de vida e as imagens no meu entorno, em Mutá, resgataram minha sensibilidade e minhas memórias; gerou-se daí a tensão que forneceu a energia necessária para alimentar o potencial criador, como bem nos fala Fayga Ostrower.

Neste momento de entrega deste TCC, há uma finitude. Foram quase nove anos como discente na EBA – um tempo longo que reflete as dificuldades para compatibilizar o ganha-pão com a certeza do que eu queria finalizar o curso de graduação. É inegável a contribuição que cursar as disciplinas e estar em contato com colegas e professores me trouxe, seja pelas descobertas (da expressão tridimensional, especialmente), sob os aspectos técnico e teórico, seja pela possibilidade de imersão em mim mesma. A importância de ter cursado Artes Plásticas está expressa nas descrições de trabalhos neste TCC, realizados enquanto cursava disciplinas. Fiz questão de citá-los tanto pelo papel que representaram no surgimento e desenvolvimento da minha poética, quanto pela minha valorização e reconhecimento da importância do ensino superior e gratuito no Brasil. Agrego aqui meu respeito e admiração por Professores que tive, alguns citados no TCC, outros não, mas que, no seu cotidiano, estão comprometidos com uma educação de qualidade. Sou também professora da UFBA e tenho ciência de que me tornei uma professora melhor tendo sido aluna na EBA/UFBA.

Mais que profissional: hoje meu olhar é outro. É no renascimento que mora a infinitude. Carrego, doravante, a sensação da plenitude em meio à minha arte.

REFERÊNCIAS

7 GRAUS. **Dicionário de símbolos:** ovo. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/ovo/> Acesso em: 03 fev. 2025.

AEB676. **Benjamin Verdonck ‘The great swallow’**. 8 ago. 2011. Disponível em: <https://iiheartart.wordpress.com/2011/08/08/benjamin-verdonck-the-giant-swallow/>. Acesso em: 12 maio 2025.

ARÇARI, André; GRANDO, Ângela. Hélio Oiticica e a transfiguração do autor como propositor. *In*: CIRILLO, José; GARCÍA GIL, Fernanda; GRANDO, Ângela (Org.). **Artistas, autoria e a práticas colaborativas**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 57-63.

ARTE&ARTISTAS. **Constantin Brancusi**. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/constantin-brancusi/> Acesso em: 01 maio 2025.

ARTE Contemporânea. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: . Acesso em: 20 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia.

ARTESANATO de Pernambuco. **Nossos mestres:** Cida Lima. Recife: Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco – ADEPE. Disponível em: <https://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt/mestres/cida-lima/mestre>. Acesso em: 19 maio 2025.

ASSIS, Gustavo. **Vamos falar sobre raku? :-)** Gustavo Assis cerâmicas tradicionais, 18 maio 2016. Disponível em: <https://gustavoassisceramicas.com.br/pt/comecando-vamos-falar-sobre-raku/>? Acesso em: 23 jun. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos:** ensaio sobre imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 206 p. (Coleção Tópicos).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BASCHIROTTTO, Viviane. Memento Mori em Betânia Silveira. *In*: CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). **Artistas contemporâneas na teoria e história da arte**. Florianópolis: AAESC, 2016. p. 89-102.

BENÍCIO, Danielle Rocha. Intervenções artísticas e arquivos em Rosana Bortolin e Clara Fernandes. *In*: CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). **Artistas contemporâneas na teoria e história da arte**. Florianópolis: AAESC, 2016. 368 p. p. 215-232.

BERTOLDI, Julia Regina Bordun. **Pêssanka:** um símbolo, uma arte ucraniana! Curitiba, s.d. Disponível em: <https://metropolia.org.br/wp-content/uploads/2015/03/apostila-oficina-pessankas.pdf>. Acesso em: 23 out. 2025.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução:** elementos para uma teoria do sistema de ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BORNÉU, Josiane. **A-ninhos**: a tessitura de um espaço topológico. 139 f., 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BORTOLIN, Rosana. **Ninho, casa, corpo**. 2005. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-14082009-172330/publico/3788130.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2024.

