



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

JOÃO VICTOR SILVA OLIVEIRA

**PEQUENOS RITOS SECRETOS:
GRAVURA E AUTOFICÇÃO**

Salvador
2017

JOÃO VICTOR SILVA OLIVEIRA

PEQUENOS RITOS SECRETOS:

GRAVURA E AUTOFIÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Salvador
2017

O48 Oliveira, João Victor Silva
Pequenos ritos secretos: gravura e autoficção / João Victor Silva Oliveira.
- Salvador, 2017.
107 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) -
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

1. Artes Visuais. 2. Gravura. 3. Autoficção. 4. Ritos. I. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 76

JOÃO VICTOR SILVA OLIVEIRA

PEQUENOS RITOS SECRETOS:

GRAVURA E AUTOFIGICÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de Processos Criativos, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 17 de novembro de 2017

Banca Examinadora

Eriel de Araújo Santos (Orientador)



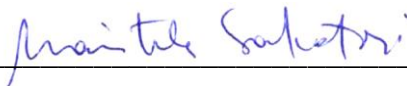
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Universidade Federal da Bahia.

Fábio Luiz Oliveira Gatti



Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas.

Maristela Salvatori



Pós-Doutora em Artes, Ciência da Informação e Comunicação
Université Laval, ULaval, Canadá,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para Pablo, all of me.

Para Selva, Omar e Cavalinho.

AGRADECIMENTOS

Estes pequenos ritos secretos são efeito permanente e inextinguível de vida. Apesar do mergulho solitário, porque uma amiga me ensinou que não se pode mergulhar segurando na mão de ninguém, foram muitas as mãos que fizeram este trabalho emergir até a superfície.

Muito obrigado à RV Cultura Arte, coordenada por Larissa Martina e Ilan Iglesias, que tornou a mostra 'Último ato de orgulho' possível; através do apoio do Governo do Estado, Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura da Bahia.

Ao Programa de Pós - Graduação em Artes Visuais - PPGAV / UFBA; à FAPESB pela bolsa de estudos; aos professores e aos colegas Alexia Zunhiga, Angie Montiel, Geisiel Ramos, Luisa Magaly, Milena Oliveira, Natalia Cavalcante e Rodrigo Seixas com os quais compartilhei minha inquietação.

Minha profunda gratidão ao Eriel Araujo pela orientação; Evandro Sybine, que me ensinou as técnicas da gravura e o amor por esta linguagem; a Mayra Lins, leveza que a vida me deu numa hora tão obscura para me tirar da sombra junto com palavras, pensamentos, imagens que deram forma às minhas angústias, que basta eu dizer que amo imensamente; a Rosa Bunchaft; aos meus queridos amigos, cada um do seu jeito, cada um com seu amor.

À minha mãe Rita e à minha tia Gilda, meu imenso obrigado.

Ao Pablo Cordier, all of me, pelo design fino, pelos flyers, teasers, pela escuta, pelos mimos culinários, pela mansidão com que soube conduzir meus dias mais difíceis, por estar ao meu lado nesta parceria de vida.

Nada de mergulhos. É na superfície
que o real, minúsculo plâncton, se trai.

Paulo Henriques Britto, Macau

OLIVEIRA, João Victor Silva. Pequenos ritos secretos: gravura e autoficção. 107 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RESUMO

Fruto de questões que concernem os processos de criação em gravura, esta pesquisa compreende, a um só tempo, uma investigação prático-teórica na linha de Processos Criativos em Artes Visuais, fundada na autoficção e seus ritos. Desde a apropriação de experiências pessoais do artista-pesquisador, buscou-se reconstruir, reconfigurar e resignificar os fatos vividos numa poética, instaurando obras de caráter autobiográfico forjado. Tendo como método a autoficção, potência narrativa de criar existências outras que se desdobram na obra e na vida mesma, perturbando ferramentas e técnicas para encontrar novas possibilidades de criação em gravura que se desdobraram num corpo-matriz, suas impressões em gesso e a exposição individual 'Último ato de orgulho', combinando princípios poéticos, tais como: farsa, ficção, vazio, tempo, superfície, imersão, contato, impressão. Ademais instituiu-se diálogo com o pensamento de outros autores e artistas como Jorge Larrosa (1959-) John Dewey (1859-1952), Diana Klinger (1973-), Rosalind Krauss (1941-), Clarice Lispector (1920-1977), Félix González-Torres (1957-1996), kiki Smith (1954-), Leonilson (1957-1993) e Rachel Whiteread (1963-).

Palavras-chave: Gravura. Autoficção. Rito. Corpo-matriz. Superfície. Imersão.

OLIVEIRA. João. *Petits rites secrets: gravure et autofiction Mémoire* (Master 2) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RÉSUMÉ

À la suite de questions concernant les processus de création en gravure, cette recherche comprend en même temps une étude théorique pratique dans la Ligne des Processus Créatifs en Arts Visuels, basée sur l'autofiction et ses rites. De l'appropriation des expériences personnelles de l'artiste-chercheur, l'objectif était de reconstruire, reconfigurer et réformer les faits vécus dans une poétique, en établissant des œuvres de caractère autobiographique forgé. Ayant comme méthode l'autofiction, le pouvoir narratif de créer d'autres existences qui se déroulent dans l'œuvre et dans sa vie, en troublant des outils et des techniques pour trouver de nouvelles possibilités de création en gravure qui se déroulent dans un corps-matrice, ses impressions en plâtre et l'exposition individuelle 'Último ato de orgulho', en combinant des principes poétiques tels que: la farce, la fiction, le vide, le temps, la surface, l'immersion, le contact, l'impression. En outre, le dialogue a été institué avec la pensée d'autres auteurs et artistes comme Jorge Larrosa (1959-) John Dewey (1859-1952), Diana Klinger (1973-), Rosalind Krauss (1941-), Clarice Lispector (1920-1977), Félix González-Torres (1957-1996), kiki Smith (1954-), Leonilson (1957-1993) e Rachel Whiteread (1963-).

Mots-clés: Gravure. Autofiction. Rite. Corps-matrice. Surface. Immersion.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Robert Rauschenberg, ‘Shades’, 1964	29
FIGURA 2 – Gabriel Orozco, ‘Mis manos son mi corazon’, 1991	30
FIGURA 3 – Rachel Whiteread, ‘s/ título (biblioteca)’, 1999	31
FIGURA 4 – Leonilson, ‘El puerto’, 1992	42
FIGURA 5 – Marcelo Amorim, ‘Purple book’, 2012	44
FIGURA 6 – Félix González-Torres, ‘Sem-título’, da série Placebo, 1991	47
FIGURA 7 – ‘Meu sonho era não haver distância entre minha boca e o seu pescoço’, desenho s/ papel vegetal, 03 X 04 cm (cada), 2011	51
FIGURA 8 – ‘Transmitir-se’, desenho s/ papel vegetal s/ fotografia, 44 X 60 cm, 2011	52
FIGURA 9 – ‘Respirando por suas oftálmicas ou você, você, você, você, você...’, gravura em metal, 03 X 04 cm, 2012	60
FIGURA 10 – ‘Respirando por suas oftálmicas ou você, você, você, você, você...’, 2012	61
FIGURA 11 – ‘Os sentimentos vastos não tem nome’, gravura em metal, 10 X 15 cm (cada), 2011	64
FIGURA 12 – ‘Ainda te lembrás’, desenho s/ papel vegetal, 2011	66
FIGURA 13 – Páginas do livro ‘Ainda te lembrás’, desenho s/ papel vegetal, 2011	67
FIGURA 14 – ‘Coma meu coração sem pena, enquanto é tempo’, gravura em metal, 16,5 X 08,5 cm; 16,5 X 14,5 cm; 16,5 X 14,5 cm; 16,5 X 08,5 cm, 2012	68
FIGURA 15 – ‘Das delícias 1. O devaneio excessivo é o hábito’, gravura em metal, 150 X 150 cm (dimensões variáveis), 2014	69
FIGURA 16 – ‘Meu discurso monótono não tem "por quê", a não ser um só, sempre o mesmo’, gravura em metal, 07 X 07,5 cm; 10 X 14,5 cm, 2014	71
FIGURA 17 – ‘Obstinadamente, escolho não escolher’, gravura em metal,	72
FIGURA 18 – ‘Para poder interrogar a sorte, é preciso uma pergunta alternativa, um objeto susceptível de uma variação simples e uma força exterior’, gravura em metal, 10 X 10 cm, 2014	72
FIGURA 19 – ‘A primavera é a estação das pragas’, gravura em metal, 09,7 X 12,5 cm, 2014	73
FIGURA 20 – Vista da exposição ‘Último ato de orgulho’, 2016	75
FIGURA 21 – Processo de gravação do meu peso, 2015	78
FIGURA 22 – ‘Último ato de orgulho I’, impressão s/ gesso, 13 X 18 X 20 cm, 2016	80

FIGURA 23 – ‘Último ato de orgulho I’, impressão s/ gesso, 13 X 18 X 20 cm, 2016	81
FIGURA 24 – Marcel Duchamp, ‘Not a shoe’, 1950	83
FIGURA 25 – Kiki Smith, ‘Basin’, 1990	84
FIGURA 26 – Detalhe da obra ‘Último ato de orgulho II’, impressão s/ gesso, 35 X 150 X 25 cm, 2016	85
FIGURA 27 – ‘Último ato de orgulho II’, impressão s/ gesso, 35 X 150 X 25 cm, 2016	86
FIGURA 28 – ‘Último ato de orgulho III’, impressão s/ gesso, 2016	88
FIGURA 29 – ‘Último ato de orgulho III’, impressão s/ gesso, 2016	89
FIGURA 30 – Detalhe da obra ‘Último ato de orgulho III’, impressão s/ gesso, 2016	91
FIGURA 31 – ‘Último ato de orgulho III’, impressão s/ gesso, 2016	92
FIGURA 32 – Vista da exposição ‘Último ato de orgulho’, 2016	93
FIGURA 33 – ‘É na superfície que o real se trai’, gravura em metal, 600 X 10 cm (10 X 10 cm cada), 2016	94
FIGURA 34 – ‘É na superfície que o real se trai’, gravura em metal, 600 X 10 cm (10 X 10 cm cada), 2016	95
FIGURA 35 – ‘O mais fundo está sempre na superfície’, gravando em metal, 20 X 25 X 25 cm, 2016	96
FIGURA 36 – Detalhe do processo de corrosão da obra ‘O mais fundo está sempre na superfície’, gravando em metal, 20 X 25 X 25 cm, 2016	97
FIGURA 37 – ‘Você ainda está tentando mergulhar segurando na mão de alguém’, gravura em metal, 150 X 10 cm, 2016	98
FIGURA 38 – ‘Você ainda está tentando mergulhar segurando na mão de alguém’, gravura em metal, 150 X 10 cm, 2016	99
FIGURA 39 – Livro ‘Último ato de orgulho’, serigrafia s/ papéis vegetal, algodão e cartão, 2016	100
FIGURA 40 – Detalhe do interior do livro, 2016	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
ATO I – Espectros da gravura, seus ritos e suas impressões	17
1.1 - Ritos da gravura	18
1.2 - Impressões do sujeito	32
1.3 - Impressões da experiência	36
1.4 - Impressões da autoficção	39
ATO II - Eu fico o tempo todo falando de mim, parece que só existe eu	48
2.1 – Rituais de gravação e autoficção	49
ATO III - Nunca será o que desejo dizer, não deixará de ser	74
3.1 - Tudo que eu estou dizendo é falso	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

este não sou eu

Tudo o que não invento é falso.
Manoel de Barros, O livro sobre o nada

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa **pequenos ritos secretos: gravura e autoficção**, elaborada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, na sua linha de Processos Criativos, integra-se como requisito parcial de mestrado, e é fruto de questões que concernem o meu processo criativo em gravura, buscando, a um só tempo, o desenvolvimento e compreensão de uma poética visual fundada na autoficção e seus ritos. Ao longo desta investigação prático-teórica pude experimentar novos materiais, modos de fazer e conceitos, tanto quanto compreender mais amplamente seu mecanismo, funcionamento, e desdobramentos seguintes.

Porque a substância de minha pesquisa são as minhas angústias, entendi que me debruçar sobre uma pesquisa científica era bastante oportuno, vista a necessidade, quase uma invocação, de desenvolver algumas ideias que vinha desenvolvendo fazia algum tempo no meu percurso artístico.

O objetivo principal foi a apropriação das minhas experiências e a reconstrução, reconfiguração e resignificação dos fatos vividos numa poética visual para instaurar obras de caráter autobiográfico forjado, perturbando ferramentas e técnicas para encontrar novas possibilidades de criação em gravura, revertendo-se na exposição e posterior dissertação. Entretanto, no instante em que pude me entregar ao processo criativo, abrindo-me para o seu abismo insondável e abraçando sua obscuridade, tornando-o uma força para que a criação emergisse, entendi, numa outra ordem, não-linear, o que efetivamente buscava. Descobri-me na urgência de ampliar meus meios expressivos, pois que a gravura em metal sempre foi a minha casa, outros

materiais e meios penetraram de parte a parte meu trabalho, rompendo a superfície do hábito.

