

BARRO ESSENCIAL

Marta Castelo, 2015

O barro e a cerâmica fazem parte do meu trabalho artístico, mas foram eles que me escolheram, mesmo antes de perceber a minha identificação com eles. No seio desta ligação inesperada, fui compelida a entender de que modo o barro e a cerâmica ressoam em mim, e a análise do cru e do cozido vem na sequência dessa necessidade de compreensão.

O barro e a cerâmica são dois materiais de naturezas e características distintas. Enquanto que o barro é uma matéria natural, plástica e modelável, a cerâmica, que procede do barro, já é um material produzido pelo homem por meio do recurso ao fogo. No processo de cozedura, o barro perde a plasticidade que lhe era própria e deixa de poder atravessar, continuamente, um número determinado de estados que vão desde a lama, a pasta, o pó, a pedra, passando por uma variedade de fases intermédias que resultam igualmente da relação entre a água e o ar.

Com a transformação do barro em cerâmica, a cor natural do barro, muito frequentemente, altera-se profundamente, o volume da matéria diminui e dá-se um aumento substancial da dureza e da resistência face à substância inicial. Enquanto que o barro é movimento impermanente e transição, a cerâmica é subsistência e continuidade. Enquanto que o barro pode ser visto como expressão de vida, devido à sua diversidade de estados, a cerâmica pode ser entendida como a morte do barro, uma memória ou

vestígio da existência daquela porção de matéria, mas também uma sobrevivida.

Se o barro é uma matéria essencial para a existência da cerâmica, o processo tecnológico que lhe dá vida depende igualmente do fogo para alterar de modo irreversível o barro inicial.

Ora, segundo a tradição mitológica grega, o fogo é um bem divino que Prometeu roubou astutamente a Zeus e partilhou com os homens, dando assim origem à humanidade.

Em Hesíodo, na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os Dias*, Prometeu, responsabilizado pelo facto de dividir os lotes do sacrifício pelos deuses e pelos mortais, oferece a Zeus duas porções à escolha: uma bastante atractiva, mas recheada de banha e ossos, e outra onde as melhores partes estão dissimuladas no interior do estômago do animal imolado. Enfurecido com aquela oferenda artilosa, Zeus afasta o fogo divino dos seres humanos, e Prometeu, com redobrada astúcia, arrebatou esse mesmo fogo, distribuindo-o depois pelos mortais. Em resposta a esse novo atrevimento, Zeus manda criar Pandora, a primeira mulher que, plasmada com barro e água por Hefesto e revestida de uma aparência divina, traz consigo, no interior de um vaso onde se esperaria estar guardado o alimento, grandes males para a humanidade. Este atributo, o vaso, é, segundo Mary Lafer, um duplo de Pandora que é adornada e decorada por Atena e Afrodite como se de uma cerâmica se tratasse.¹ Pandora é, pois, o objecto da consumação da separação dos homens e dos deuses e a instauradora de uma nova condição humana que, como contrapartida do fogo, enfrenta as dificuldades e as incertezas sobre o seu próprio destino.

Enquanto que na versão de Hesíodo a conquista do fogo traz consequências pesadas para os seres humanos, que até então viviam harmoniosamente com os deuses, a variante do mito escrito por Ésquilo dá ênfase aos grandes benefícios que a acção de Prometeu trouxe à humanidade.

Anteriormente subjugados pelo poder divino e privados de qualquer um dos seus dons, os homens vêem agora o seu destino alterar-se profundamente com o fogo.

Ao oferecer-lhes este “recurso fecundo”, “fonte de todas as artes e ciências do homem”, Prometeu iluminou o espírito humano e, retirando-o da ignorância, conferiu-lhe razão e discernimento, necessário às maiores conquistas.

Desde modo, o cozido e, conseqüentemente, a cerâmica, como o vaso transportado por Pandora também indicia, são um reflexo directo da inovação tecnológica propiciada pela aquisição do fogo e são, por isso, evidências da cultura.

Segundo uma lógica inversa e concordante, o cru, por sua vez, estará associado a uma natureza intocada, aquilo que não é do domínio humano ou que é prévio ao humano.

Se isto é verdade para um barro natural no seu local de origem, o mesmo já não acontece com um monte de barro trasladado para um outro local e que já foi observado pelo homem enquanto material. A consistência de pasta resultante da amassadura, como Pedro Fortuna fez notar², já pressupõe um estado ligeiramente diferenciado daqueles em que o barro se apresenta correntemente na natureza e uma pasta de cerâmica, mesmo crua, resultará sempre de um saber tecnológico que ajudou a fazer essa mistura de modo mais adequado. Por outro lado, também o barro cru, manipulado com grande perícia na roda de oleiro, pode dar lugar a um vaso que nunca virá a cozer.

Nesta perspectiva, tanto o cozido como o cru assinalam diferentes estados de aparecimento do barro no interior do fogo cultural do qual o homem não se consegue apartar, e potenciam o questionamento do amplo espaço onde as relações entre natureza e humanidade se estabelecem.

Tanto o barro cru tocado e modelado pelo homem, como a cerâmica que é um material transformado, preservam, ainda que neste último caso mais remotamente, algo da sua origem natural, e podemos perceber que tudo o que é criado pelo homem

está indelevelmente dependente da natureza e nada pode sair da sua esfera. Neste sentido, o cru e o cozido são também possibilidades de que a natureza dispõe.

