

## TAMANHO DO TATO E O ESPAÇO VAZIO: O PROCESSO DE UMA FÔRMA DE GESSO

Janaina Rodrigues – PPGAV/UFRGS

**RESUMO:** Este artigo trata de questões que surgiram por meio da prática de uma fôrma de gesso, entre elas algumas qualidades intrínsecas do molde, como o espaço vazio e a capacidade de receber e oferecer algo. Estas questões, juntamente com o trabalho *Tamanho do tato* (2014) encorpam uma parte deste artigo. Em um segundo momento, procuro analisar a relação da minha prática artística, os procedimentos e comportamentos, e os elementos presentes no ateliê. As ideias de Tim Ingold, sobre os objetos e as coisas, fundamentam tais reflexões.

**Palavras-chave:** Ateliê; Contra-forma; Vazio.

**ABSTRACT:** *This article is about issues that came up by the practice of a plaster mold, including some intrinsic qualities of the mold, as empty space and the ability of receive and offer something. These issues, jointly with the work *Tamanho do tato* (2014) form this article. In a second moment, I analyze the relationship between my artistic practice, procedures and behaviors, and elements present in the studio. The ideas of Tim Ingold about objects and things substantiate such reflections.*

**Key words:** *Studio; counter-form; Emptiness.*

Uma fôrma de gesso refaz a forma de um objeto qualquer. Para que isso aconteça preparamos o objeto com placas de argila fazendo com que elas isolem partes que possuem curvas na mesma direção. Obedecendo os movimentos da abertura da fôrma, ela pode ser dividida em duas, três ou mais partes, às quais chamamos de tasselos. O importante é que o movimento de puxar o gesso, já endurecido, seja coerente com o formato do objeto, evitando que ele, a fôrma ou a cópia dele, não se quebrem na abertura. Do molde pronto temos o volume do que esteve ali, uma marca. Ao retirarmos uma peça deste molde temos uma casca de um corpo, um contorno.

A ação de abrir uma fôrma de gesso e encontrar a peça moldada em seu interior foi algo que motivou o trabalho *Tamanho do tato* (2014). Nele, a “casca de um corpo” que se mostraria após a abertura de uma fôrma, é apenas sugerida. Para isso uma reprodução fotográfica das duas metades de uma fôrma de uma mexerica são impressas em várias camadas de tinta branca offset sobre um papel branco. Uma

sobrecaça de papelão preto vincado ao meio é usada como base das impressões, que sugerem um livro sem folhas, apenas capa e seu verso. Uma vez fechadas, os lados se sobrepõem, tocando-se na bidimensionalidade do papel. Neste trabalho, a união da imagem de dois volumes, para dar um corpo virtual de uma peça, pretende representar as etapas de concepção e produção de uma fôrma e seus vazios.



FIG01. *Tamanho do tato aberto*, offset s/papel, Janaina Rodrigues, Belo Horizonte, 2014. Foto:  
Janaina Rodrigues

