

# GEOFAGIA: CORPOS CERÂMICOS, CORPOS HÍBRIDOS

Rosângela Santana Pereira \*

"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..."

*Gaston Bachelard, "A Água e os Sonhos".*

Resumo:

Este texto é um resumo da minha dissertação do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, intitulada *Geofagia: corpos cerâmicos, corpos híbridos*, que foi apresentada e aprovada pela banca examinadora em dezembro do ano de 2006. As reflexões sobre o tema em análise levam à compreensão das motivações e implicações presentes no processo de construção da obra, e da experimentação, em que foi utilizada uma técnica milenar tradicional, a cerâmica, que deu origem à cerâmica enquanto linguagem visual contemporânea híbrida. Durante o desenvolvimento desse trabalho, que teve o corpo como referência e a materialidade como tema, foram investigados outros materiais, além da argila, na construção de objeto, além de fotografia e instalação, dialogando com conceitos de registro, permanência/impermanência, memória, espaço e tempo.

Palavras-chave: Cerâmica. Fotografia. Corpo. Memória. Permanência/Impermanência.

## 1. INTRODUÇÃO

O início dessa pesquisa deu-se durante um período de aprofundamento de procedimentos técnicos, no qual tive a oportunidade de encontrar uma pasta para cerâmica chamada *paperclay*<sup>1</sup>.

O interesse na investigação dessas pastas decorreu da apropriação temporária de objetos do cotidiano, como rosas e peças íntimas. Iniciada

com experimentos, a técnica passou, então, a fazer parte do meu vocabulário visual, instaurando o que veio a ser, mais tarde, minha poética.

O objetivo principal desta dissertação foi explorar e desconstruir a técnica da cerâmica tradicional e erudita, até atingir uma linguagem visual híbrida contemporânea.

O embasamento teórico foi apoiado em autores como Gaston Bachelard, com a filosofia poética dos materiais e do devaneio, relacionando-os com o corpo, ultrapassando a estética, na direção de uma meditação sobre a imaginação material; Roland Barthes, pelas questões de registro e memória; Henri Bergson, que trata da matéria na medida em que esta interessa para a abordagem da relação do espírito com o corpo, a matéria e a memória; e Georges Didi-Huberman, no que diz respeito ao ato de imprimir, deixar marca, rastro.

Alguns diálogos foram encontrados entre o meu trabalho e os de alguns artistas, na poética e/ou no uso dos materiais, como Geórgia Kiriakákis, K. O. Götz, Jim Melchert, Kazuo Shiraga, Yves Klein, Giuseppe Penone, Luciana Crepaldi, Ana Mendieta, Richard Long.

Supondo que seria possível desconstruir a técnica tradicional da cerâmica, agregando-a a outros materiais e suportes com possibilidade de associação com outras linguagens, alguns questionamentos surgiram como desencadeadores e fio condutor desta pesquisa, a saber: quais objetos do cotidiano relacionados ao corpo poderiam ser apropriados para abordar conceitos de registro, identidade, permanência e impermanência? Como associar a fragilidade das películas cerâmicas com tais conceitos? Como entender o corpo no que se refere à relação matéria–espírito sem cair na ilustração de conceitos? Como fazer evidente o caráter reflexivo e auto-referencial da obra? Como problematizar acerca da gênese e da efemeridade humana? Qual a composição de pasta cerâmica que melhor se adaptaria ao processo de barbotinização? Como se daria a passagem do processo de trabalho a ação, à instalação e à fotografia nessa pesquisa?

A metodologia utilizada, específica em artes visuais, foi a Poiética, que, segundo Passeron, é a filosofia da conduta criadora, ou seja, estudo teórico-prático da obra em construção, de acordo com o qual cada artista pesquisador estabelece o seu *modus operandi*, que incluiu a investigação de materiais; a pesquisa bibliográfica em busca de embasamento teórico; e a detecção de diálogos com trabalhos de outros artistas, observando aproximações e distanciamentos.