“O caos é sobretudo o princípio da possibilidade de tudo. Trata-se de uma experiência de ser e de realidade tão rica e inaugural que dela se origina tudo, que é e não é, nela se nutre toda criação em qualquer área ou nível, seja do real ou irreal, seja do necessário ou contingente.” (CARNEIRO LEAO, 1994, p. 8, apud PEERRUSI, 1998, p. 36)

Nesse caos do qual toda criação se nutre, usei a autoficção como método. Termo que usurpei da literatura e designa a ficção do eu, que Klinger (2007, p. 65) define:

Uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo da construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.

Neste recorte, entendo a autoficção como a apropriação, pelo sujeito-artista, da própria vida, forjada em sua potência narrativa de criar existências outras que se desdobram em sua obra e na vida mesma. Essa poética se instaura através de ritos, que seriam um meio, não sem-par, de ir incorporando a realidade como um meio de assimilação e subjetivação do mundo através da experiência.

Também a escritura¹ desta dissertação, assim como os ritos de sua poética, irrompe em fluxo da consciência, urdindo um monólogo interior, num timbre confessional, subjetivo, íntimo, construindo seu sentido na fragmentação característica da divagação interior. Ante as inúmeras indagações que vão surgindo, o exercício da escrita não pretende uma resposta; é apenas treino, busca, quem sabe, do entendimento, pois que “escreve-se porque não se sabe o que se tem a dizer, para tentar sabê-lo” (Lyotard, 1996. p.113).

Dentre diversos autores, busquei como embasamento teórico aqueles com os quais tivesse profunda identificação e cujo pensamento confluísse para esta investigação

¹ Termo utilizado por alguns autores para designar um tipo de escrita onde há “um toque de sensibilidade, talvez um clamor artístico, pois esta desenvolve a criação” (<https://lacaneando.com.br/escritura-e-escrita/>)

poética ou trouxesse contraposições pertinentes, sendo eles Jorge Larrosa (1959-) John Dewey (1859-1952), Diana Klinger (1973-) e Rosalind Krauss (1941-), constituindo, assim, um somatório de reflexões, na mesma ordem, acerca de conceitos como indivíduo, experiência, autoficção e campo ampliado aplicado na gravura. Leonilson (1957-1993), Rachel Whiteread (1963-), Félix González-Torres (1957-1996) e kiki Smith (1954-), dentre outros artistas, também foram referenciados, seja pelos materiais e linguagens com que engendram suas obras, seja pelo seu diálogo com a autoficção.

Além desta introdução, esta dissertação foi sistematizada em três atos. O primeiro deles, **Espectros da gravura, seus ritos e suas impressões**, contextualiza historicamente o objeto da pesquisa e em simultâneo questiona os pressupostos que o sustentam a um conceito firmemente estabelecido, dialogando com autores e artistas que propõe outros modos de pensar a linguagem gravura e alicerçam a pesquisa. Em **Eu fico o tempo todo falando de mim, parece que só existe eu**, ato seguinte, discorro sobre meus antecedentes, apresentando um conjunto de obras que se assemelham ao recorte poético aqui proposto, alicerçando a produção desenvolvida enquanto mestrando. No terceiro ato, **Nunca será o que desejo dizer, não deixará de ser**, apresento o trabalho desenvolvido e a poética construída, que culminou na exposição 'Último ato de orgulho'. Nas **Considerações finais**, quarta e derradeira parte, reflito criticamente acerca do que foi planejado, desenvolvido e resultados obtidos com esta pesquisa.

[...] vai haver uma história, alguém vai contar uma história. Sim às favas os desmentidos, tudo é falso, não há ninguém, está entendido, não há nada, às favas as frases, sejamos enganados, enganados pelos tempos, por todos os tempos, esperando que isso passe, que tudo tenha passado, que as vozes se calem, são apenas vozes, apenas mentiras.

Samuel Beckett, Textos para nada

ATO I – Espectros da gravura, seus ritos e suas impressões

A gravura é um espectro, assim a entendo, pressinto, sei. Imagem-avessa que se enuncia depois do agora, mas termina no pré-futuro seguinte. Imagem-feitiço nega a si mesma no ritual da gravação ao perpetuar suas marcas, e reflete seu contrário imprimindo sua substância quando forjada em matriz. Manifestação-imagem de uma irrealidade gravada na madeira, metal, pedra, no osso, se a imagem gravada não é a gravura e a matriz gravada também não, a gravura, perdida no preciso momento em que se faz a gravação, é ficção e só existe como tal.

Esse entendimento da gravura como ficção não se opõe aos tradicionais manuais e seus procedimentos técnicos usados para alcançar determinado resultado, mas porque é manifesto através de ritos inerentes a esse enunciador que vos escreve — podendo ser qualquer outro que imprimisse gestos, fórmulas e expressões próprias a um modo de pensar e fazer essa linguagem artística —, produz efeitos únicos “que não podem ser ditos em nenhuma outra língua” (DEWEY, 2010, p. 23), porque só podem ser ditos na língua daquele que faz.

Pessoalizar meu fazer artístico via métodos criativos e ritos de trabalho, implica desvios e antiparalelos que não tratam da ambiguidade de uma mesma linguagem aplicada de diversas formas, mas uma linguagem de si e do outro, única em seu gênero, percebida por contrastes que produzem significados distintos pelo modo como experimentamos, ou seja,

Não é apenas algo que temos e sim que é quase tudo o que somos, que determina a forma e a substância não só do mundo mas também de nós mesmos, de nossos pensamentos e de nossa experiência. [...] E aí o problema não é só o que é aquilo que dizemos e o que é que podemos dizer, mas também, e sobretudo, como dizemos: o modo como diferentes maneiras de dizer nos colocam em diferentes relações com o mundo, com nós e com os outros. (LARROSSA, 2015, p. 58)

Essa peculiaridade que é o meu modo de dizer, que marca a minha substância e as relações que estabeleço, toma a dimensão, na gravura, do que chamo de ritos de autoficção. Esses ritos são uma série de procedimentos pelos quais o enunciador da obra ficcionaliza — sem compromisso com a verdade, aqui entendida como sendo aquilo que está em conformidade ou passível de se comprovar com fatos — a própria vida e lhe atribui caráter verdadeiro, aumentando o abismo entre fatos e ficção, numa espécie de paradoxo do mentiroso.

Assim, esses rituais com os quais as obras se forjam implicam noções como a de indivíduo, de experiência, apropriação, e a própria noção do que é uma gravura, as quais perscruto neste capítulo.

1.1 - Ritos da gravura

Habitualmente, uma gravura é o que se convencionou chamar a imagem derivada de uma superfície plana gravada com talhos, encavos e corrosões realizados com procedimentos técnicos específicos a cada uma das técnicas de gravação, sobre madeira, metal ou pedra, que permitem a reprodução da imagem e a criação da estampa numa tiragem de múltiplos iguais, numerados e assinados.

Entretanto, o termo genérico ‘gravura’ compreende em sua essência um sentido anterior a esse, segundo aponta FAJARDO et al. (1999, p. 11), que concerne ações aproximadas com arranhar, entalhar, insculpir, cinzelar ou inscrever uma superfície, “não no sentido de reprodução da imagem, mas da utilização da linha arranhada como meio plástico.” Dessa maneira, podemos influir que tais procedimentos têm seu princípio na pré-história, estando presentes em mais ou menos todas as culturas, através dos registros deixados pelos homens sobre as paredes dos abrigos, nas cavernas.

As primeiras impressões datam de aproximadamente 5.000 anos, no Oriente, e são resultado de inscrições em tabuletas de argila feitas com sinetes ou cunhos de pedra com que os sumérios replicavam desenhos em relevo. Embora os egípcios tenham sido os primeiros a usar matrizes gravadas para fins de impressão consoantes com as que conhecemos hoje, essa técnica já era conhecida pelos chineses desde o século II, quando, por volta de 105 a.C., descobriram as técnicas de fabricação do papel. Eles o utilizaram como suporte para imprimir pranchas de madeira talhadas com os textos sagrados do budismo em larga escala, sendo uma xilogravura com a imagem de um Buda, realizada em 828 d.C., o primeiro registro de uma gravura. (MARTINS, 1981, p. 09)

No fim do século XVI, período de transição da Idade Média para o Renascimento, é que surgem as primeiras manifestações da gravura na Europa. Matrizes de madeira foram utilizadas, havendo registros de carpinteiros pagos para talhar peças usadas para a impressão de tecidos e toalhas de altar em 1380. Num período onde não havia meios outros para a reprodução da imagem, as xilogravuras assumiram um papel crucial e serviram desde a reprodução de produtos como cartas de baralho, selos, rótulos e anúncios até a propagação ideológica, através de imagens de episódios bíblicos e alegorias religiosas das vidas dos santos, que a igreja católica usou para a propagação e o reforço da fé.

A velocidade do processo de reprodução de imagens a partir de matrizes reduziu consideravelmente os custos do produto final, tornando-os mais populares e acessíveis.

Além disso, era possível encontrar a mesma obra circulando por diferentes localidades. Materializadas em papel ou pergaminho, os habitantes de vilas e cidades distantes podiam compartilhar da mesma informação ao mesmo tempo, já que não mais dependiam do deslocamento físico de um mesmo objeto, ou do deslocamento até um determinado local. O homem não mais seguia atrás da informação, mas a informação chegava até ele com a mesma integridade com que alcançava outros sítios ou pessoas. A gravura, informação estampada, passa a fazer parte do cotidiano, influenciando a dinâmica social, seja pela mensagem que carrega ou pela instalação de gráficas e ateliês, demandando materiais específicos e mão de obra especializada. (TAUFFENBACH, 2012, p. 1592)

Por volta do século XIV a técnica de fabricação do papel chega à Europa pela rota das Caravanas, trazida à Península Ibérica pelos árabes, penetrando na Espanha e depois na Itália. Começam a surgir as primeiras gravuras no Ocidente, sendo que a mais antiga data do séc. XV e é um fragmento da crucificação de Cristo. Nesse período a Europa vive a ebulição das artes gráficas, permitida pela substituição da fibra de cânhamo pela de linho, uma vez que a impressão sobre pergaminho não admitia resultados satisfatórios. (MARTINS, 1981, p. 09)

Se ao surgir tinha a função de divulgar imagens associadas a textos, a partir do séc. XV, a arte da gravura se impõe como uma entidade independente, visto que o meio gráfico necessitava de técnicas que oferecessem uma qualidade de impressão resistente às reproduções e edições em larga escala. Por volta de 1430 surge a gravura em metal ou calcografia², que é a técnica de gravação em côncavo realizada em cobre ou em qualquer suporte metálico, designadas como 'gravura de encavo', do francês 'gravure en creux', que em termos gerais são as gravuras cuja característica prevaiente é o depósito da tinta para impressão dentro dos sulcos gravados e não na superfície da matriz.

Nesse período surgem também as prensas, imprescindíveis à impressão da gravura em metal, fazendo com que a tinta da matriz se transporte corretamente para o papel com a sua pressão. O ofício do gravador se institui e os grandes artistas gravadores investigaram e elevaram a técnica de caráter informativo ao status de obra de arte, como Buty comenta:

Por meio da gravação, gerando signos, organizando-os como linguagem poética, o artista procura o sentido. A técnica empregada é um canal de comunicação do ser com a matéria. É um processo de concepção contínua, cujos momentos são indissociáveis e igualmente privilegiados. (BUTY, 2002, p. 09)

No entanto, é importante ressaltar que a técnica de se trabalhar em metal já era conhecida nas oficinas medievais dos ourives, armeiros e artesãos do niello³

² Do grego 'khal kos' ou 'chalcos', cobre, e 'grafia', escrita, que significa 'arte de gravar sobre cobre'.

³ O niello consistia em trabalhar a prata com um entalho a buril, cujo corte era depois enchido com uma amálgama de prata, enxofre e bórax que, aquecida, resultava num relevo escuro sobre o fundo de prata fosca e brilhante. Antes de encher esses cortes, os 'niellatori' costumavam atintá-los com

empregada para fins ornamentais. A técnica do talho-doce aparece na Itália por volta de 1640. O ourives e artesão de niello Maso Finiguerra (1426-1464) é responsabilizado pela introdução do método de gravação de cobre, o primeiro das chamadas 'gravuras a entalhe'

...que possibilitou o surgimento da gravura em talho-doce (*taille-douce* ou *intaglio*), nome primeiro empregado em referência à gravura a buril e que, hoje, denomina, em oposição à gravura em relevo, todo processo de construção de matrizes planas. (BUTY, 2002, p. 10)

Até aqui gravura era trabalhada somente à buril, ferramenta com cabo de madeira e ponta de aço de diferentes formatos e tamanhos, usada para criar vincos no metal através do emprego da força das mãos, que determinam os valores do traçado como a precisão da linha, sua espessura e a profundidade do encavo.