BRAGA, Paula. Quantas vidas tem a arte? *In*: ITAU CULTURAL. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. São Paulo: ItaúCultural, 2010, p. 92-143 (Catálogo de Exposição).

CARBONO. **Ovos de ouro**. Disponível em: <https://www.carbonogaleria.com.br/ovos-de-ouro-prod.html>. Acesso em: 22 jan. 2025.

CHAGAS, Mike (Org.). **Têmpera e temperos**: livro de receitas. 1. Ed. Salvador: Mike Sam Chagas, 2020. (ISBN: 978-65-00-17436-6; livro eletrônico). Disponível em: https://issuu.com/mikechagas/docs/t_mperas___temperos_-_livro_de_receitas. Acesso em: 26 nov. 2022.

CIDRAES, Alberto. **Alberto Cidraes**. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/albertocidraes/> ou https://www.instagram.com/albertocidraes_/. Acesso em: 01 maio 2025.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Ed. Moraes Ltda., 1984.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel (Org.). **Celeida Tostes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. 360 p.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “The Whitechapel experiment”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total. **ARS**, v. 15, n. 30, p. 111-131, 2017.

ESCRITÓRIO de Arte. **Celeida Tostes**. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/celeida-tostes>. Acesso em: 12 maio 2025.

FERREIRA, Alvarez; ENCARNACION, Agripina. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Edue, 2013. 225 p.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FLORES, Ana. **Pátio – queimas externas**: Raku. LACAD – Laboratório de Cerâmica Artística à Distância, UFRGS, s. d. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/lacad/patioraku.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.

GENÇ, Soner; OZTURK RAZI, Esra; GÖKSEL, Muhammet. The effects of Obvara firing technic, on biscuits, colored and glazed body. **Anadolu Universitesi Sanat & Tasarim Dergisi-Anadolu University Journal Of Art & Design**, v. 8, n. 1, p. 156-169, 2018. Abstract disponível em: <https://www.oalib.com/research/6755036>. Acesso em: 04 jul. 2025.

GONÇALVES DA SILVA, Anna Corina. Experimentar a arte, experimentar a si: Helio Oiticica, entre meórias e parangolés. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO, 14. Rio de Janeiro, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro: UniRio, 2010. p. 1-7.

HADLICH, Gisele Mara. **EBA 139 – Expressão tridimensional V**: relatório. Salvador: EBA/UFBA, 2022. 34 p. (Relatório de disciplina).

HADLICH, Gisele Mara. **Ninhandó**. Salvador: EBA/UFBA, 2024. 22 p. (Relatório da disciplina EBA 179 – Expressão tridimensional).

HADLICH, Gisele Mara. **Infinitos ciclos finitos**: Wassily, galinhas e o ninho de lótus. Salvador: EBA/UFBA, 2020. 72 p. (Trabalho final da disciplina EBAA63 – Têmpera e Temperos).

HADLICH, Gisele Mara. **Ovos & ninhos**: ninho-ovo pode ser o meu. pode ser o mundo. Salvador: EBA/UFBA, 2024. 26 p. (Trabalho final da disciplina EBA147 – Gravura IV).

HAYES, Peter. **Peter Hayes**. Bath, Inglaterra, 2025. Disponível em: <https://www.peterhayessculpture.co.uk/> Acesso em: 15 maio 2025.

HORA, Brólin da. **João-de-barro**: o barro como forma primária de construção e morada poética. 2019. 38 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Plásticas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

HUBER, Cécile. Lygia Pape. **DasArtes 119**. 24 maio 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/lygia-pape/> Acesso em: 06 jul. 2025.

INSTITUTO Tomie Ohtake. **Diásporas asiáticas**: tocar a terra. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/vb8LX7VfiO8>. Acesso em: 5 jun. 2025.