## 2. CORPOS CERÂMICOS - COZEDURAS

Neste item, encontra-se, ainda, o relato do momento inicial da pesquisa, anterior ao ingresso no mestrado, todavia importante para a compreensão do seu desenvolvimento, pois foi através das descobertas ocorridas naquele período que comecei, além de trabalhar com a cerâmica quebrando algumas normas da sua técnica, a atentar para as potencialidades poéticas dos materiais.

Costuras, bordados, entremeios, vazados,  
Camadas, franzidos, drapeados.  
Linhas que percorrem caminhos sinuosos que se entrelaçam.  
Experimentos geraram linguagem,  
Deixando suas marcas, seus rastros como a trama do tecido.  
A terra foi mais forte!  
Rastros, marcas, caminhos, tramas, mosaicos e costuras.  
Labirintite, labirinto de possibilidades, sinapses...  
Devaneios num jogo poeticamente concebido.  
2003

No processo criativo, as sucessivas ações empreendidas para a finalização de uma obra tornam-se protagonistas, porque, refletindo sobre elas, é possível encontrar a chave, a essência, o significado da própria obra, onde a técnica se torna instrumento de ideias, contendo a poética do próprio trabalho.

Uma série de ações, que foram deflagradas até aquele momento, resultou em algo que pedia para ser decifrado, entendido. Uma operacionalização comum a toda essa série de trabalhos contém significados, conceitos, que, para Sandra Rey<sup>2</sup>, são conceitos operatórios. Segundo ela, no artigo intitulado *A Colocação do Problema: Arte como Processo Híbrido*<sup>3</sup>, a obra é instauradora de linguagens:

A linguagem identifica-se com a subjetividade individual e acaba se revelando como uma “verdade” ou essência que se manifesta na obra, evidenciada pela maneira de fazer própria àquele artista, extrapolando, na maioria das vezes, suas próprias intenções (REY, 2002, p. 130).

Certamente, as intenções foram extrapoladas pelos acasos do processo operatório de alguns experimentos que deram origem a trabalhos que geraram outros. A busca, a partir daquele momento, por vezes angustiante, resumir-se-ia em encontrar a dimensão teórica, os conceitos presentes na obra, presentes como seus alicerces, sua “verdade”.

### 3. A DESCONSTRUÇÃO DA CERÂMICA - DA TÉCNICA À LINGUAGEM

Este capítulo contextualiza a cerâmica e faz referência a importantes artistas do século XX que desconstruíram o conceito tradicional dessa técnica, a exemplo dos escultores americanos Peter Voulkos, Viola Frey e Robert Arneson, Antoni Tápies. Outros artistas – como Antony Gormley, Kasuo Shiraga, Richard Long, Gabriel Orozco, Ana Mendieta, Arcadi Blasco, Ana Maria Maiolino, Alberto Andrés, Evarist Navarro e Miquel Navarro – transgrediram as normas da técnica cerâmica e o uso de materiais inerentes a essa técnica, tendo a terra e a cerâmica como elementos essenciais em seus projetos, em diálogo com outros materiais, como metais, vidro e madeira.

Ao versar sobre a argila e a cerâmica, é importante abordar a expansão do termo escultura, com a exploração dos limites entre as diversas linguagens – que fazem uso de outros ramos do conhecimento –, além da associação entre elas. A escultura, então, abre-se para outros campos:

A expansão do termo escultura a partir dos anos sessenta libera esta de códigos modernos, possibilitando a ocupação de outros lugares, a inclusão do processo, a vivência da experiência, admitindo as sensações que se despreja do momento assim como do material empregado (SIELSKI, 2006, p. 7).

Essa expansão da escultura está ligada ao uso dos materiais e ao modo como eles têm sido empregados e pensados através da história da arte. Celeste Wanner<sup>4</sup> afirma: “Não temos a menor dúvida de que não existe objeto artístico sem material” (WANNER, 1998, p. 58). Quanto à diversidade dos materiais empregados e ao surgimento de novas linguagens e hibridizações, alerta que cada tempo tem o seu material. Na atualidade, convivemos tanto com os materiais tradicionais quanto com os que vieram da revolução industrial e infotecnológica.