Na Itália, o Renascimento motivou os artistas a libertarem suas gravuras da temática religiosa de outrora, vista a causa prática a que elas serviam, de multiplicar e propagar os desenhos de modelos das oficinas.

No Século XVI, o conseqüente declínio da xilografia em detrimento das possibilidades do metal, suas qualidades gráficas e resistência, consolidaram a gravura em metal como forma de expressão em toda a Europa. Nos Países baixos o estúdio "Aos quatro ventos", representado pela figura de Jerome Cock⁴ (1507-1570), avoluma o tráfego da gravura na Europa bem como refina a execução de livros ilustrados, a exemplo da oficina Plantiniana.

As primeiras experiências a água-forte surgem por volta de 1513, feitas primeiro em matrizes de ferro e depois em matrizes de cobre. Autores atribuem sua descoberta ao armeiro alemão Daniel Hopfer (1470-1536), outros a Urs Graf⁵ (1485-1529), e ainda outros a Albrecht Durer⁶ (1471-1528). Nessa época também é conhecida a técnica da ponta-seca, pouco usada na ocasião dada sua baixa resistência a grandes edições.

uma substância oleosa e negra para, por meio de pressão, obterem o desenho sobre um papel fino. (CAMARGO, 1992, p. 12)

⁴ Pintor e gravador flamengo, mais conhecido por seu trabalho como impressor e comerciante de gravuras.

⁵ Pintor, gravador e ourives suíço.

⁶ Gravador, pintor e ilustrador alemão, considerado uma das figuras centrais do renascimento, que influenciou artistas do século XVI não só em seu país, como em toda a Europa.

Em Flandres, Antuérpia, dominada pela Espanha na ocasião, juntamente com os Países Baixos e Bruxelas, a fé cristã se propala de modo que a reprodução de imagens religiosas assume um caráter industrial sob a coordenação de famílias locais influentes como a dinastia de Jode, dos Collaerte, e dos Galle.

Artistas usam a “gravura de reprodução”, que também contribui para a evolução da cartografia, para multiplicar suas obras, sendo Piter Bruegel⁷ (1528-1569) um dos maiores expoentes do gênero. Na Alemanha, a gravura vive a sua plenitude, sendo Nuremberg o cerne de sua produção gráfica. A Reforma Protestante, representada na figura de Martinho Lutero⁸ (1483-1546), valeu-se do caráter múltiplo da gravura para popularizar seu propósito através de impressos ilustrados, confeccionados pelos muitos adeptos da causa. (TAUFFENBACH, 2012, p. 06)

Marcado pelo Renascimento, e na contramão da reforma, Albrecht Dürer (1471-1528) produz gravuras que denunciam um recém-descoberto tipo de humanismo e a procura de uma beleza idealizada, ao passo que o homem é superior ao mal que o cerca. A Alemanha, já no fim do século XVI, submerge numa produção abundante, mas medíocre, com os chamados “pequenos mestres”. Os artistas gravadores aperfeiçoam sua formação junto aos grandes artistas artesãos da época dentro das oficinas gráficas.

No século XVII, as técnicas de gravação em metal contemporâneas foram trabalhadas à extrema excelência e possuem forte traço de registro cultural de seu tempo. O verniz-duro é criado por Callot⁹ (1592-1635) e engrandece as possibilidades da água-forte, bem como a maneira-negra, em 1642, por Ludwing Von Siegen¹⁰ (1609-1680), que mais tarde se converteria no símbolo dos gravadores ingleses. Rubens¹¹ (1577-1640) encontrou nos gravadores holandeses da escola de Goltzius¹² a perícia que exigia para a execução de suas gravuras, as quais acrescentou cor e utilizou para disseminar suas pinturas. Rembrandt¹³ (1606-1669), em oposição ao trabalho do buril de sua época, se distanciou da gravura holandesa

⁷ Pintor flamengo considerado um dos maiores do século XVI.

⁸ Monge e professor agostiniano, figura central da Reforma Protestante, de 1517.

⁹ Desenhista e gravador a buril e a água-forte, nascido na comuna francesa de Nanci.

¹⁰ Soldado e gravador amador alemão.

¹¹ Pintor flamengo barroco.

¹² Pintor, desenhista e gravador dos Países Baixos, tendo trabalhado em mais de 500 gravuras.

¹³ Holandês considerado em todo o mundo como um dos maiores pintores e gravadores de todos os tempos, tendo deixado contribuições artísticas no período que os historiadores da arte denominaram como “Século de ouro dos Países Baixos”.

e trabalhou técnicas como a ponta-seca em paisagens, retratos e outras composições de caráter mais espontâneo.

No século XVIII, são abertos os primeiros gabinetes de gravuras, destinados à catalogação e arquivo das obras gravadas. Nesse período é corriqueiro o emprego da água-forte e do buril num mesmo trabalho, no qual uma técnica complementa a outra. Os gravadores continuaram a investigar as possibilidades de gravação e outras técnicas como o verniz-mole, a água-tinta e a maneira-de-crayon que foram sendo desenvolvidas e aprimoradas, bem como novas possibilidades de impressão, como a feita a cores com mais de uma matriz que oportunizaram novos resultados plásticos. As caricaturas satíricas ou de deboche ganham espaço e criticam a política e os costumes da sociedade, como pode ser visto na obra de Francisco Goya¹⁴ (1746-1828) que conjugou a água-forte e a água-tinta, ainda que introduzida recentemente, em suas gravuras. Já o gravador e arquiteto Giovanni Battista Piranesi¹⁵ (1720-1778) dedicou-se ao registro das grandes construções da antiguidade e do Renascimento Romano em placas grandes trabalhadas com múltiplos traçado a buril. (MARTINS, 1981, p. 33)

É ainda no século XVIII que a gravura em metal chega ao Brasil, seguida da litografia, diferente de outros países que tiveram suas primeiras experiências gráficas por meio da xilografia. Seu desenvolvimento é extemporâneo se comparado com a América Espanhola que imprimia desde 1535, e se deu a partir da fundação da Imprensa Régia em 1808, a primeira imprensa do Brasil, segundo destaca Beuttenmuller (1990, p. 13).

Beuttenmuller (1990, p. 16) assinala ainda que há concordância entre autores de que já em 1806 o padre José Joaquim Viegas Menezes teria trabalhado em gravuras no Brasil, mas com a chegada do frei Mariano da Conceição Veloso, em 1808, é que a gravura em metal principia seu genuíno desenvolvimento. Ele trouxe consigo os mestres burilistas Romão Eloy de Almeida e Paulo dos Santos Ferreira Souto, que trabalharam para a Imprensa Régia, encarregada também pela formação de gravadores como João Caetano Rivara (? -1824) e A. do Carmo (? -1828).

¹⁴ Considerado o mais importante artista espanhol do fim do século XVIII e início do século XIX, é considerado um comentarista e cronista de seu tempo.

¹⁵ Arquiteto, desenhista e gravador italiano, conhecido por suas gravuras de monumentos e cárceres.

Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), que assinava sob o pseudônimo “H. Lemort”, foi o primeiro expoente da gravura artística, imprimindo desde 1904 com prensas manufaturadas por ele próprio. Apesar do fato, como registra Beuttenmuller (1990, p. 25), Carlos Oswald (1882-1971) foi quem explorou a gravura em metal artística com virtuosismo, nas quais observamos imensa capacidade inventiva nas cenas trabalhadas, que iam desde retratos a bichos, cenários e paisagens míticas ou religiosas. Impedido de retornar à Europa que rebentava na 1ª Guerra mundial, em 1914, Oswald ficou no Rio de Janeiro, onde instalou o primeiro ateliê de gravura do Brasil, o Liceu de Artes e Ofícios. Foi estimulador da gravura, professor de artistas consagrados como Henrique Bernadelli (1857-1936), os irmãos João (1879-1932) e Arthur Timóteo da Costa (1882-1923) e Carlos Chambelland (1884-1950) — que, inclusive, produziram o que se acredita ser a primeira exposição de gravuras realizadas no Brasil, em 1919, com o intuito de atrair alunos para o curso, que ameaçava ser fechado — e responsável pela sua estruturação a nível nacional, lecionando na Fundação Getulio Vargas a partir de 1946, outro pólo difusor da gravura no Brasil, sendo alguns de seus alunos nesse período Hans Steiner (1910-1974), Poty Lazzarotto (1924-1998), seu filho Henrique Bicalho Oswald (1918-1965), Renina Katz (1925-), Fayga Ostrower (1920-2001) etc.

Outros pioneiros da gravura em metal no Brasil foram Raimundo Cela (1890-1954), Raul Pedrosa (1892-1962) e Lasar Segall (1891-1957). Cela nos legou aproximadamente 20 gravuras a água-forte, executadas no espaço de 30 anos, trabalhando temas populares com traço expressivamente arguto; Pedrosa, apesar de praticamente desconhecido, trabalhou em água-forte sendo considerado o prógono do surrealismo Brasileiro; Segall (1891-1957), considerado um dos mestres da moderna gravura brasileira, não foi “um pintor que gravava”, conforme observa Beuttenmuller (1990, p. 38), visto que utilizou a linguagem da gravura para construir uma obra sólida de fortes características nacionais.

Os avanços tecnológicos que compreendem desde o surgimento da eletricidade até a fotografia, gradualmente levaram os meios de reprodução artesanal à decadência e provocaram expressivas mudanças sociais no século XIX. Paris, na França, agregava os artistas que viviam um ambiente de libertação moral e intelectual. Em

1826, a fim de reconhecer a “gravura original”¹⁶, o Impressor Eugene Delâtre (1864-1938) e o Editor Cedart se uniram a outros impressores, editores e pintores-gravadores como Pissaro (1830-1903), Manet (1832-1883), Courbet (1819-1877), Degas (1832-1917)..., e fundaram a Sociedade dos Água-fortistas. Nessa época, outro movimento que propunha pensar a gravura para além da técnica como uma ferramenta expressiva do artista surgiu encabeçado pelos pintores e gravadores franceses Félix Bracquemond (1833-1914) e Henri Guérard (1846-1897), sob o nome de Sociedade dos pintores gravadores.

Segundo aponta Martins (1981, p. 52), o americano James McNeil Whistler (1834-1903) é “uma das principais personalidades da gravura moderna pelo sentido de liberdade na escolha e abordagem do assunto”. Entretanto, o século XX foi assinalado por diversos movimentos artísticos, nos quais a gravura em metal esteve presente de alguma maneira. Em acordo com o fauvismo e suas proposições, Georges Rouault (1871-1958) e André Derain (1880-1954) usaram as cores livremente em suas gravuras, ao contrário de Henri Matisse (1869-1954), que as trabalhou predominantemente em preto e branco. Pablo Picasso (1881-1973) realizou mais de 100 gravuras para a série “Suite Vollard”, tida como uma das maiores obras gráficas de toda a história da arte, de fortes características neoclássicas. O surrealismo teve um número considerável de gravadores, como Joan Miró (1893-1983), André Masson (1896-1987) e Yves Tanguy (1900-1955), que deram vazão as imagens do inconsciente.

Com o desejo de explorar sua subjetividade, mais do que as impressões do mundo exterior, um coletivo de artistas alemães opôs-se ao impressionismo e ao pós-impressionismo, criando o expressionismo. Sendo Ernst Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Erich Heckel (1883-1970) e Otto Mueller (1874-1930), do grupo ‘A ponte’, algumas de suas figuras centrais.

Já ‘O Cavaleiro Azul’, fundado em Munique e tendo como figuras centrais Wassily Kandinsky (1866-1944) e o suíço Paul Klee (1879-1940), desenvolveram um trabalho de abstração que, em certo sentido, abandonou o compromisso com a figuração dos objetos.

¹⁶ É considerada uma gravura de arte original, em outras palavras, uma gravura de arte, aquela em que o artista que cria o desenho é o mesmo que faz a gravação, e possivelmente, também a impressão. (DASILVA, 1976, p. 17)

Rompendo com os padrões Europeus, artistas da escola Ashcan, fundada em 1907, como John Sloan (1871-1951) e Edward Hopper (1882-1967) foram os primeiros americanos a registrar a vida urbana sob diferentes aspectos, tendo a exposição 'Armory Show', de 1913, grande impacto e influencia posterior, dado o modernismo que trouxe para a gravura norte-americana.