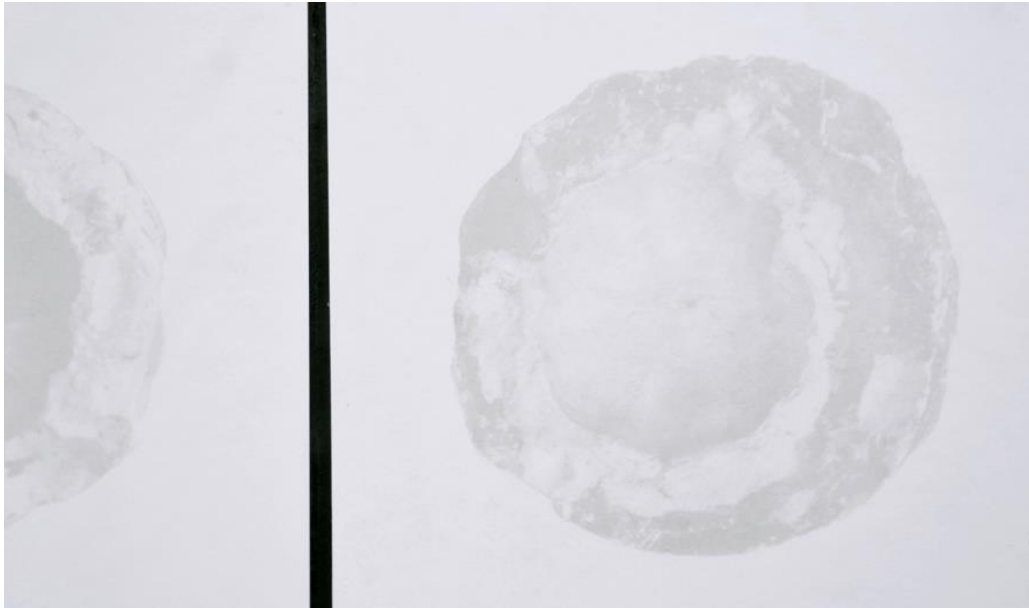


FIG02. Tamanho do tato, offset s/papel, Janaina Rodrigues, Belo Horizonte, 2014. Foto: Janaina Rodrigues

A impressão de offset se mistura com a textura do papel branco. Na sombra, os detalhes não são percebidos mas, quando o trabalho está próximo à uma luz natural indireta, notamos mais claramente as nuances do branco, definindo o volume da imagem. *Tamanho do tato* têm a figura impressa sutil e frágil, assim como um corpo imaginado por meio da imagem de uma fôrma de gesso.



FIG01. Detalhe de *Tamanho do tato*, offset s/papel, Janaina Rodrigues, Belo Horizonte, 2014

Para este trabalho retirei a contra-forma de uma mexerica que adquiri em Porto Alegre/RS, fruta que por lá é conhecida como bergamota. Depois de dois anos de perecimento ela estava desidratada e frágil. Na sua casca havia buracos de bichos que passaram por ali. A textura e os formatos dos gomos internos estavam se tornando cada vez mais marcados na casca e, a qualquer pressão, sua forma se modificava. Os procedimentos necessários para fazer o seu molde aceleraram ainda mais sua deterioração, e cada manipulação mudava o seu contorno, desaparecendo a última forma como a vi.



FIG03. Processo de fôrma de gesso de *Tamanho do tato*. À esquerda, forma de argila com mexerica e à direita, a contra-forma de gesso. Foto: Janaina Rodrigues

Depois de pronta a fôrma, o encontro de seus tasselos configurou um corpo que se mostrou parcialmente. O molde recebeu a massa de porcelana e ofereceu algo frágil, já que antes da queima a peça é um corpo fino e sensível a qualquer tipo de queda ou pressão. Por meio deste processo podemos observar que o molde oferece a peça unindo a sua capacidade de receber a massa de porcelana, moldar e por fim, vaziar algo. Este algo, o formato da mexerica, por exemplo, foi o resultado do preenchimento do espaço vazio do molde pela massa de argila. Ou seja, foi o formato oco do molde que lhe proporcionou a capacidade de conter e moldar, de dar forma à peça pretendida.

Sérgio Romagnolo traz uma reflexão sobre o lugar do vazio na escultura, pensando-o como uma falta. Ou seja, o que é o lugar vazio foi requisitado anteriormente por

uma outra matéria que lhe deu forma. Para o artista é a matéria ausente que dá a forma ao vão e à própria escultura.

Nas esculturas de George Segal, o gesso espera, abraça e contém o vazio, assim como nas minhas próprias obras de plástico ou de bronze. O que é contido, este vazio, é exatamente a forma de uma pessoa. A escultura oca de uma pessoa aparece como uma metáfora de um vasilhame. Uma forma continente que espera para conter o vazio. (ROMAGNOLO: 2001, p.44).

A fôrma de gesso, sendo objeto oco, contém a forma da peça pretendida. Para o artista o oco, um sinal de ausência, está na “*tangência do material e do não-material*” (id.: 2001, p.45) como um buraco oculto dentro da escultura. Pela visão do escultor, o oco é o que produz o formato humano à suas esculturas e, pensado desta maneira, podemos sugerir que esta é a mesma função do oco de uma fôrma de gesso, produzir uma peça por sua contra-forma. Uma das diferenças entre a fôrma e a escultura é que, no caso da escultura oca, ao preenchermos o espaço vazio interno teríamos uma reprodução menor da escultura, e ao desformarmos a peça moldada por uma fôrma de gesso, teríamos a parte externa do objeto original. Como uma pele do que esteve ali.