A escultura passou, então, a ser lugar de atuação (a exemplo da horizontalidade na pintura de Pollock); rompeu-se com o antropomorfismo e começou-se a dar atenção aos estados de mudança da matéria. Os artistas da *land art* passaram a utilizar a terra como lugar de atuação, trabalhando ao mesmo tempo com o registro fotográfico.

Com o surgimento de obras efêmeras, as atenções voltaram-se para a fenomenologia dos materiais (terra, água, fogo e ar).

O barro traz em si o simbolismo da gênese humana, relatada pela tradição cristã na *Bíblia Sagrada*, em Gênesis, capítulos 1 e 2, onde se lê uma narração de caráter figurativo que revela como Deus fez um boneco de barro e, nas suas narinas, deu o sopro da vida. “Formou o Senhor

Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida, e o homem tornou-se alma vivente (Gênesis 2:7)<sup>5</sup>.

A argila é o material; simboliza o corpo, efêmero, mortal. Já o sopro é o imaterial, simboliza o espírito, eterno, imortal. A união desses dois elementos remete à união corpo, alma e espírito, mundo material e mundo espiritual. A terra é retomada como material na arte contemporânea, não mais como material “arcaico”, porém fundador de outras possibilidades.

#### 4. CORPOS HÍBRIDOS

A ação *Filha do Vosso Ventre*<sup>6</sup> aborda questões de contaminação na cerâmica contemporânea, que passa a ser desdobrada em outras linguagens visuais, como ação e fotografia, com conteúdos voltados para conceitos referentes a identidade e alteridade.

Esse trabalho foi realizado durante o período de residência artística na Alemanha, onde tive acesso a um laboratório com infra-estrutura apropriada para o desenvolvimento de obras de grandes dimensões, utilizando diversas técnicas e materiais, além de equipamentos (fornos e ferramentas) e assistência técnica especializada. O convívio com outros artistas favoreceu a execução de uma série de investigações, tendo o corpo como suporte.

Havia relações das ações de ordem técnica com memórias recorrentes do meu imaginário. Era um impulso que precisava ser atendido. Abraçada, deitada e de braços nessa ação/ritual, retomei a consciência da efemeridade e da fragilidade da vida corpórea. Em torno desse ato, identifiquei, também, a presença dos limites e das contaminações na obra: desdobramentos que começaram a surgir, com os registros dos procedimentos processuais, através da fotografia. Se a sensação de me olhar em uma fotografia causava estranheza, semelhante foi ver o negativo do meu corpo impresso.

Já tendo lido sobre a filosofia de Gaston Bachelard, teci diálogo entre a cerâmica e a medunização. Nessa passagem, voltei de uma forma mais direta ao mito da Medusa, para o diálogo entre ela, a cerâmica e a fotografia. Philippe Dubois refere-se ao diálogo entre o mito da Medusa e a fotografia. O olhar da Medusa petrificava quem a olhasse diretamente, assim como a câmara escura utilizada para a fotografia congela a imagem que se projeta em sua lente; seus olhos – um instante – têm semelhança com a fornalha, esta também outra câmara que petrifica os objetos de argila ali depositados para a queima.

Nessa pesquisa, a petrificação envolve dois gestos: o da cerâmica e o da fotografia. A cerâmica é contato com a modelagem ou a apropriação

de um objeto, seu “batismo” em barbotina e a queima. O gesto da fotografia já envolve distância, uma “visão instantânea”, como declara Dubois.

Esse trabalho deu origem a três obras: a ação; a peça de cerâmica contendo a impressão do corpo, elaborada na sua técnica tradicional; e as imagens, resultado do registro do processo. Pela primeira vez, tive o contato direto com linguagens que podem ser consideradas como desdobramentos, nas quais o limite de uma está no momento em que surge a presença da outra.