A partir dos anos 1950, em consonância com as tendências mais recentes, a gravura tornou-se um dos principais meios de expressão para artistas de vanguarda. Entre os contemporâneos que se destacaram como gravadores temos os Expressionistas Abstratos Robert Motherwell (1915-1991), Robert Rauschenberg (1925-1998) e Jasper Johns (1930-).

Dada a combinação de modalidades diferentes visando um melhor resultado plástico no que diz respeito às qualidades de linhas, texturas e tonalidades, outro movimento no qual a gravura teve significativa representação foi a Pop art que subverteu os meios de comunicação de massa e trouxeram a estética publicitária e dos quadrinhos para dentro das galerias de arte, como o fizeram Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), entre outros.

Essas modalidades são inúmeras, mas podemos enfatizar a existência de duas especificamente: a direta e a indireta. A primeira, pelo uso de ferramentas como a ponta-seca, o buril (talho-doce) ou o berceau (mezzotinta) diretamente sobre a placa de metal, e a segunda, por meio do mordente que pode ser um sal ou ácido usado para criar os sulcos através da corrosão do metal, como água-forte, água-tinta, verniz mole, etc.

Haja vista essa quantidade de modalidades e técnicas disponíveis, a gravura pode parecer uma linguagem muito rigorosa se pensarmos desde a perspectiva do domínio das mesmas como fator determinante para sua realização. Os procedimentos técnicos e ações para a criação de uma matriz dentro de um estúdio de gravura em metal praticamente não mudaram: cortar a placa, limar suas arestas, lixar as rebarbas, polir sua superfície, velar com a fina película do verniz, riscar ou sulcar ou encavar as linhas do desenho, imergir no ácido, corroer pela ação indireta do mordente, gravar, entintar, prensar, imprimir e estampar.

O conhecimento de tais procedimentos é necessário, mas como conferencia Buty, somente se justifica quando incorporado às necessidades do artista, cuja intenção

ao usar a técnica, o meio, dá-lhe sentido em favor de um projeto poético, o fim, relacionando matéria e conceito:

Este é o ponto-chave para compreender a técnica como processo intelectual: a partir do momento em que associa a gravura a um projeto poético o artista seleciona no arsenal técnico disponível apenas o necessário para produzir os signos correspondentes à manifestação integral do seu pensamento afetivo, incluindo dúvidas e desejos. (BUTY, 2002, p. 14)

Ainda assim, esse manual não é rígido e nem faz com que a linguagem gravura esteja estagnada. Em consequência de novas possibilidades que continuam sendo incorporadas, visto que “os meios técnicos gráficos revelaram novas possibilidades de manifestação, a cada período, contando com a destreza e a genialidade de cada artista na habilidade em superar os seus limites” (SYBINE, 2010, p. 25).

Na medida em que superam seus limites, os artistas gravadores vão estendendo seu entendimento do que é uma gravura e suas possibilidades expressivas. Se antes a gravura era sabida somente como uma imagem procedente de uma matriz que permitia a reprodução da imagem e a criação da estampa numa tiragem de múltiplos iguais, numerados e assinados, a gravura na contemporaneidade se lança ao desafio da, como inscreve Midlej (2006, p.1659)

conciliação de técnicas centenárias aliadas a uma subjetividade e percepção das problemáticas atuais da arte observadas não só no discurso visual do artista, ou no possível aspecto de interdisciplinaridade que sua obra venha a possuir [...], mas também no hibridismo da gravura com sua junção ou mescla de seus códigos plásticos a outros meios e técnicas. [...] rompendo os limites das terminologias que condicionaram ou restringem a gravura a um mero procedimento técnico e preso às características técnicas tradicionalmente possibilitadas pelo meio.

A gravura passou, portanto, a incorporar outras técnicas e meios que tradicionalmente não faziam parte do seu repertório como carimbo, monotipia, offset, xérox, fotografia, procedimentos de manipulação e impressão digitais e o vídeo, relacionando-se com a pintura, a escultura, a performance, etc. Mais importante, o

artista é quem passou a determinar sua linguagem, a partir de quando entende sua obra como tal.

Para Veneroso (2012, p. 88), três foram os fatores que contribuíram para o alargamento da gravura como linguagem:

o desenvolvimento da imprensa no ocidente; a invenção e o desenvolvimento da fotografia (que teve um forte impacto sobre as artes como um todo, e sobre a gravura, em particular); a revolução/proliferação digital, que ainda a está atingindo, e que é uma incógnita, pois não possuímos distanciamento suficiente para avaliar seu impacto sobre a arte atual.

Esse 'alargamento', que não se restringe somente à gravura, deu-se exatamente dessa conjunção de fatores que proporcionaram o cruzamento de elementos diferentes numa mesma obra, contaminando a linguagem una, rompendo seu estatuto para além do pré-definido e fixando-a como múltipla, articulada com distintos modos de fazer.

Por isso, termos como 'ampliado' ou 'expandido' são alguns dos predicados da gravura na contemporaneidade e a gênese de seu uso está relacionado ao artigo "Sculpture in the expanded field", de 1979, no qual a autora Rosalind Krauss pensa as fronteiras entre gêneros e linguagens diante da impossibilidade de contextualizar determinadas obras dentro do radicalismo do termo "escultura", ou seja, de uma linguagem una, buscando composições e trânsito de linguagens, diferente da conduta modernista de ruptura. Quanto a isso, a autora (1984, p. 135) minucia:

[...] O termo escultura, que pensávamos estar resguardando, começou a se tornar obscuro. Havíamos pensado em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria, [...] assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. [...] O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*. [...] Como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, "permissão" para pensar essas outras formas.

Essa obscuridade também pôde ser vista na gravura e o seu primeiro expoente foi 'Shades', 1964, do artista Robert Rauschenberg (1925-2008). Como pode ser lido no texto de William S. Lieberman, apresentado no catálogo da mostra 'London-New York-Hollywood: A new look in prints', no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1966, da qual a obra fez parte, o estatuto da linguagem e sua restrição a determinado meio de expressão era questionado, propondo a quebra do purismo da gravura:

O subtítulo da exposição, 'o novo olhar em gravuras', indica a aparência física, por vezes inesperada, das próprias obras, bem como das novas e diferentes mídias que se tornaram parte da gravura moderna. Hoje, a distinção entre escultura e pintura é freqüentemente difícil de determinar. Isto também é verdade para a gravura que se moveu para a terceira dimensão. Diversos artistas, como gravadores, usam livremente colagem e assemblagem, elementos formais geralmente associados à pintura e à escultura. Outros têm estado ansiosos para explorar dispositivos tecnológicos aperfeiçoados pela indústria. Destes, Shades (1964), de Robert Rauschenberg, foi talvez um esforço pioneiro. Shades consiste em placas de acrílico móveis, sujeitas a rearranjos ilimitados, e uma fixa, contida dentro de uma caixa de alumínio e iluminada por uma lâmpada bulbo elétrica. Cada placa individual é constituída por uma litografia impressa em acetato. (LIEBERMAN, 1966, p. 09)



FIGURA 1 – Robert Rauschenberg, 'Shades', 1964

Assim como a obra de Rauschenberg, o trabalho 'Mis manos son mi corazón', de 1991, do artista Gabriel Orozco (1962-), também pode ser entendido como uma gravura que se moveu para a terceira dimensão, se pensada desde a perspectiva de uma impressão obtida a partir da pressão de um corpo que grava a matéria. A ação é registrada em duas fotografias: na primeira, um pedaço de argila deixa-se rebentar entre os dedos, submetido à força das duas mãos do anônimo que a envolve e funcionam como uma espécie de prensa; na segunda, a forma de um coração impresso pelo gesto anterior, entrega-se entre as mãos abertas sobre o peito.

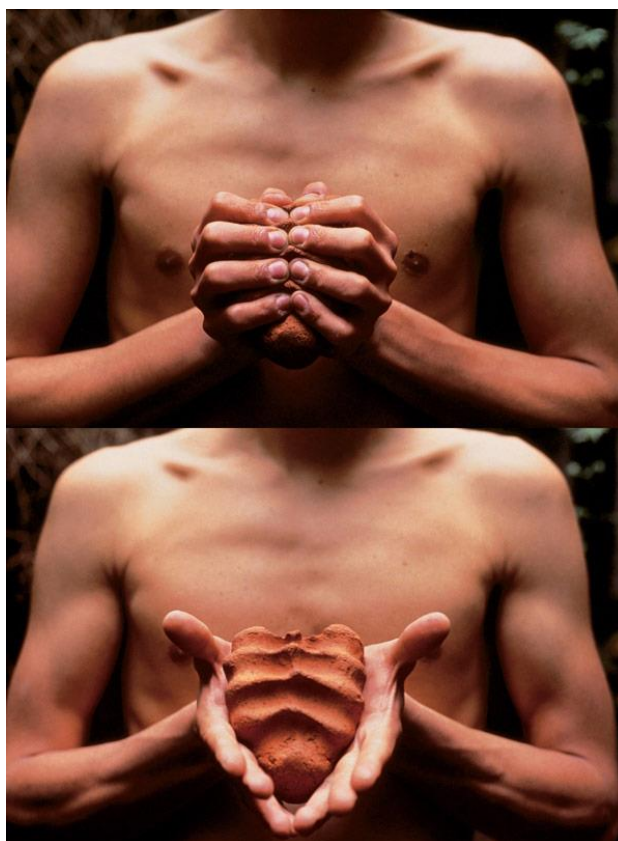


FIGURA 2 – Gabriel Orozco, 'Mis manos son mi corazón', 1991

Já a artista Rachel Whiteread (1963-) em suas esculturas e instalações usa o processo de moldagem em gesso, cimento ou resina, que entendo como um processo de gravação, no qual imprime o espaço vazio interior ou envolvente dos objetos e lugares.

O vazio que interessa Whiteread não é qualquer um, mas especificamente aquele presente em espaços comuns e que habitamos ou conhecemos bem. Pode-se dizer que Whiteread elabora uma série de inversões e o espaço aberto onde o corpo normalmente tem liberdade para circular transforma-se em um bloco sólido. O que se revela em suas obras é o registro físico da ausência, um objeto criado a partir de uma impressão do “nada”.¹⁷



FIGURA 3 – Rachel Whiteread, ‘s/ título (biblioteca)’, 1999

Em ‘house’, de 1993, a artista gravou o interior de uma casa vitoriana que estava prestes a ser demolida. Sua impressão foi o compacto de concreto que denotava o vazio de algo que outrora já havia ocupado aquele espaço. Já em ‘s/título (biblioteca)’, de 1999, a gravação foi feita em gesso, material que se aproxima das

¹⁷ <<http://www.bamboonet.com.br/posts/a-escultora-britanica-rachel-whiteread-apresenta-novos-trabalhos-na-gagosian-gallery-em-londres>> acesso em 18 de agosto de 2016

minhas escolhas plásticas para pensar a gravura, mas na dimensão do corpo e não do espaço, ou melhor, do corpo como um território, uma paisagem.

1.2 - Impressões do sujeito

Inicialmente, gostaria de registrar que reconheço a amplitude da noção de indivíduo e esta pode estender-se a diversas áreas do conhecimento como a filosofia, a sociologia, a antropologia e a psicanálise, mas dado o recorte no qual esta pesquisa se insere, não me cabe esgotá-la. Através deste trabalho, buscarei assinalar apenas alguns acercamentos que no meu entendimento tocam o presente objeto.

Sugiro partirmos da seguinte concepção; indivíduo é uma entidade singular que contém um corpo; sujeito da ação que sofre ou pratica. Dentre as suas definições, a que mais se conecta aos interesses desta pesquisa é a do latim 'individuus', aquilo que não pode ser dividido, indivisível, no sentido de um sujeito¹⁸ que não pode ser apartado de sua experiência, um sujeito experimentado, assinalado por sua autonomia de pensamento e pela intimidade como instância expressiva de sua subjetividade, ou seja, o sujeito "é sobretudo um espaço onde tem lugar os acontecimentos." (LARROSSA, 2015, p. 25)

Diferente do que podemos perceber se tomarmos como exemplo o presente, onde se ultrapassa a marca do pessoal e compromete-se o coletivo, a noção de indivíduo é recente na história ocidental. Quando investigamos as múltiplas organizações sociais e seu desenvolvimento histórico, percebemos que essa ideia de indivíduo era praticamente impossível de ser concebida, pois estava impregnada do sentimento de pertencimento a determinado grupo, fosse à família ou ao estado, ou seja, sua importância estava enleada ao grupo que estava associado.

A emersão do entendimento de um 'eu' subjetivo está presente na Grécia através das artes e da filosofia, mas "é alcançado com mais nitidez nas reflexões ético-políticas do discurso socrático-platônico, relacionado às reflexões sobre a alma e a verdade" (ANDRADE, 2006, p. 35), diferente da idade média, onde a influência preponderante da igreja e o conceito de comunidade, estendido às relações de

¹⁸ Tomo aqui por sujeito aquele que realiza ou sofre uma ação ou estado.

interdependência, se sobrepujam a qualquer noção que não fosse erigida no todo da estrutura familiar.