Não se advoga aqui uma perspectiva utilitarista da natureza ou um entendimento desta enquanto objecto sobre o qual o homem exerce um direito de dominação, tal como muitas vezes o mito de Prometeu permitiu interpretar, mas antes pelo contrário.

A natureza é de facto o suporte vital das nossas vidas, mas, mais do que isso, é tensão entre vida e morte, é nascimento e dissolução, força que brota para além do nosso entendimento. Esta natureza aproxima-se ou coincide com a ideia de *physis* que, na Grécia antiga, é utilizada para referir, complementarmente, o processo contínuo e interminável de nascimento, formação e morte de qualquer ente.

«A *physis* é um poder animado e vivo», como resumiu Vernant referindo-se à força que tanto faz crescer as plantas como faz caminhar os homens ou mover os astros.³ E em tempos mais recuados, os sumérios, que concebiam a terra como princípio de vida e reconheciam nela uma inesgotável fonte de fertilidade e fecundidade, desenvolveram uma concepção mítica em que, à semelhança das plantas, também o homem brota da terra entendida como terra-mãe ou deusa-mãe.

Em mitos posteriores em que o homem é igualmente modelado com argila pela divindade, o modo de concepção do homem indicia uma dupla compleição divergente. Ao ser plasmado pelo divino, o homem participa da inteligência e sabedoria de Deus e, ao ser feito com a argila, ele carrega o signo da mortalidade.

Quer se defenda uma perspectiva em que a terra é uma realidade viva, divina e criadora do homem, quer se entenda que o Deus eterno plasma o homem a partir de uma matéria modesta e preexistente, estes relatos da criação do homem dão conta de que o homem é da mesma substância da terra, pertence e depende dela e a ela volta quando morrer. A terra e o barro atestam a condição terrena do homem.

A par disto, o barro usado na criação escultórica adequa-se previsivelmente à formação do homem pelo Deus “escultor”. A abundância deste material na Mesopotâmia e o facto de ser amplamente usado na construção e na escultura, redobra a validade do seu uso na criação do homem.

Porém, atendendo à minha relação com o barro e, portanto, comigo mesma, importância desta imagem simbólica da criação do homem, não reside apenas no reconhecimento da pertença e dependência do homem à terra nem do ajuste do barro à modelação, mas no facto de (eu) identificar no homem, a fertilidade e a plasticidade existente no barro entendido no sentido alargado de terra ou de natureza enquanto fonte de vida e de nascimento.

Sendo feito dessa substância terrosa, o homem participa congenitamente das mesmas qualidades atribuídas àquela matéria e transporta em si a potencialidade de criação mas também de destruição, de acordo com a natureza mais íntima e arcaica que lhe é dada à nascença.

O homem é modelado e modela-se a si mesmo segundo uma plasticidade que, de modo mais ou menos consciente, reconhece. Porém, aceder à plasticidade e à criatividade puras contidas na matéria elementar de que o homem é feito, é reconhecer a força mais íntima e pujante da natureza no homem, anterior a qualquer determinação cultural. Essa fonte vital — à qual eu dou o nome de “barro essencial” — é a matéria mais crua e bruta a que é permitido chegar, e é o espaço e o tempo onde os opostos confluem, onde o tudo e o nada se fundem, onde o caos e a ordem se seguem ininterruptamente, e a morte e o nascimento, em vida, são possíveis.

Esta força que jorra, expelle e impele, não tolera dentro de si qualquer fixação ou permanência, e conduz, na versão mais construtiva e edificante do homem, à criação artística.

Tomado pelo seu barro essencial, todas as matérias se abrem como uma possibilidade criativa para artista, e este, quer use o barro, a cerâmica, a madeira, a pedra ou outras matérias

quaisquer, inscreve naquilo que faz aquela dimensão plástica e fecunda, que por inerência é sempre crua e viva.

Assim, ao mesmo tempo que existe um fundo poético que valida a intuição de que o cru tem um vínculo profundo com a natureza enquanto realidade pré-constituente do humano e o cozido é a insígnia da acção e conhecimento humanos, ou seja da cultura, não existe, com base neste binómio, a possibilidade de sustentar ou de observar, uma qualquer oposição entre natureza e cultura, pois ambas são instâncias antropológicas indissociáveis, sem que seja viável o discernimento claro dos seus limites.

Do ponto de vista material, o cru do barro e o cozido da cerâmica ressoam em mim de maneiras diversas e revelam uma estreita e imediata conexão entre si, que, por não poder ser dada como previsível, não é necessariamente pacífica.

A todo o momento são colocadas questões: quando é que uma escultura já nasce enquanto cerâmica? Quando é que uma peça tem de permanecer argila? No fundo desta dobra espaço-temporal coincidem a orientação viva do gesto e a compreensão de que só de modo inconclusivo e já tocado pela morte é possível presentificar a vida.

1. Cf. LAFER, Mary Trad., Intr. e Comentários *In Hesíodo, Os Trabalhos e os Dias*, Editora Iluminuras, 3a Edição, São Paulo, 1996, pp. 68 e 108.