A presença nesse trabalho se dá tanto pela ausência de um corpo com o seu rastro como pela fotografia:

A presença se encontra integrada ao rastro da impressão. A presença consegue inscrever-se dentro e através de uma modalidade que é, ao mesmo tempo, física e icônica (SANTOS, A. S.; SANTOS; M. I., 2004, p.17).

A perda do referente que aparece nos conceitos de Barthes trouxe novo fôlego ao trabalho. Contudo, nas idas e vindas entre prática e teoria, é preciso ter cautela para não se tornar um mero “ilustrador de teorias”, como sempre me advertia minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste Wanner.

Todo rastro é visível, aludindo à ausência de algo, que em algum instante se fez presente, impressionou ou foi captado. A ausência, portanto, alude a uma presença, e não há redundância ao se repetir de outras formas, mas uma ênfase num princípio que se reitera e se multiplica. Essas ausências existentes em ambas as linguagens – cerâmica/ações e fotografia – referem-se a algo que em algum momento esteve presente, mas que não volta mais, remetendo a questões de tempo, passagem e transitoriedade, transformação, alteridade.

Fazer uma marca, uma impressão, todos sabemos o que é. Todos nós um dia ou outro fazemos isso. Basta pensarmos nos traços dos nossos passos, no contato com a argila ou massa, nos nossos dedos molhados de tinta ou mesmo fazendo *frottages* de moedas velhas sob a folha de um papel (HUBERMAN, 1997, p. 9)<sup>7</sup>.

A impressão por contato é um processo híbrido entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se da pintura por ser uma mancha; do desenho, pelo traço; e da gravura pela produção de uma imagem invertida, negativo, uma espécie de “fantasma”, vestígio de imagem.

[...] cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças (HUBERMAN, 1997, p. 11).

As obras são petrificadas, assim como o tempo nelas, congelado. O rastro do gesto que se evidencia nas obras decorre da imersão e da emersão. As finas películas, frágeis, assim como o corpo, encerram significados que se ampliam graças ao fruidor. É um ciclo em que vemos a lida com a matéria, que contém a ampulheta que se esvai, lembrando o ritmo continuado do nosso cotidiano, de nossa passagem a qual cronometra nossa permanência no espaço. As matérias transmutam-se interior e exteriormente. As tramas são desfeitas pelo fogo, restando um corpo cerâmico, registro tridimensional do que já se desintegrou. Essa petrificação com registro seria uma espécie de fossilização, que traz aspectos de perda de referente, registro e memória.

Terra fértil como o ventre feminino  
Que gesta a vida e corpo que alimenta o rebento.  
Terra, matéria, que fala ao profundo,  
Argila que trabalhamos e nos trabalha,  
Que é forma e reforma nosso ser,  
Falando do profundo para o profundo<sup>8</sup>.

## 5. GEOFAGIA - A EXPOSIÇÃO

Pela íntima relação com o barro no meu processo criativo, *Geofagia* foi o nome escolhido para a exposição de conclusão do curso de mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. *Geofagia* é uma prática de comer substâncias terrestres, como barro ou outro tipo de terra. Mexer com terra é também mexer com memórias das primeiras observações da natureza. A terra do quintal é lembrada em todo início de chuva, quando a terra seca começa a absorver água, liberando um cheiro de terra molhada que, desde não se sabe quando, já se conhece.

Enquanto concebia as obras, eu me dava conta de estar em uma jornada de autoconhecimento. Por que mergulhar objetos na lama indo até o fim do procedimento cerâmico, perenizando seus vestígios, gravando sua tridimensionalidade, guardando sua memória como uma fossilização ou um processo de mumificação? Por que camadas tão finas, películas,

negando a resistência inicial da própria cerâmica? Por que meus objetos? Por que eu?



Figura 1 – Rosângela Costa, "Terra Vita". Fotografia de ação. 50 x 70 cm. 2005.

Figura 2 – Rosângela Costa, "Pertencimento I". Fotografia de ação. 50 x 70 cm. 2006.