A ideia de indivíduo começou a ganhar tónus com a Reforma Protestante, no séc. XVI, onde o homem passou a ser considerado imagem e semelhança de Deus. Isto significava dizer que sozinho esse sujeito era dotado de poder e liberdade, mesmo que ainda sem a compreensão de um universo interior, particular, inconsciente e único que viria a ganhar corpo e significância somente na modernidade com o capitalismo e o pensamento liberal do séc. XVIII, no qual o individualismo firmou-se como produto consumido através dos bens materiais e do trabalho (TOMAZI, 2010, p. 36).

Diante desses apontamentos, quem é esse indivíduo, sujeito da experiência, afinal? É uma entidade exclusiva em seus caracteres próprios e diversa diante do conjunto; aberta às condições essenciais da vida, com a qual perde e restabelece repetidamente seu equilíbrio, segundo nos conta Larrosa (2015, p. 25):

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar.

Desse entendimento podemos influir que esse sujeito, enunciador da obra e que se autoficciona no ritual da criação, é espaço dos acontecimentos e caracteriza-se menos por suas ações e mais por sua postura receptiva, entendida não como passividade, mas como um estado de abertura, de padecimento e paixão, que o autor chama de 'disponibilidade fundamental'. Essa disponibilidade à exposição denota que só é experimentado aquele que é 'ex-posto', que é capaz de colocar-se vulnerável aos acontecimentos, que se deixa atravessar e atravessa — esse *pirata* que vai até o fim, ainda que essa suscetibilidade tenha a dimensão de perigo.

Para Dewey (2010), esse sujeito da experiência é a 'criatura viva', somente possível pela intervenção do meio em que se insere. Em outras palavras, o que entendo de suas observações e que se aplica aos meus rituais artísticos de autoficção, é a ideia de que a vida se dá em um sistema determinado pelos intercâmbios e inter-relações

estabelecidas não apenas nesse meio, mas por sua causa e pela influência recíproca que determina seu destino de maneira íntima.

Nenhuma criatura vive meramente sob a pele; seus órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além da estrutura corporal, e ao qual, para viver, ele precisa adaptar-se, através da acomodação e da defesa, mas também da conquista. A todo momento, a criatura viva é exposta aos perigos do meio que a circunda, e a cada momento precisa recorrer a alguma coisa nesse meio para satisfazer suas necessidades. (DEWEY, 2010, p. 75-76)

A esse respeito, Larrosa (2015, p. 43) nos conta que essa criatura é da existência que experimenta o mundo como modo de habitá-lo, ou melhor, que ‘ex-iste’ de “forma sempre singular, finita, imanente, contingente. [...] Que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal.”

Deixa-se acercar por aquilo que cessa sua continuidade, não sendo aquele ser aprumado, porém aquele ser de transformação, que se desequilibra justamente pela abertura a que rende seu corpo, que não banaliza a sua experiência.

A vida em meio natural implica necessidades que Dewey (2010) entende como ausências temporárias de adaptação que circundam a criatura viva e com as quais ela se defronta, a falta de sede ou de sono, por exemplo, para restabelecer sua adaptação no ambiente, compondo um equilíbrio transitório, entendido como o balanço entre as energias do organismo com as das condições em que ele vive. Me interessa pensar como essas fases de compasso e descompasso com as coisas circundantes, que são da natureza da vida, podem reverberar no fazer da gravura na medida em que esses rituais criativos são uma espécie de organismo engrandecido pelos infortúnios aos quais não sucumbiu e atravessou com êxito, ou seja, esse organismo é um ser de mudanças que se entrelaçam e sustentam e que só podem ser percebidas em suas variações, documentadas nas impressões e reimpressões de uma placa gravada.

Tais interações harmoniosas que as energias têm entre si culminam na ordem de onde o sujeito tira proveito para continuar a viver, incorporando ao que viveu os rituais com que se autoficcionaliza e compartilha dessas relações, plântula de uma

“consumação semelhante ao estético” (DEWEY, 2010, p. 77-79) entendido como a experiência una e plena que torna o artista consciente do outro e de si.

Como poderia ser diferente? A experiência direta vem da natureza e da interação entre os seres humanos. Nessa interação, a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa. Há pulsações rítmicas de desejo e de realização, pulso do fazer e do ser impedido de fazer.

O sujeito da experiência é rítmico, sendo esse ritmo lido como as interações que afetam a impassibilidade e a ordem no movimento das mudanças espacial e temporal, que resultam no equilíbrio e no contrabalanceamento que o ser vivo perde e restabelece com o meio circundante. Sua harmonia interna é o ganho de um entendimento, na medida em que o equilíbrio alcançado é o ponto de partida para uma nova relação com esse meio, que implica novas lutas e recomeços. Qualquer tentativa no sentido de perenizar seu gozo para além do prazo acarreta um afastamento do mundo, provocado pela consciência da ruptura entre o que somos agora no presente, o passado e o futuro: somente o ser que existe aqui e agora se mantém plenamente vivo.

Por isso a experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. (DEWEY, 2010, p. 83)

O homem experimentado sabe que a sua experiência não pode ser universalizada, posto que a torna quem ele é. Nela se reconhece como sendo ele mesmo, que forma e transforma-se, consciente

...da finitude de toda a experiência, de sua relatividade, de sua contingência, o que sabe que cada um tem que fazer sua própria experiência. Portanto, trata-se de que ninguém deve aceitar dogmaticamente a experiência do outro e de que ninguém possa impor autoritariamente a própria experiência ao outro. (LARROSSA, 2015, p. 41)

Na medida em que não se aprende, deve-se tomar o devido cuidado de separar a experiência do experimento, posto que ela é a ação de permanecer vivo de um vivente.

1.3 - Impressões da experiência

Antes falamos acerca do sujeito da experiência. Sendo ele essencialmente o espaço em que se dá aquilo que acontece, possível apenas pela intervenção do meio em que se insere, a experiência é o que o acontece. E se esse sujeito não deve aceitar que ninguém imponha sobre ele experiências outras que não as suas próprias, exclusivamente íntimas, no espaço interior desse corpo e não em nenhum outro, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA, 2015, p. 18). Em outras palavras, a experiência tem em si um caráter de unicidade da qual não pode ser apartada.

Existe uma tentativa de separar a experiência do lugar comum da vida, do cotidiano, que a olhos distraídos pode parecer enfadonho. Seria para torná-la sagrada porque a vida já é ordinária demais?

Por que se pensa na vida como uma questão de apetites inferiores ou, na melhor das hipóteses uma coisa de sensações grosseiras, prontas a despencar do que tem de melhor para o nível da lascívia e da crueldade bruta? Uma resposta completa a essas perguntas envolveria a redação de uma história da moral que expusesse as condições que acarretaram o desprezo pelo corpo, o medo das sensações e a oposição da carne ao espírito. (DEWEY, 2010, p. 85)

Entretanto a experiência, sendo realmente o que nos toca, esse atravessamento do qual saímos transformados, não pode ser programada, nem medida ou calculada. A compreensão profunda de seu significado nos mostra que planejá-la é traí-la em sua natureza e destituí-la do que ela tem dela mesma.

Ao planejar uma experiência, o sujeito corre o risco de idealizá-la. Tal idealização é um procedimento perigoso com o qual se busca a perfeição, via certa de frustração, visto que, como dito antes, não pode ser planejada. Mas se ela não pode ser

planejada e é simplesmente o que nos acontece, por que cada vez mais temos tido menos experiência?

A essa interrogação Larrosa (2015, p. 52) nos responde que mesmo em um mundo onde se passam tantas coisas, as experiências estão cada vez mais infrequentes pela superabundância de informação, de opinião e pela falta de tempo. A esse respeito nos diz primeiro que informação e experiência são coisas diferentes, quase opostas. Mesmo em um tempo no qual somos sobrecarregados com informações vindas de todos os lugares via meios de comunicação diversos, tempo no qual sabemos e precisamos nos informar e saber, no sentido de estar informado, cada vez mais precisamos desligar a informação da experiência para que ela aconteça.

Depois, uma vez vivendo em uma 'sociedade da informação', somos seres que opinam sobre as coisas das quais estamos informados e assim como somos cobrados a estar informados, também somos exigidos a ter uma opinião acerca daquilo que nos é apresentado. No entanto, a opinião, assim como a informação, exterminam a experiência.

[...] quando a informação e a opinião se sacralizam quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual [...] Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião [...] (LARROSA, 2015, p. 21)

Por último, nos diz que a falta de tempo, ou melhor, o modo como as coisas se dão rapidamente e que estimulam o desejo permanente pelo novo, não nos permite ter uma experiência, pois que os acontecimentos duram apenas uns instantes e concebemos o que nos afeta e altera pela perspectiva da ação quando a experiência requer uma pausa.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos

outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2015, p. 25)

Larrosa (2015) nos apresenta a origem da palavra 'experiência', do latim *experiri* que quer dizer provar no sentido de experimentar, e vai investigando suas raízes em outros idiomas, que denotam travessia, percurso, passagem, para daí concluir que a substância da experiência é não ter uma substância. Não tendo substância e não podendo ser apreendida pela racionalização do sujeito sobre sua própria ação, esse sujeito é padecente, logo a experiência tem a dimensão de uma paixão.

O termo 'paixão' assume inúmeras definições, mas dentre aquelas usadas pelo autor destaco a que se aproxima dos meus interesses dentro da pesquisa: o sentimento intenso que possui a potência de desassossegar de maneira extrema aquele que a sofre, caracterizado como algo que está fora dele, mas o afeta.

Esse estar fora ou essa impossibilidade de racionalização da experiência não implica incapacidade de conhecimento ou de reflexão. Seu saber se dá na interpenetração entre os saberes e a própria vida, não aquele saber da informação ou da opinião, mas "[...] o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece." (LARROSA, 2015, p. 32)

Por isso, nossas experiências são as nossas vidas, a soma do que vamos vivendo que resulta em nossa personalidade, nos traços próprios que nos diferenciam dos outros e com os quais vamos nos particularizando. Mas se na vida não posso negar esse sujeito experimentado, em meu trabalho artístico vou me apropriando dele através de ritos de autoficção, forjando experiências que são minhas quando digo que são, porque a farsa tem ímpetos de verdade, e, no fim, "a experiência de quem somos é não sermos ninguém." (LARROSA, 2015, p. 35)

Nesse entendimento, a obra é um plano expressivo no qual coloco as minhas experiências. Para Dewey (2010, p. 213), o significado na arte reside exatamente na manifestação de uma experiência da qual a obra se constitui ao realizar uma intenção. Na medida em que essa experiência é o seu embrião, "as obras de arte são os únicos meios de comunicação completa e desobstruída entre os homens, os

únicos possíveis de ocorrer em um mundo cheio de abismos e muralhas que restringem a comunhão da experiência.”

A esse respeito, Tarkovski (1998, p. 43) nos diz que a arte é um dos meios, não o único, de apropriação da vida, no sentido de incorporar, através da experiência, a realidade como um meio de subjetivação do mundo, de assimilação e comunicação.

A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros. [...] Simplesmente não posso acreditar que um artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias ou sentimentos, os quais não têm sentido a menos que encontrem uma resposta. Em nome da criação de um elo espiritual com outros, a auto-expressão só pode ser um processo torturante, que não resulta em nenhuma vantagem prática: trata-se, em última instância, de um ato de sacrifício. Mas valerá a pena o esforço, apenas para se ouvir o próprio eco?

Compreendendo a arte como um meio de comunicação, no qual não faz sentido ao artista ouvir seu próprio eco, acredito que não exista outra maneira, mais pura, mais humana e mais verdadeira de me comunicar com o outro do que falando de mim mesmo. Não o falar egoísta, como já dito antes, mas esse processo de auto-subjetivação no qual aquele que fala de si é uma abertura e uma escuta onde o outro sente o que eu sentiria caso estivesse vivenciando a mesma circunstância que eu e também seu contrário, gerando contato, comunicação afetuosa e empatia: fundamento do entendimento do indivíduo e da identificação mútua.

1.4 - Impressões da autoficção

Agora que falamos da experiência, esse “deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso” (HEIDEGGER apud LARROSA, 2015, p. 27), vamos à autoficção — que aqui vou chamar de gênero literário, apesar da divergência de alguns autores —, mistura de autobiografia com ficção que tomo da literatura para aplicar como procedimento poético para meus ritos de autoficção.