JAFFÉ, Anieli. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. cap. 4, p. 230-271.

JUSERNAMES. **Benjamin Verdonck: “Dooi Vogeltje”, 2004**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aRwuW626Wn8>. Acesso em: 12 maio 2025.

KONESKI, Anita Prado. A infinita poética do ninho de Betânia Silveira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CSO'2010, 1. Lisboa, 2010. **Actas...** Lisboa, 2010, p. 32-38.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **a/e – Arte & Ensaios**, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2022. (reedição).

KRIVKIN, Ester. **Bolide Ninhos Eden**. Wordpress, 17 nov. 2014. Disponível em: <https://postdujour.wordpress.com/2014/11/17/helio-oiticica-patrimonio-brasileiro-para-humanidade/bolide-ninhos-eden/#main> Acesso em: 06 jul. 2025.

LIMA, Cida. **Cida Lima**. Instagram. Disponível em: @cidalima_oficial. Acesso em: 07 maio 2025.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, C. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 303-313.

LOPES, Cristina. **O ninho de Betânia Silveira à luz de Bachelard**. Disponível em: https://www.academia.edu/3094974/O_Ninho_em_Betânia_Silveira_à_luz_de_Bachelard. Acesso em: 17 abr. 2024.

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Constantin Brancusi**. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/constantin-brancusi/> Acesso em: 01 maio 2025. (Fotografia de Jaime Acioli, Acervo MAM Rio).

MANAWA design consciente. **Neguinha e Nanai**. Disponível em: <https://www.manawadesign.com.br/por-artistas/neguinha/> Acesso em: 7 maio 2025.

MARIN, Andréia Aparecida; KASPER, Kátia Maria. A natureza e o lugar habitado como âmbitos da experiência estética: novos entendimentos da relação ser humano – ambiente. **Educação em Revista**, v. 25, n. 2, p. 267-282, 2009.

MARTÍ, Silas. **Anna Maria Maiolino: aqui e lá**. ArteCapital, 2012. Disponível em: <https://artecapital.net/exposicao-367-anna-maria-maiolino-aqui-e-la>. Acesso em: 22 jun. 2025.

MEMORIAL da Cerâmica de Cunha. **Alberto Cidraes**. Cunha, s.d. Disponível em: <https://mecc.art.br/artistas/alberto-cidraes/> Acesso em: 24 jun. 2025.

MINIMALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80002-minimalismo>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia.

NACCA, Giovana. Páscoa: simbolismo do ovo na arte. **Zipper Galeria**, 6 abr. 2023. Disponível em: <https://www.zippergaleria.com.br/blog/93-pascoa-simbolismo-do-ovo-na-arte-4-artistas-contemporaneos-brasileiros-que-usaram-a-figura/> Acesso em: 12 jan. 2025.

OFICINA Francisco Brennand. **Ovo cerâmico**. 2024. Disponível em: <https://ceramicabrennand.com/products/ovo>. Acesso em: 06 fev. 2025.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ONAN, Berna Coskun; OZTURK, Tulun. Teaching the alternative ceramic firing techniques to preservice visual arts - teachers: a case study. **International Journal of Progressive Education**, v. 18, n. 1, p. 85-113, 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. 187 p.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. 316 p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAULO Darzé Galeria. **Almir Lemos**. Salvador, 2025. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/almir-lemos/> Acesso em: 22 maio 2025.

PAQUET, Marcel. **Magritte**. Colônia, Alemanha: Taschen do Brasil, 2015. 96 p.

PETRY, Michele Bete; FLORES, Maria Bernadete Ramos. Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença não colonial. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Tarsila popular**. São Paulo: MASP, 2019.

PHILOS. **Lygia Pape, Ovo, Trio do embalo maluco (1968)**. Phyllos, 8 fev. 2021. Disponível em: <https://revistaphilos.com/10-lygia-pape-ovo-trio-do-embalo-maluco-1968/> Acesso em: 06 jul. 2025.