Figura 3 – Rosângela Costa, "Pertencimento II". Fotografia de ação. 50 x 70 cm. 2006.

A fotografia *Terra Vita* (Figura 1), foi um dos desdobramentos da ação *Filha do Vosso Ventre*, mencionado anteriormente. As fotografias *Pertencimento I* e *II* (Figuras 2 e 3), foram já o desenvolvimento dessa nova vertente da pesquisa.

Ao me observar em uma imagem, encontro-me em um momento bastante particular; mais ainda, neste caso, coloco-me como o sujeito que constrói a imagem e o sujeito fotografado. Foram vários cliques para chegar ao que a princípio nem sabia que buscava, uma visão de mim mesma, autofotografar-me, ver-me, conhecer-me.

No momento em que me fotografo, não me vejo, e, quando me vejo, não realizo uma simples análise: antes disso, projeto-me para o interior da imagem, intuo uma experiência esta que é memória neste corpo que, de fora da imagem, observa. [...] O agora é memória do passado (KRAUSE, 2005, p. 66).

Algumas questões surgem, além do valor da imagem em si, do seu valor poético, também funcionando como um espelho. Como sou projetada é como me vejo? Como penso que sou? Ou estou equivocada sobre mim e a imagem me denuncia? Há uma construção de um autoconhecimento ao mirar a minha auto-imagem.

A composição na parede da sala três, *Bibelô* (Figura 4), tinha 37 módulos, 15 cm x 15 cm cada. Para esse trabalho, apropriei-me de um retrato meu de infância, feito um trabalho terceirizado de transfers. Coloquei-os nos azulejos e procedi à queima em 780 graus, por 4 horas.





Figura 4 – Colagem dos azulejos na parede.

Nesse trabalho, estão presentes alguns conceitos relativos à fotografia, embasados em Roland Barthes e Philip Dubois. Entre esses conceitos, está o índice de algo que já se modificou – minha imagem criança. O *insight* motivador que com a reflexão se foi revelando foi a ligação daquela criança, daquele tempo, com as rosas, assim como com os outros objetos apropriados e barbotinizados como referenciais, a exemplo dos que deixaram rastros – os criadores de marcas. O olhar daquela criança, colocado à altura do meu próprio olhar e repetido 37 vezes.

Em *Medunizado Frescor* (Figura 5), 40 rosas cerâmicas, dispostas em três paredes da galeria, exalavam a fragrância que outrora haviam carregado, antes de serem barbotinizadas e queimadas.



Figura 5 – Rosângela Costa, "Medunizado frescor". Instalação de parede. 40 rosas cerâmicas. Dimensões variáveis. (Detalhe) 2006.

A memória era ativada por meio do olfato, mas, ao se chegar perto, o que se via era um rastro. Um índice, como acontece com a fotografia. A diferença é que os restos mortais do que fora apropriado e barbotinizado ali jaziam. As rosas passaram por banhos de barbotina com 3 composições de argilas diferentes e penduradas para secagem. Após isto, foram queimadas a 1150°C.

A instalação *Lama e Sonhos* – que teve título inspirado nas obras de Gaston Bachelard:

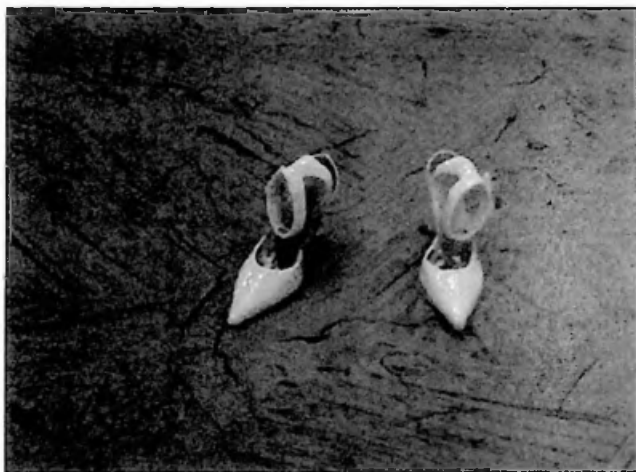


Figura 6 – Rosângela Costa, “Lama e Sonhos”. Instalação.  
Argila, porcelana, metal e pedras artificiais. 2006