Para isso é preciso, antes de começar, separar autoficção de autobiografia. Klinger (2006) aponta que este é um tema muito controverso, uma vez que se toda obra é, em alguma escala, autobiográfica, autobiografia em seu sentido puro não seria passível de existir, visto que não está livre de auto-ficcionalizar-se. No entanto, desde a perspectiva de quem lê determinada obra, e aqui vamos nos ater a obras de arte visuais, a autobiografia seria mais como um modo de leitura ou entendimento, determinado por esse leitor que pode entendê-la como uma verdade ou a sua simulação.

Nesse sentido, Wanner (2006, p. 52-59) nos diz que “a arte por si só já é autobiográfica”, quer seja na medida em que a relação entre o par arte/vida se estreita e os artistas, intencionalmente ou não, falam de si, de sua história, de seu meio, de sua cultura, quer seja na medida em que aquele que lê a obra, o fará dentro desse contexto determinado, considerando o artista, sua história, seu meio e sua cultura.

Mas essa dupla possibilidade de leitura não é o dado mais importante em que se funda essa questão nem ao qual devemos nos restringir; sua característica que mais se distingue em relação às demais é o seu caráter de incerteza, melhor dizendo, a intenção do artista em intensificá-la. Mais relevante que a credibilidade da autobiografia/autoficção, é a impossibilidade de sabê-la crível.

Diante dessa inviabilidade de verificação, o que distingue a autobiografia da autoficção, meu problema, é menos a sinceridade e mais o ‘pacto referencial’, no qual o autor se compromete com o fruidor de que aquilo que apresenta como verdade é comprovável; e também o grau de ficcionalidade, que não se pauta necessariamente na realidade, mas demanda uma criação ou uma imaginação mais ou menos baseada nesta. Quer dizer, consoante Gasparini (2004, apud Klinger, 2006, p. 49),

autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilhante natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança.

A noção de autoficção de Klinger (2006, p. 59) problematiza as concepções de verdade e de sujeito, ao passo que implicam um sujeito de natureza real e fictícia, duplo, nascido no intermédio da mentira com a confissão. Ou seja, só é possível de existir na medida em que se auto-ficcionaliza.

Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”.

Wanner (2006, p. 54) argumenta que a criação artística é “uma resposta do indivíduo em seu encontro com seu próprio mundo exterior e interior.” Tais construções na ficção e na vida mesma implicam um retorno à questão da experiência e seu sujeito — o próprio prefixo ‘bio’, de biografia, aponta para a ideia de percurso e caminho desse indivíduo que atravessa e é atravessado pelo que lhe passa — uma vez que entendo esse sujeito consciente de si na medida em que se apropria de suas experiências/vivências, ficcionalizando-as.

Entendo a autoficção como a apropriação, pelo artista, da própria vida. Uma apropriação comprometida menos com a verdade e mais com seu potencial narrativo de forjar realidades outras, mas nem por isso menos verdadeiras. Afinal, o que é a verdade, senão uma construção? No contexto das artes visuais, o próprio conceito de apropriação nos aponta que o artista fez com que se tornasse corpo de sua obra elementos que antes não faziam parte do plano das artes visuais.

A apropriação nas artes tem seu começo com as colagens realizadas a partir de 1912 por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), no cubismo sintético; passando por Marcel Duchamp (1887-1968) com seus ready-made; pelo dadaísmo; pelos surrealistas, com suas colagens e assemblages; pela arte pop com Andy Warhol (1928-1987), Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930-), etc.; mas como esta pesquisa não tem um caráter historiográfico, me resguardo de abordar cada um dos movimentos citados, entendendo que a compreensão do vocábulo ‘apropriação’ e sua definição dentro das artes já nos é suficiente.

Esses elementos que outrora eram os recortes de jornais das colagens cubistas, a utilização de objetos da vida comum, as escolhas aleatórias ou a apropriação dos objetos da cultura de massa da arte pop, nesta pesquisa são os recortes das experiências, a sobreposição das camadas da vida umas sobre as outras nas gravuras, numa disposição mais extensa.

Nas criações de Leonilson (1957 - 1993), um dos expoentes do grupo de artistas da geração 80 que revolucionou a arte brasileira contemporânea com seus desenhos, pinturas e bordados, encontro aproximações poéticas, processuais e artísticas tanto pelo caráter intimista e autobiográfico marcado por referências pessoais, que dão corpo a essa “passagem do vivido para o revivido, do revivido para o imaginário” (GRANADO, CIRILO, 2009, p. 12), quanto por “elaborar um verdadeiro arquivo de vida utilizando sua obra como suporte” (CASSUNDÉ, 2014).



FIGURA 4 – Leonilson, 'El puerto', 1992

Nessa obra, 'El perto', de 1992, tomada como exemplo, vemos um espelho com moldura laranja coberto por um pedaço de tecido listrado em azul/verde claro e branco que lhe serve de cortina. Sobre o mesmo, estão bordados *LEO, 35, 60, 179*, que são, respectivamente, as três primeiras letras de seu nome, sua idade, seu peso e sua altura. Aqui o artista "procura eliminar a distância entre o observador e a obra contemplada dado que o espelho permite que o sujeito que olha se torne também autor [...]. O trabalho emoldura um vazio, ausência do artista, retrato sem retratado [...]" (LAGNADO, 2014, p. 11). Supostamente autorreferencial, a obra cria o espaço para a dúvida na medida em que ao ser descortinado, o espelho reflete um outro que não o artista. Esse segundo Leo, distinto, poderia ser qualquer um.

Em suas construções, como aponta Lagnado (1995, p. 27-28),

cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malgrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um 'eu' cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito.

Outro exemplo da dúvida na qual o artista nos deixa são os seus escritos, que tem tamanha relevância e peso quanto seus desenhos. Aqui, tal e qual os bordados, Leonilson nos confessa, narrador de si, algo em tom supostamente autobiográfico, mas à proporção em que compartilha suas experiências e vivências, aumenta o abismo entre o que foi vida vivida e autofabulação. Diminui a distância entre sua obra e o público, que se apropria delas como se fossem suas.

Como nos aponta Bitu Cassundé (2011, p. 122):

O que fica do Leonilson é que é uma pessoa que conseguiu trazer para a arte um campo de subjetividade enorme e que conseguiu através dessa subjetividade alcançar questões existenciais cruciais para muitas pessoas, mas tudo isso passando por um filtro da subjetividade. É por isso que ele fica, por que ele não falou de outro lugar, ele falou a partir das experiências dele.

Também com um trabalho de apropriação da experiência coletiva e sua subjetividade, o artista Marcelo Amorim (1977-), “mantém uma oscilação curta entre pessoalizar o anônimo e anonimizar o pessoal” (CASTRO, 2014), onde encontro aproximações com meu trabalho nos recursos visuais, nos meios utilizados e “pelo trabalho arqueológico de colecionar imagens, apropriar-se delas, fazendo com que elas virem outras”¹⁹.



FIGURA 5 – Marcelo Amorim, 'Purple book', 2012

¹⁹ <http://espacohumus.com/marcelo-amorim/>. Acesso em: 15 de outubro 2014.

Em 'Purple book', de 2012, o artista se apropria de imagens retiradas da internet, imagens de homens anônimos que não estabelecem nenhuma relação entre si, e as imprime e fixa em um suposto álbum de fotografias antigo, com o intuito de criar uma narrativa a partir do dado recorte e do modo como as dispõem nas páginas. Nas palavras do artista:

Em sua maioria imagens feitas nos dormitórios coletivos do exército, souvenirs de amizades feitas fora de casa, camaradagens, elas se misturam com imagens de potencial erótico criando possíveis narrativas. O formato de álbum entremeado por folhas de papel seda, é como os de antigamente dando a impressão que encontramos aquela coleção já pronta e guardada em segredo por muitos anos. Na realidade o álbum não é antigo e nenhuma das fotos é original, todas as imagens foram baixadas da internet e impressas em tamanho diminuto por sua falta de resolução. Acompanhando o livro uma lupa convida ao leitor descobrir detalhes escondidos e a inferir sobre a origem daquelas fotografias.²⁰

Já Félix González-Torres (1957-1996) aborda em suas obras temas como o amor, a morte e o luto sempre com uma dimensão sociopolítica filtrada pela intimidade. Félix era gay e sua obra, mesmo que não tenha sido essa a sua intenção, converteu-se em militância. Quando questionado, o artista respondia simplesmente que sua obra era sobre seu amor por um homem, seu companheiro Ross.

Na grande maioria de seus trabalhos, a apropriação da vida, que em primeira instância poderia parecer pura subjetivação do eu ou individualismo, oferece um espaço generoso, assim como em Leonilson, para que o outro possa se ver refletido não mais pelo filtro das questões demarcadamente pessoais do eu que faz, mas pelo eu que olha, interpelado, tocado e convidado a reconhecer-se naquele espelho e participar.

“Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução. [...] No entanto, cada narrativa de si se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva.” (KLINGER, 2006, p. 24)

²⁰ <https://marceloamorim.art.br/trabalhos/2012-purple-book/> . Acesso em: 12 de agosto de 2016

Em sua instalação 'Sem-título', da série Placebo, de 1991, Félix apresenta um imenso tapete de balas de caramelo envoltas em papel colorido ou prateado. Esse tapete doce é a gravação do seu peso mais o peso do seu companheiro já falecido. Na ocasião da exposição, o público era convidado a participar da obra retirando as balas e levando-as consigo.

É a metáfora de um amor que vai se dissipando tão ligeiro quanto açúcar derrete na boca; é a comunhão, a ingestão da vida que cede à morte, e um corpo que se insinua vazio. Nas palavras do artista, ele “queria criar uma obra que pudesse desaparecer. Que nunca existisse, e que fosse uma metáfora para quando Ross estava morrendo. Então era uma metáfora de que eu estava abandonando o trabalho antes que ele me abandonasse”.²¹

Essa mesma temática é abordada em outras obras como 'Sem título' (Perfect Lovers), de 1996, e 'Sem título', de 1991. Aqui também, na devida ordem, a impossibilidade do amor simbolizada através da utópica sincronia dos relógios que se descompassam por motivos alheios, nesse caso, a morte, e uma cama desnudada que insinua a presença dos amantes justamente pelos vincos do vazio gravado nos lençóis.

Importante atentarmos para o fato de que todas as obras mencionadas aqui como exemplo estabelecem relações entre si pelo viés da gravura, não mais aquela feita sobre uma superfície plana, mas a que assume outras acepções dentro da heterogeneidade que o ato de 'gravar' ou 'imprimir' representam simbolicamente, assumindo outras significações conceituais e visuais.

²¹ <http://espacohumus.com/felix-gonzalez-torres/>. Acesso em: 11 de agosto de 2016.



FIGURA 6 – Félix González-Torres, 'Sem-título', da série Placebo, 1991

A verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção.

Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes

ATO II - Eu fico o tempo todo falando de mim, parece que só existe eu

Eu fico o tempo todo falando de mim, parece que só existo eu, parece que só existo eu, parece que só existo eu..., parece que de quando em quando agonizo com a sensação de que pensar as questões que guiam meu trabalho é como cavar um buraco para desenterrar alguma coisa que, estupidamente, e por razões completamente alheias, enterrei mais fundo do que posso cavar agora. Uma angústia infinita de que cavo redondo, e numa linha curva que se fecha exatamente em seu ponto de início, sem começo mesmo fim. Será a agonia do entendimento ou o instante que precede sua interrupção? Onde comecei e para onde avanço?

Intuo um retorno que reclama os começos da minha trajetória artística e uma retomada dos trabalhos desenvolvidos nos anos precedentes ao ingresso no mestrado em processo criativos, mas é uma zona de difícil delimitação, pois tenho a sensação menos de um começo e mais de uma continuação anterior.

É um beco sem saída dentro do peito.

E angustiado, digo: tenho esta postura defensiva e ainda não aprendi a abrandar minha natureza exasperada. Eu que sei, como disse Clarice Lispector, que “a aproximação do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (LISPECTOR, 2009, p. 08), como um cão empedernido que se asfixia quando lhe apertam a coleira, fui impelido a falar de mim e exibir minhas mínguas através da pesquisa poética. Neste percurso, investigo e busco na apropriação de minhas experiências pessoais, uma produção artística de caráter autobiográfico forjado, ou seja, autoficcional, centrada na gravura, no desenho e seus desdobramentos, que compartilho a seguir.

2.1 – Rituais de gravação e autoficção

Meu incurso no meio gráfico se deu pelo desenho. Depois de tentativas frustradas com a pintura, que hoje me parece um modo tão alheio de decidir fazer algo com habilidades que não sabemos empregar, o desenho foi o caminho mais exequível. Entretanto, eu não conseguia apanhar pela inteligência o que desgostava nessas linguagens e, por isso, vivia na ignorância, simples e absurda das coisas que compartilham a mesma natureza, mas diferem em substância. Em outras palavras, vivia entre o desenho que me foi imposto, realístico, técnico, objetivo, e seu contrário, que, soube depois, era o que sabia e queria fazer.