### **O vazar e o espaço vazio**

No ateliê produzo algumas peças por meio da fôrma de gesso. E quando feitas por mim, elas registram outras marcas que não são do objeto de origem. Há quebras, distorções e riscos. Mas, sejam elas tortas ou coerentes com o formato do objeto, todas têm a qualidade de receber o material que irá construir a peça final. Com o molde pronto, introduzo a argila que é moldada no formato de contra-forma: uma xícara, ou prato, uma fruta apodrecida, etc. As fôrmas ou os moldes, recebem um material e devolvem objeto, ou melhor, oferecem a peça pretendida.

As qualidades de receber e oferecer podem ser vinculadas às funções práticas de elementos domésticos como uma jarra, pote ou copo, mas percebo que ambas estão presentes também na prática de uma fôrma de gesso, na ação de colocar e

retirar massa de argila. Oferecer sugere a ação inicial ‘levar para diante’, do latim *offerre*. Este verbo propõe que algo seja aceito, algo é dado como uma oferta ou um presente, apresentado para algum fim. Após a abertura da fôrma de gesso, já com a argila moldada, visualizamos apenas uma das metades da peça produzida. É por esta metade exposta que podemos imaginar o formato final. Neste momento algo é apresentado e proposto para seguirmos adiante. E, como uma oferta, ela poderá ser aceita ou não. E o que faz da fôrma ser algo que recebe e modela?

Como vimos o oco, o espaço vazio interno, produz a peça pretendida. Em *tamanho do tato* é justamente pela imagem do espaço do vazio que se pretende insinuar uma noção do tato. Ao imaginarmos o que seria produzido pela fôrma acionamos uma lembrança de como seria o tamanho, textura e o toque deste corpo especulado. Imaginamos algo pelo o que vazaria da fôrma. Vazar no sentido de deixar vazio. Assim, o que especulamos é derivado do procedimento de preenchermos o espaço vazio e, em seguida, esvazia-lo novamente. O resultado disso seria a casca do vazio ou a cobertura do que era um vazio, sem, contudo, formar o corpo físico.

Esse corpo que especulamos, entretanto, não é qualquer um. No mínimo (não) vemos um corpo velho, uma fruta mais que apodrecida, no estado de abandono do ser fruta para ser o seu resquício. Uma não fruta. Durante dois anos este corpo fez parte da construção de várias composições para pinturas, desenhos e pensamentos que compõem minha prática artística. Com o tempo ele foi se desfazendo, modificando sua textura e suas cores. O que antes era algo comestível passou a ter outra função, tornou-se um corpo de observação ou apenas uma matéria putrefata. Depois de ter se transformado em pedaços apodrecidos (pós fôrma de gesso), para mim hoje este corpo existe da mesma maneira que a imagem especular de *Tamanho do tato*.

### **Nas prateleiras, coisas ou objetos**

Uma mexerica, dois chuchus e uma laranja apodrecidos, jarras brancas e marrons, uma xícara de plástico azul, tecidos cinzas e de cores vibrantes, dois pratos brancos, sete potes esmaltados e de cerâmica, isso são o que uma das prateleiras

do meu ateliê contêm. Com o tempo alguns ficaram empoeirados, enquanto outros brotaram e apodreceram. Estes elementos podem ser separados em dois tipos de coisas, os ditos perecíveis e os domésticos. Ambos fazem parte da construção imagética do meu processo criativo, na pintura, cerâmica, gravura ou performance, compondo cenas de natureza-morta que são estudadas atenciosamente. Pensar a importância destes elementos para os trabalhos que produzo recentemente é, também, pensar o que vejo neles. O que são?

Tim Ingold no ensaio “*Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*” (2012) propõe uma separação dos objeto e das coisas. Sua proposição não é apenas para a mudança do nome objeto (para coisa), mas também, a forma com que os vemos<sup>1</sup>. Acredito que essa diferenciação contribui para o pensamento sobre os elementos que utilizo no meu trabalho poético. Já que, no meu percurso, percebo que os elementos domésticos<sup>2</sup> presentes no ateliê são observadas numa relação estreita com a vida e seus processos de transformações materiais. O modo que vejo uma mesa posta para uma refeição na cozinha, por exemplo, é diferente da visão da mesma no ateliê. Na cozinha utilizo os elementos domésticos sem pensar o que vejo neles, que tipo de material é feito e que características cada um têm (e pode ter). No ateliê é como se eles estivessem mais abrangentes, no mesmo contexto que o ar, terra, bichos, água, eu, entre outros elementos presentes na mesa e no local. Os detalhes das coisas, o que acontece em torno delas, seu perecimento, os espaço entre elas, o seu desaparecimento, a poeira que cai sobre os utilitários etc. é tão importante quanto a presença da própria coisa em si. Ao contrário do que está na cozinha, no meu processo de trabalho, provavelmente a última experiência que teria com o alimento seria comê-lo. Portanto, modifico os meus comportamentos diante eles, o que é um alimento vai além de ser comestível, o que é utilitário subverte sua designação, enfim, meu olhar está direcionado para o processo criativo, para a ação *do que fazer* com estas coisas escolhidas e as possíveis conexões.