Essa instalação (Figura 6) evidenciou o contraste entre o que representava a argila – o bruto, o efêmero e antes considerado “não nobre” – e as qualidades de um sapato feminino de porcelana vitrificada, como a delicadeza, a durabilidade e a nobreza. A película cerâmica guardava o rastro e os restos do que fora um sapato feminino de bico fino e salto alto, assim como do espartilho – presente na instalação *Vestíbulo* –, fetiche, símbolo de feminilidade.

Na instalação *Vestíbulo* (Figura 7), preenchi o chão com arroz<sup>9</sup>, de modo a tornar esse espaço como que sagrado, tanto por causa do alimento em si, que posteriormente foi consumido, como pelo que ele simboliza: felicidade, prosperidade, geralmente votos que se desejam aos noivos em um casamento. Aí se encontrava um corpete de porcelana vitrificada, sustentado por um manequim revestido de barro, num contraste semelhante ao da instalação que exibia os sapatos femininos de porcelana no chão de barro. A mesma relação da terra com o alimento, da terra com o corpo e do corpo que retorna à terra que se alimenta dos seus restos se faz presente.

As rosas, dessa vez verdadeiras e sem fragrância evidente, sinalizavam o tempo que iria passar para elas, para nós. A veste sustentada pela forma feminina apresentava várias diferenças em relação ao primeiro vestido de cerâmica, não só por questões formais, mas pelas circunstâncias, domínio da técnica e intenções. O primeiro foi concebido em meio a experimentações marcadas pela escassez de material, as quais apontaram para experimentos com a técnica de barbotina e finas camadas, já que a argila aumenta em volume com o acréscimo de água e papel. Vestido murcho, surgido do acaso, sem intuito de preservação, arcando com todos os riscos de quebra. Vestido vazio, suspenso, simples, sem corpo, vermelho, com sonho de vôo sustentado por delgados fios invisíveis (náilon), tendo abaixo de si uma nuvem de rosas. Diferentemente da anterior, a veste dessa instalação era de gala; foi composta por uma peça branca, feita para durar, com a intenção de finalizar uma fase, unindo impressão e fossilização. O branco puro e fino da porcelana vitrificada contrastava com o marrom avermelhado do barro. Estimularam a construção do corpete que compunha essa instalação, além de visitas ao Museu do Traje e do Feminino Henriqueta Catharino, pesquisas básicas sobre a moda do século XVIII ao século XX, ao longo das quais vi muito recorrente, no âmbito da indumentária feminina, o espartilho, ao qual as mulheres se submetiam para que suas formas fossem moldadas, mas que causava sérios problemas de saúde. A moda através dos tempos tem rememorado inúmeras vezes essa peça, símbolo de superioridade, porém, ao mesmo tempo, instrumento de tortura em nome de uma beleza idealizada. Finalmente, a instalação *Vestíbulo*, celebra a efemeridade das coisas, da argila, das rosas, do alimento, do corpo, numa visão positiva da vida como palco de transformação, de permanências e impermanências.



Figura 7 – Rosângela Costa. “Vestíbulo”. Instalação. Porcelana, arroz, rosas, manequim em fibra e resina, tecido e argila. 2006.

## CHEGADA E PARTIDA

Na conjugação corpo–terra–fotografia, encontrei uma prática híbrida. Desde o começo da pesquisa, busquei abordar questões de impermanência e permanência no âmbito de uma poética da matéria, sua proximidade com o corpo, sua origem, seu destino e o embate corpo–matéria.

É óbvia a multidisciplinaridade da arte contemporânea, evidenciada pela conjugação de diversas linguagens, gerando outras tantas, estas com características híbridas. Nesse contexto, encontra-se a linguagem cerâmica, que vem sendo há muito revalorizada e ressignificada.