Nessa espécie de solidão a que a ignorância me lançou, busquei nos livros uma maneira de lhe dar sentido ou algum grau de consciência. Kafka²², Cortázar²³, Clarice²⁴, Fante²⁵, Auster²⁶, Hilst²⁷, Dostoiévski²⁸ e Machado²⁹ foram alguns dos que, não falando por mim, falaram comigo. Entretanto, foi Rilke³⁰ (2010, p.24) quem me fez pensar desde o oposto dessa angústia, pois ele me ensinou que há apenas um meio:

“Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobretudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: *preciso* escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda.

²² Franz Kafka (1883-1924) foi um escritor alemão de romances e contos, sendo um dos mais influentes do séc. XX.

²³ Julio Cortázar (1914-1984) foi um escritor argentino mestre do conto curto e da prosa poética, que rompeu os modelos de literatura clássica na América Latina.

²⁴ Clarice Lispector (1920-1977) foi uma escritora brasileira autora de romances, contos e ensaios, sendo considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes.

²⁵ John Fante (1909-1983) foi um romancista, contista e roteirista estadunidense, mais conhecido por seu romance ‘Pergunte ao pó’.

²⁶ Paul Auster (1947-) é um escritor norte-americano, publicou ensaios, memórias, poesia e ficção.

²⁷ Hilda Hilst (1930-2004) foi uma poetisa, ficcionista, cronista e dramaturga brasileira, considerada uma das maiores de sua língua.

²⁸ Fiódor Dostoiévski (1821-1881) foi um escritor, filósofo e jornalista russo, reputado como um dos maiores romancistas da história e um dos mais inovadores de todos os tempos.

²⁹ Machado de Assis (1839-1908) foi um enxadrista, contador e escritor brasileiro, amplamente tido como o maior nome da literatura brasileira.

³⁰ Rainer Maria Rilke (1875-1926) foi um poeta de língua alemã do século XX, extensivamente reconhecido como um dos mais liricamente intensos de sua língua.

Perguntar que tipo de artista queria ser e o porquê, me deu alguma noção de mim mesmo e essa resposta profunda me fez trabalhar do meu jeito, eu precisava inventar a minha língua, usar as minhas palavras, minhas imagens. Então comecei a decalcar imagens a grafite sobre papel vegetal apenas com a pretensão de um exercício que me fez lembrar as tardes de minha infância, nas quais decalcava as ilustrações do 'Tesouro das crianças'³¹ e ia colando pelas paredes do quarto com durex³² velho. Depois, adulto, esse exercício não consistia em plagiar ou imitar servilmente; tais decalques eram encarados não somente como processo, mas como resultado artístico, numa espécie de colagem, na qual elegia um arsenal visual e ia extraindo dele apenas aquilo que me interessava, justapondo numa mesma composição, imagens de origens diferentes, trabalhando como uma espécie de Victor Frankenstein³³ que, ao descobrir o segredo da vida, escolhia partes de corpos diversos para criar seu bicho; sua obra.

Os meus bichos eram lobos e coelhos, ou cachorros e bestas depois, dotados de emoções e afetos, pois, tal qual escreveu Kafka (2010, p. 13), "o animal está mais próximo de nós do que o homem". À semelhança da fábula, do latim 'fari, falar', e do grego 'phaó, dizer', contar algo, onde homens e animais tem a função de transmitir valores através de uma linguagem metafórica, seja por meio de imagens, símbolos ou alegorias que mudam desde a situação que ilustram, sendo sua interpretação dependente do contexto em que se dá a comunicação de maneira que, como inscreve Duarte (2013, p.10), a fábula seria "uma história ficcional que representa uma verdade".

Além de funcionarem como alegorias para expressar questões de dimensão humana, esses decalques também comungavam do mesmo caráter narrativo das fábulas, em razão de irem se desenvolvendo em dípticos, tripícticos ou séries que mesclavam dados reais e imaginados, numa narração visual onde eu era narrador e personagem, contando a história em primeira pessoa.

³¹ Enciclopédia infantil em 06 volumes da autora Beatriz Ferro, de 1972, que herdei de primos mais velhos, e que continham uma série de atividades que ia desde a contação de histórias, desenhos para colorir, até os projetos de 'DIY' (do inglês "do it yourself", faça você mesmo), que amava fazer.

³² Fita adesiva plástica transparente fabricada pela empresa de nome 'Durex' muito comum na minha infância, que popularmente acabou por se aplicar a todos os produtos semelhantes no Brasil.

³³ Personagem do romance de terror gótico *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (Frankenstein: or the Modern Prometheus), da autora britânica Mary Shelley.

“Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. [...] decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade.” (LISPECTOR, 2009, p. 29)

Não obstante, esse narrador — meu decalque? — era um ‘eu’ não expresso, identificado unicamente pelo contexto da obra ou insinuações dadas nos títulos, por exemplo, atendendo ao meu desejo como artista de instaurar a dúvida sobre a realidade dos fatos e intensificar a impossibilidade de sabê-los críveis. À vista disso, o fruidor não podia ser mais aquele que observa e interpreta, passando a assumir o lugar desse ‘eu’ encoberto e criando outros significados para a obra desde suas idiossincrasias.

A obra ‘Meu sonho era não haver distância entre minha boca e seu pescoço’, de 2011, torna mais compreensível essa ideia. Da usurpação da fábula ‘O lobo e o cordeiro’, de Esopo (2013, p. 336), onde “Um lobo viu um cordeiro bebendo água de um rio e desejou devorá-lo”, mas malogrou-se em seu objetivo dadas as bem sucedidas defesas do cordeiro, “comer” ganha, para além do seu sentido literal, a acepção de possuir ou subjugar alguém sexualmente.

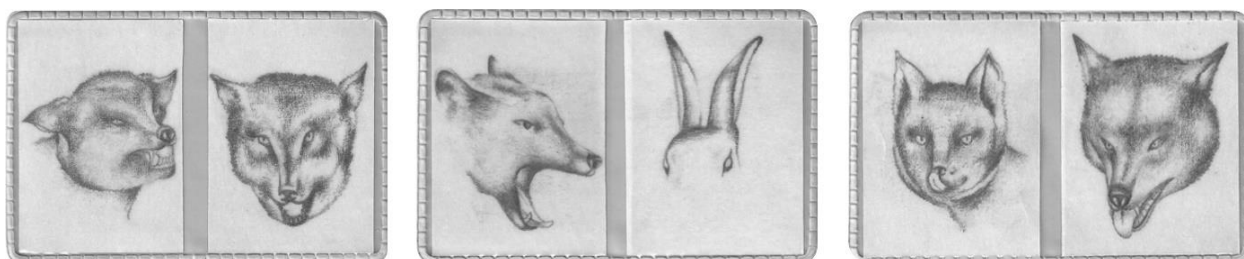


FIGURA 7 – ‘Meu sonho era não haver distância entre minha boca e o seu pescoço’, desenho s/ papel vegetal, 03 X 04 cm (cada), 2011

Ao variar a significação da palavra ‘comer’ desde o contexto representado, a obra questiona o lugar da criança na infância e reinventa registros íntimos a partir da

apropriação de imagens fotográficas decalcadas e da interferência do desenho sobre papel vegetal que as desloca no tempo e no espaço para refazê-las no presente e criar um novo diálogo surgido da reorganização sutil de valores como bem e mal ou inocência e perversão.

Tanto quanto na obra em questão, em 'transmitir-se', de 2011, a narrativa visual se relaciona com conceitos de representação, subversão e sobreposição, construindo uma trama em que estereótipos sociais da infância sucumbem à perversão, forjada no gesto miúdo de, com o lápis a grafite, marcar o traçado da feição de um lobo sobre a cabeça de cada uma das crianças que posam para a foto do anuário, exceto uma, que é vista destacada por um círculo vazado.



FIGURA 8 – 'Transmitir-se', desenho s/ papel vegetal s/ fotografia, 44 X 60 cm, 2011

Quem é a vítima e quem é o malvado? O lobo é mesmo mau e pode mesmo ganhar lição de moral do cordeiro? Quais as fábulas possíveis? Cada fruidor pode responder, desde quando toma pra si o lugar do enunciador da obra.

Nesse sentido, percebo íntima relação entre essas fábulas e a gravura que, em seus primórdios, tinha a função de fazer a crônica de sua época. Contudo, essa não era a única correspondência do meu desenho com a gravura em metal, visto que mesmo sendo posterior ao decalque/desenho, minha maneira de pensar já era desde a sua perspectiva. Mesmo que o desenho seja um processo bidimensional, transferir a imagem de uma superfície qualquer à superfície do papel vegetal pela pressão do instrumento com que se desenha, se manifesta essencialmente como uma gravação na qual a linha, sua espessura, sua forma e os contornos que as configuram, é, concomitantemente, incisa e impressa, num sentido ancestral da gravura, usando essa linha arranhada como meio de gravação. Além disso, as palavras decalcar e calcogravura (gravura em metal) derivam do radical 'calco', do grego 'khalkos' ou 'chalcos', gravar, quase como gravar pela reprodução.

Queria mentir e dizer que foi por conta dessa proximidade com o desenho que fui buscar a gravura, mas não. Foi simplesmente, parafraseando uma amiga, pela força das "coisas que existem, elas insistem em querer ser vistas"³⁴. Ainda lembro do primeiro dia no estúdio de gravura: uma cova habitada por feras, as mais habilidosas do 'metièr', que se tornou o meu abrigo. Queria ser um daqueles bichos e a minha ignorância em relação às técnicas, ao contrário de me distanciar daquele espaço, me aproximava pelo simples desejo de investigar suas possibilidades e dominar suas ferramentas e procedimentos. Era bruxaria em seu sentido de ritual mágico no qual o mestre me transmitia seu conjunto de práticas, suas virtudes e poderes consagrados por tradições e adquiridos de outros mestres. Era a adoração de seus manuais, da alquimia misteriosa dos químicos, da imersão da placa no sal negro do percloreto, enfeiticar a imagem no espelho da placa polida para depois brincar de imprimir seu contrário.

³⁴ "As coisas que existem, elas insistem em querer ser vistas" é o título de uma obra da artista visual e fotógrafa Mayra Lins.

Gravura era aquele misto de apreensão e desejo, conforme girava a prensa no embate que um corpo faz noutro, invocava a imagem nas entranhas do metal; cometia meu primeiro sortilégio de amor, minha conquista.

Uma conquista que trazia consigo uma série de complicadores, sendo o primeiro deles a escolha do metal a se trabalhar. Além disso, uma infinidade de materiais que vão desde os mordentes, vernizes, óleos, materiais para polimento; até os materiais usados para o decalque e impressão.

Além disso, a falta de resultados imediatos denunciava que a prática da gravura em metal demandava tempo de espera, um tempo que Diegues e Garcia (2013, p. 03) descrevem como sendo

precioso para a compreensão dos processos perceptivos que criavam a linha e os índices gráficos que constroem a imagem para expressar ideias, informação e conhecimento; adquirida com o passo a passo na preparação da matriz destinada a receber o desenho e, posteriormente, nos banhos de ácido, na retirada do verniz, na lavagem dos resíduos de gordura, no entintamento.

Em consequência desse tempo de espera que se forja desde a construção da imagem até a sua impressão, a gravura é um constante devir, o qual Buti (2002, p. 37) nos dá a conhecer por

um procedimento indireto, cujo resultado só é conhecido no fim, com a impressão.[...] O gravador trabalha com probabilidades e não com certezas.[...]Existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance da gravura implica uma cadeia de outros, em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis.

Maturando estas questões, achei pertinente desossar os procedimentos da gravura em metal, pois seu entendimento, ou parte dele, se dá nesses acontecimentos em cadeia, indispensáveis para o engendramento das obras.

Antes de desenvolver qualquer processo de gravação, é preciso escolher o metal. O mais indicado é o cobre (tendo o aço, o alumínio, o latão e o ferro como alternativas), que deve ter 08 a 02 mm de espessura e dureza intermediária, conferida através do uso do buril³⁵. Seu processo de preparação compreende cortarmos no formato desejado e usarmos a lima a 45° para fazer o chanfro ou bisel, que deve ser mais redondo quanto mais espesso for esse cobre, para aparar rebarbas que poderão ferir o papel no processo de impressão. Feito isso, lixamos com lixas d'água de grãos n° 400, n° 500 e n° 600, passando por toda a superfície da placa, cuidando não parar o polimento em seu meio e nem mudar seu sentido. No fim do polimento devemos desoxida-la usando o limpa-metais³⁶, seguido da aplicação de uma pasta de carbonato de cálcio (conhecido branco de Espanha ou gesso-crê) com álcool até fazermos desaparecer qualquer vestígio de gordura, utilizando um pano ou papel de seda com o propósito de retirar partículas indesejadas.