Dessa maneira, acredito que meu olhar sobre o que chamamos de *objetos* utilitários e perecíveis está próximo do que Tim Ingold entende por coisa. Para ele a coisa é um agregado de *fios vitais* (INGOLD: 2012, p.29), numa relação direta com as outras



coisas do mundo. O antropólogo questiona o recorrente uso da palavra objeto e a nossa indiferença pela palavra coisa. Para ele o objeto determina uma função e uma existência limitada no mundo, morrendo a relação existente entre ele e os outros elementos ao qual ele é dependente. Como por exemplo a árvore, que é impossível de ser considerada como objeto por sua ligação com os outros seres que a habitam, pelo vento que percorre suas folhas, pela terra que suas raízes se fixam ou pela chuva que a alimenta. Como poderíamos separar tais elementos da existência da árvore? Para pensar essa não separação Tim Ingold, utilizando o ensaio “A coisa” de Martin Heidegger, sugerindo um retorno sobre o sentido do que vemos. Esse retorno almeja pensar em como as coisas chegam como coisas. Entretanto, no pensamento do filósofo alemão, “encontrar a essência da coisa não é encontrar o que é a coisa. Correr no encontro dessa essência é perder-se no mundo revelado por ela.” (SILVA: 2010, p.100). Sobre a jarra Heidegger escreve:

O oleiro molda a jarra com a argila escolhida especificamente da terra e preparada para a moldagem. A jarra é feita de argila. Com a argila de que é feita, a jarra pode pousar no chão da terra, seja diretamente, seja indiretamente, sobre uma mesa ou banco. (HEIDEGGER: 2006, p. 145)

E continua:

O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da produção. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe. (idem: 2006, p. 147)

Segundo o filósofo, como coisa a jarra é um receptáculo e possui a capacidade de receber e doar (vazar). Tais características só são possíveis por ela ser formada por um vazio que será preenchido por um líquido. Portanto, o que o oleiro molda no torno é o vazio que abrigará algo. O formato da jarra, oval, comprido ou quadrado, ou o material que é feita, argila, porcelana ou plástico, não determina a jarra como coisa, mas sim o seu vazio interno. “O vazio, o nada na jarra, é que faz a jarra ser um receptáculo, que recebe”. (id.: 2006, p. 147). A jarra é moldada pelo humano e sua propriedade de receptáculo existe independente dessa produção.



Por esse exemplo da jarra percebemos que pensar a coisa não é apenas analisar um elemento isolado, mas os acontecimentos entrelaçados, embaraçados, o que Ingold chama de *parlamentos de fios* (INGOLD: 2012 p. 29). “Observar a coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (id., 2012: p. 29). Dessa maneira, elas estão abertas às relações (e as reações) com o mundo, estabelecendo ligações transitórias e também compartilhadas. As coisas “[...] *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas”. Neste contexto, pensando o *ambiente sem objetos*, ASO, Ingold acredita retomar a vida das coisas: “As coisas estão vivas, como já notei, porque elas *vazam*. A vida no ASO não é contida; ela é inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução.” (id.: 2012, p. 32).

### **As coisas do ateliê**

De certa maneira identifico com o desejo de Ingold de trazer as coisas de volta à vida, de trazer o movimento de nossos corpos junto com outros. Olhar as coisas nas suas relações emaranhadas e em constante modificação é algo rico para minha produção. Observo no meu processo que, quando elas começam a se desfazer, com a mudança da sua matéria ou pela subversão do uso doméstico estabelecido anteriormente, há um movimento, uma certa transformação. Como se o mundo, o que está ao redor, reagissem sobre elas e, por esse motivo as transformassem (e o que está ao redor se transforma também). No ateliê, ao meu olhar tentar *tocar* a fruta, ela se dissolve nas outras relações que estão presentes na cena de natureza-morta. A cena (como um todo) transforma a fruta que olho.