PORTAL da Arte. **Neguinha e Nanai**. Disponível em: <https://portaldaartenordeste.com.br/neguinha-e-nanai/> Acesso em: 19 maio 2025.

QUINTELLA, Pollyana. Celeida de terra e fogo. In: SUPERFÍCIE. **Celeida Tostes: Vênus ancestral**. São Paulo: Galeria Superfície, 2024 (Catálogo de exposição). Disponível em: https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2024/05/Vênus-Ancestral_Celeida-Tostes_2024_Preview_IMP_COMP.pdf Acesso em: 12 maio 2025.

QUINTELLA, Pollyana. Ovo-voo: Clarice Lispector e algumas artistas visuais brasileiras, por Pollyana Quintella. **Revista Phillos**, Recife, 27 mar. 2025. Disponível em: <https://revistaphilos.com/ovo-voo-clarice-lispector-e-algumas-artistas-visuais-brasileiras-por-pollyana-quintella>. Acesso em: 12 maio 2025.

RAMALHO, Marianne. **A exposição Ninho, no Centro Cultural da USP, exibe obras em cerâmica e técnica mista com temática familiar**. Bauru, USP, 12 jun. 2025. Disponível em: <https://www.bauru.usp.br/?p=16040>. Acesso em: 21 jun. 2025.

RKAIN, Jamyle. **Celeida Tostes e o percurso através do barro**. 21 maio 2024, Arte!Brasileiros. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/home/celeida-tostes-e-o-percurso-atraves-do-barro/> Acesso em: 15 maio 2025.

RYAN, Ciarán. **What's it all about, birdman?** 27 maio 2005, modificado em 12 out. 2023. Disponível em: <https://www.ciaranryan.com/fierce-festival-birmingham-birdman/> Acesso em: 12 maio 2025.

SANTOS, Eriel de Araújo; REIS, Luisa Magaly Santana Oliveira; SANTOS FILHO, Mario Vasconcelos. Visualidade do sutil, incorporações e ressignificações nos processos artísticos atuais. In: ENCONTRO DA ANPAP, 26. 2017, Campinas. **Memórias e inventAÇÕES**. Campinas: Ed. Campinas: ANPAP/PUC, 2017. p. 3190-3201.

SIELSKI, Isabela Mendes. Celeida Tostes no contexto do *campo ampliado*: do espaço da arte ao espaço da vida. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18. Salvador, 21-26 set. 2009. **Anais...** Salvador, 2009, p. 582-597.

SILVA, Francisco José. A atualidade da filosofia Yinyang: seus fundamentos e sua influência contemporânea. **Modernos & Contemporâneos**, v. 8, n. 19, p. 17-32, 2024.

SILVA, Raquel Martins. **O relicário de Celeida Tostes**. 160 f., 2006. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

SILVEIRA, Betânia. Percursos e quiasmas. **Palíndromo**, n. 2, p. 75-98, 2009.

SILVEIRA, Maria Betânia. **Tecer o barro: uma construção de percursos e conexões da cerâmica em hipermídia**. 87 f., 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual**. 104 f., 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

TEDESCO, Elaine; BLAUTH, Lurdi. Ninhos e o arquivo agora. In: CIRILLO, José; GARCÍA GIL, Fernanda; GRANDO, Ângela (Org.). **Artistas, autoria e a práticas colaborativas**. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 192-198.

TNT ARTE. **Francisco Brennand: Ovo**. Disponível em: <https://www.tntarte.com.br/leiloes/69/lote/40>. Acesso em: 03 fev. 2025.

VICENTE, José João Neves Barbosa. Filosofia e nascimento. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 13, n. 144, p. 81-86, 2013.

WANNER, Maria Celeste de Almeida; GONDIM, Raoni Carvalho. **Paisagens sígnicas**. 2. ed. rev. ampl. Salvador: EDUFBA, 2018. 190 p.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. Campinas: Ed. Autores Associados, 2001. (Polêmicas do nosso tempo, 59).