É animador, como, escrevendo sobre o meu trabalho concluído há dez meses atrás, constato, já com maior distanciamento imposto pelo tempo, que, junto com o desenvolvimento de obras e reflexões, houve a tomada de consciência de um caminho, de um modo de fazer que aponta para outras possibilidades. Isso só pode se realizar com a vivência de uma relação mais próxima do meu trabalho.

### NOTAS

\* Bacharel em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no período de 1995 a 2000. Especialista em Metodologia do ensino Superior com Ênfase em Novas Tecnologias pela Faculdade Batista Brasileira no período de 2002 a 2003. Mestre em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia no período de 2005 a 2006. Lecionou disciplinas de cerâmica na Escola de Belas Artes – UFBA no período de 2004 a 2005.

<sup>1</sup> Massa para cerâmica fabricada com uma mistura de argila e papel.

<sup>2</sup> Professora Doutora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>3</sup> Em O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas, publicação da UFRGS, organizada por Blanca Brites e Elida Tessler.

<sup>4</sup> Orientadora da pesquisa que resultou nesta dissertação.

<sup>5</sup> BÍBLIA SAGRADA. Versão revisada da tradução de João Ferreira de Almeida.

<sup>6</sup> Obra realizada durante o período de residência artística/especialização em cerâmica. Teve desdobramentos em outras linguagens visuais, como ação e fotografia digital.

<sup>7</sup> HUBERMAN, Georges Didl. L'empreite.

<sup>8</sup> PEREIRA, Rosângela. 24/1/2004.

<sup>9</sup> Foram usados 100 Kg de arroz. Houve o cuidado de circular pela instalação com os pés calçados por plástico. Após a desmontagem da exposição, este alimento foi doado.

## REFERÊNCIAS

Livro

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

BÍBLIA SAGRADA: Versão revisada da tradução de João Ferreira de Almeida, 9ª impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1993.

BRITES, B.; TESSLER, E. Walter (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002.

CAMPELLO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: Annablume, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Perspectiva, 1989.(Coleção Debates)

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985. p.18-21.

HAKENJOS, Bernd; QUADT, Edgar. K. O. **Görtz: Keramik 1995-2001**. München: Lanadruck GmbH, 2001

HUBERMAN, Georges Didi. **L'empireite**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **La escultura en el campo expandido**. In: **La originalidad de la vanguardia u otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 289-303.

MONLEÓN, Mau. Escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad. In: **La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta**. Valencia: Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999, p. 135-141.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PERRY, Gill; WOOD, Paul. (Org.) **Themes in contemporary art**. London: Yale University Press, 2004.

QUE ÉS LA ESCULTURA, HOY? 1er Congreso internacional. Novos procedimentos escultóricos. Universidade Politécnica de Valencia. Valencia: Grupo de investigación nuevos procedimientos escultóricos, 2002. São vários autores desse grupo, nenhum organizador único

RHODES, Daniel. **Stoneware and porcelain: the art of high-fired pottery**. Philadelphia: Chilton Book Company, 1959.

SANTOS, Alexandre Santos; SANTOS, Maria Ivone. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Editora da UFRGS, 2004. (Série Escrita Fotográfica)

WAGNER, Mônica. **Das material der kunst: Eine andere geschichte der moderne**. München: Beck, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em artes: um paralelo entre arte e ciência, polêmicas do nosso tempo**. São Paulo: Autores Associados.

#### Revistas e periódicos

PASSERON, René. **Da estética à poética**. Revista Porto Alegre, Porto Alegre, V.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Debates)

WANNER, Maria Celeste de Almeida (Org.) **Artes Visuais: pesquisa hoje**. Anais do II encontro da associação nacional de pesquisa e pós graduação em artes visuais. Mestrado em Artes – UFBA. Apoio: CNPq e CAPES. Salvador: EDUFBA, 2001. 173p. 21-35