No diário de bordo encontro uma anotação que descreve este momento: A cena é simples, duas frutas sobre um tecido rosa, uma pendurada por um fio amarelo e outra repousada na superfície da mesa. O tecido é um rosa chá por cima de um preto mas que, com a luz de um dia ensolarado, os tons das cores se modificam. A fruta, que está pendurada pelo fio, tem bichos que a roem. Eles começaram a fazer o trabalho de aproximá-la da terra. Mesmo que suspensa ela já é um pouco de terra.

Não é apenas fruta mas, também, terra, corpo e um pouco de ar. Na cena a vejo como um corpo de gomos, mudando de cor, de material, sendo outra coisa além de fruta apodrecida: tendo vida. Vejo cores e sombras tendo vida.<sup>3</sup>(Fim da anotação).

A fruta que observava era a mexerica que citei no início deste texto. Mas esse nome não lhe cabia mais. O que via ali era um corpo contaminado pelas outras coisas do mundo, pelos animais que entraram pela janela, pela água que perdia lentamente e pelo seu movimento em direção à terra. Neste momento ela apenas se assemelhava com o que foi. O mesmo acontecia com o chuchu que estava na prateleira do ateliê: após tentar brotar se transformava num corpo retorcido, seco e esburacado. Na afirmação de sua própria matéria perecível, ele se transformava em outra coisa que não o chuchu. Vejo, neste caso, a anunciação da sua dissolução, em que a vida se afirma e faz surgir outras formas das coisas.

Nas prateleiras do ateliê, portanto, há coisas. E elas estão interligada com o meu desejo de olhá-las, de tornar possível uma vida que deixamos ao estabelecermos uma função e um objetivo doméstico óbvio. Sinto que, como um molde de gesso cada coisa do ateliê possui um vazio que há de ser preenchido, para depois ser esvaziado novamente. A cada olhar que direciono à uma fruta apodrecida, brotada ou uma cerâmica esmaltada, elas trazem e acolhem, de forma instável e embaraçada, uma série de questões, cores, lembranças afetivas, pinceladas, cópias de porcelana ou barro, parcerias, enfim, uma variedade de procedimentos são oferecidos.

*Tamanho do Tato* é um trabalho que se permitiu a estes procedimentos. A possibilidade do desaparecimento de um elemento tão representativo de parte de minha vida e minha produção artística, impulsionou a construção de um registro, de uma presença sutil da sua existência (agora transformada). O elemento de minha coleção, a mexerica que pereceu por dois anos, continua viva apesar de ter desaparecido.

## NOTAS

<sup>1</sup> O autor sugere que o modelo aristotélico hilemórfico da criação, em que a forma passa “a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (INGOLD: 2012, p.26), seja substituído por uma ontologia com prioridade ao processo de formação e aos fluxos dos materiais. Ele pretende retomar a vida das coisas relevando o caráter itinerante, os fluxos delas com as outras coisas do mundo.

<sup>2</sup> Neste texto o termo elementos domésticos se refere aos utilitários de cozinha, como copo, prato, jarra, talheres, etc.. Frequentemente utilizo também apenas a palavra utilitário.

<sup>3</sup> Anotação retirada do diário de bordo produzido durante a série *Natureza-morta 1 com brotos e chumbo*, em 2013.

## REFERENCIAS

HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. 3ª edição – Petrópolis. Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco 2006, p 143-164 (Coleção pensamento Humano)

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 18, nº 37, p 25-44, jan/jun. 2012

LIMA, Jorge dos Santos. Comentários sobre *A coisa* de Martin Heidegger. Revista Saberes, Natal/ RN, V.1, nº4, p. 96-102. Jun. 2010

ROMAGNOLIO, Sergio. O vazio e o oco na escultura. 2001. 113 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo

### **Janaina Rodrigues**

É artista visual e residente em Belo Horizonte. Mestranda em Poéticas Visuais, pelo Instituto de Artes/ UFRGS. Pela recorrente observação das cenas de natureza-morta montadas em seu ateliê os trabalhos atuais estão envolvidos com as imagens e as questões da simultaneidade do broto e do deperecer da matéria. A cerâmica, pintura, impresso, performance e instalação passam a ser tentativas de fixar os momentos fugidios do que permanece, de revelar parte de uma visão sobre um corpo.