Feito isso, partimos para a sua impermeabilização, indispensável no trabalho de gravura sobre metal, seja nas modalidades diretas ou indiretas. O verniz deve proteger a placa contra qualquer tipo de ácido usado, além de resistir ao manuseio e possuir um nível de maciez aceitável para que a ponta-de-riscar cruze livremente sobre sua superfície. Suas receitas são numerosas, mas, via de regra, precisam responder às exigências de trabalho, que vão desde às condições do ambiente aos ingredientes usados, conferindo mais ou menos flexibilidade, maciez, dureza, transparência, opacidade, etc. Existem muitos vernizes prontos para uso e podem ser sólidos como a bola ou bastão; líquidos como os utilizados para cobertura, 'verniz à recouvrir'; para retoque, mais transparentes; os de proteção, aplicados nas laterais e versos das placas; a quente, a frio, claro, escuro ou mole. Um bom verniz a

³⁵ Pequena barra de aço temperado de diversas espessuras, cuja secção pode ser quadrada, losângica ou triangular, tendo uma das extremidades cortadas a 20° montada num cabo de madeira que termina em forma de pêra, com uma face plana do lado em que o buril faz o talhe, para que se trabalhe horizontalmente.

³⁶ Substância abrasiva facilmente encontrada no mercado, utilizada para polir a chapa de cobre, eliminando manchas e arranhões.

frio, que aprendi com meu mestre (Sybine, 2010, p. 79) e uso, pode ser criado a partir dos produtos interpinol ou neutrol:

Derivado do petróleo, utilizado na indústria e na náutica, em impermeabilização, uma solução com densidade grande que, na mistura com essência de terebintina, produz um excelente verniz a frio. Seu preparo se faz despejando uma medida de essência de terebintina em uma medida de mesma proporção de interpinol, num recipiente colocado em banho-maria. A solução deve ser mexida continuamente até o verniz ficar com uma consistência líquida e, quando aplicado em uma superfície, apresente um grau de transparência. Outro produto industrial muito utilizado como o verniz a frio na gravura em metal é o neutrol, mas não se utiliza a solução pura, misturando-a também com a essência de terebintina e realizando o mesmo preparo efetuado com o interpinol.

Há ainda artistas que preparam seus vernizes com querosene, que despejam diretamente na embalagem do impermeabilizante, que também cumprem seu papel.

Depois desse impermeabilizante seco, devemos transferir o desenho. O mais recomendado seria desenhar diretamente sobre a prancha, mas caso desejemos maior fidelidade aos detalhes, podemos transferi-lo usando papel vegetal, de seda e carbono. Para isso, basta copiar o traçado do desenho com um lápis duro sobre papel vegetal e depois coloca-lo invertido sobre a chapa, prendendo-o pelas extremidades, com uma folha de carbono entre eles. A seguir, com o mesmo lápis ou mesmo uma ponta-seca, copiamos o desenho como visto em transparência. Terminada essa etapa, basta ir riscando os contornos sobre o verniz, usando um pincel macio pra ir limpando as rebarbas que podem se agregar nos sulcos e prejudicar a nitidez da linha e, por consequência, a gravação.

Falando em gravação, os mordentes são ácidos, sais e bases em soluções simples ou soluções de ácido com sais que desempenham ação corrosiva quando em contato direto com a placa de metal. Os ácidos e soluções ácidas mais usadas são o ácido nítrico (HNO_3) ou ácido clorídrico (HCl) e sais como o perclorato de ferro (FeClO_4). O ácido nítrico (HNO_3), também conhecido como água-forte, recebe esse nome em virtude de sua pronta ação, resultando num traço impuro, decorrente de seu ataque à ranhura em sentido irregular, ora em relação à profundidade ou em relação às orlas (CAMARGO, 1991, 24-27). O perclorato de ferro tem ação oposta:

é lento, mordendo com precisão e profundidade, revertendo-se em linhas limpas e definidas. Vem em pedras que se dissolve na água, de acordo com a receita de cada gravador. Consoante ao gênero de gravura escolhido, um ou outro deverá ser usado, mas devem ser amainados com água, uma vez que seu uso concentrado é inadequado, agindo violentamente sobre os metais e danificando a gravação. Quando novo, o ácido deve ser ativado com uma pequena quantidade de limalha de ferro para que sua ação seja equilibrada ou receber uma pequena quantidade de mordente já usado. Caso esteja fraco, deve ser reforçado com mais ácido. Sua validade termina quando sua ação diminui em virtude do aumento de sua densidade, saturado pela quantidade de metal das placas “mordidas” presente no mesmo.

Assim como os ácidos e sais, na gravura em metal os instrumentos são extremamente importantes. Os principais são o buril, a ponta-seca ou ponta de riscar, o raspador, o brunidor, o Roulette/Roletta, e o Berceau/Berço. Cada um desses instrumentos desempenha um papel dentro do estúdio gráfico, respondendo às necessidades da técnica de gravação empregadas. Nesse sentido, podemos dizer que existem duas modalidades: as diretas, que consistem em trabalhar a matriz através de incisões executadas pelo trabalho das mãos; e as indiretas, nas quais as incisões, ou mordeduras, se realizam pela sensibilização do metal, quando exposto a determinada substância química.

Abordando somente as técnicas com que desenvolvo meus trabalhos, nas modalidades diretas, a ponta-seca é uma das que permitem maior autonomia ao gravador, pois dispensa o uso do mordente. Sua realização consiste em traçar o desenho diretamente sobre a placa com a ponta-seca/ponta-de-riscar, posicionada perpendicularmente a mesma, com firmeza suficiente para que os sulcos se abram por inteiro e levantem as rebarbas que caracterizam suas linhas aveludadas. Seus pretos intensos são conseguidos com maior ou menor intensidade pela porção de força investida no momento da gravação, ou pela quantidade de tinta aplicada durante o momento da entintagem.

Já entre as indiretas, as mais preponderantes são a água-forte, a água-tinta e a fotogravura. A primeira, que uso em praticamente todos os meus trabalhos, baseia-se na exposição do metal desprotegido à ação do mordente, que o corrói. Sua prática se dá pelo emprego de uma camada de verniz com pincel macio sobre a

superfície de uma chapa polida e desgordurada, para a qual, depois de completamente seca, decalcamos o desenho original. Feito esse procedimento, delineamos todo o desenho cuidando empregar força suficiente apenas para que a ponta-seca/ponta-de-riscas, como um lápis, abra sulcos nesse verniz, criando linhas puras, nítidas e, mais importante, que exponham o metal e facilitem a intervenção do mordente. Logo depois preparamos a mordida imergindo essa placa em ácido o bastante para cobri-la, controlando sua ação parcialmente, gravando o desenho aos poucos; por planos, indo do mais claro para o mais escuro; ou gravando o desenho todo de uma vez, onde as tonalidades se conseguem no trabalho prévio de criar linhas mais delgadas ou espessas com a ponta-seca/ponta-de-riscar, numa mordedura única. O tempo de exposição ou mordida será determinado por questões extremamente particulares que vão desde o modo como o ácido foi preparado e diluído, a temperatura no momento em que a gravação foi feita, ou mesmo do que o gravador deseja em termos de tonalidade, espessura e profundidade de linha. Por isso, principalmente em estúdios coletivos, os gravadores fazem uso de uma tabela de gravação, a fim de obter maior segurança no tempo empregado e no resultado da gravação. Quando as mordeduras findarem, removemos a placa da solução e a lavamos em água limpa, desgorduramos e imprimimos para que o resultado seja conferido e, caso seja o desejado, feita a tiragem.

A água-tinta, embora independente, é intensamente usada como complemento de outras técnicas. Seu processo é muito delicado e consiste em aplicar sobre toda a extensão da placa, polida e desgordurada, uma fina camada de resina em pó (breu) que transforma-se numa película granulada que permite que o ácido a “morda” de maneira irregular, criando tons que vão do branco mais claro ao preto mais intenso, passando pelos cinzas médios, conseguidos pelos tempos de exposição. A fixação desse breu pode ser feita de algumas maneiras, mas o método mais usual é utilizando a caixa de breu (recipiente de madeira com uma manivela que ao ser girada, cria uma espécie de nuvem da poeira da resina, que vai se depositando delicadamente sobre a placa). Esse pó é fixado a quente e a chama da lamparina ou do instrumento de fogo usado nesse procedimento deve ser passado de maneira uniforme sobre todo o seu verso para que esse breu derreta e, a medida que se adere ao metal, transforme-se numa fina película protetora transparente. Depois de fria, essa chapa é trabalhada, e podemos vedar com cera, goma laca,

esmalte ou caneta para retroprojetor as áreas que após a impressão desejamos brancas. Por fim, ela vai para a banheira de ácido pelo tempo determinado. Em seguida é retirada, lavada em água corrente, seca e retrabalhada. Esses procedimento de proteção com verniz e exposição são repetidos quanto desejarmos e quanto mais forem feitos, mais tons de cinza obteremos. O processo de limpeza e impressão é o mesmo da água-forte.

A gravura em relevo é a técnica de rebaixamento do metal produzido pela ação do ácido nítrico diluído sobre a chapa. Sua realização é simples e compreende cobrir com verniz de proteção as partes que desejamos preservar e expor o restante. Considerando-se o enfraquecimento do verniz pelo tempo de exposição ao ácido, a placa deve ser retirada do mesmo de quando em quando para que suas condições sejam verificadas. Nessa técnica, bem como na água-tinta, o tempo de exposição determina seu resultado e quanto mais prolongado for o tempo, mais profundo vai ser o rebaixamento, podendo chegar ao completo vazamento da placa. Outra opção é cortar esse rebaixamento com serra tico-tico.

A fotogravura, termo originalmente aplicado para denominar os procedimentos fotomecânicos de reprodução da imagem, é uma técnica usada para transferir uma imagem fotográfica para a matriz, transformando-a num gravado. Seu processo de transferência mais comum é o direto, no qual uma impressão digital ou fotocópia a base de polímeros é transferida para a matriz através de calor ou solventes, apresentando bons resultados em pouco tempo e a baixíssimo custo. Uma fotocópia da imagem desejada em negativo impressa em papel couché 120/150 gm, é colocada com a face do toner em contato com a placa desoxidada, desengordurada e polida e, sobre esta, uma folha de papel jornal humedecida com solvente (thinner). Rapidamente após a aplicação do solvente, a placa é passada três vezes na prensa de calcogravura. Feito isso, retiramos o papel jornal de cima da fotocópia e levamos a placa à geladeira, mais ou menos 20 minutos, para que descanse e o toner se solidifique novamente. Depois, em uma bacia com água e sabão de coco, a deixamos descansar para que o papel amoleça, esfregando-o com muita suavidade com a ponta dos dedos. O mesmo irá se desprender aos poucos, deixando apenas o toner preso à superfície da placa. Feito isso, a placa deve ser bem seca e desengordurada, e trabalhada como na água-tinta. Muito embora seja um procedimento em que uma imagem pode ser reproduzida à sua semelhança, a

fotogravura não é um simples meio de reprodução, podendo ser trabalhado ad infinitum, seja através dos processos tradicionais do metal ou através dos meios utilizados pelo artista em favor de suas necessidades.

Referente a estas questões, um bom exemplo do uso da fotogravura é o trabalho 'Respirando por suas oftálmicas ou você, você, você, você, você...', de 2012. O gesto de guardar uma foto 03 X 04 cm daqueles que amamos é praticado por muitos, inclusive, por mim. Esses pequenos souvenirs são presentes recebidos ou oferecidos àqueles que amamos, para que não nos esqueçamos uns dos outros e guardados na carteira para que estejam, de alguma maneira, perto de nós. Me apropriei de uma pequena foto do meu companheiro que guardo na carteira para falar da paixão, usando os processos da gravura como metáfora da mesma: a fixação da imagem na placa única de metal era como o próprio ideal romântico de perenidade dos apaixonados; aquele rosto único, imagem e semelhança do meu objeto de amor, cedia ao peso das muitas impressões e a imagem ia se desvanecendo até a completa exaustão da matriz, como no esgotamento da paixão ou naquele ímpeto de queimar tudo até não sobrar nada... O resultado foi uma mancha gráfica que cobria todas as paredes do espaço expositivo. Era obsessivamente "você, você, você, você, você..." por todo o espaço, que "transborda pelas portas e pelas janelas, [...] entra pelos sete buracos da minha cabeça, [...] pelos olhos, boca, narinas e orelhas, [...] envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas"³⁷, como cantam naquela canção.



FIGURA 9 – 'Respirando por suas oftálmicas ou você, você, você, você, você...', gravura em metal, 03 X 04 cm, 2012

³⁷ A tua presença, Caetano Veloso, álbum 'Qualquer coisa', 1975

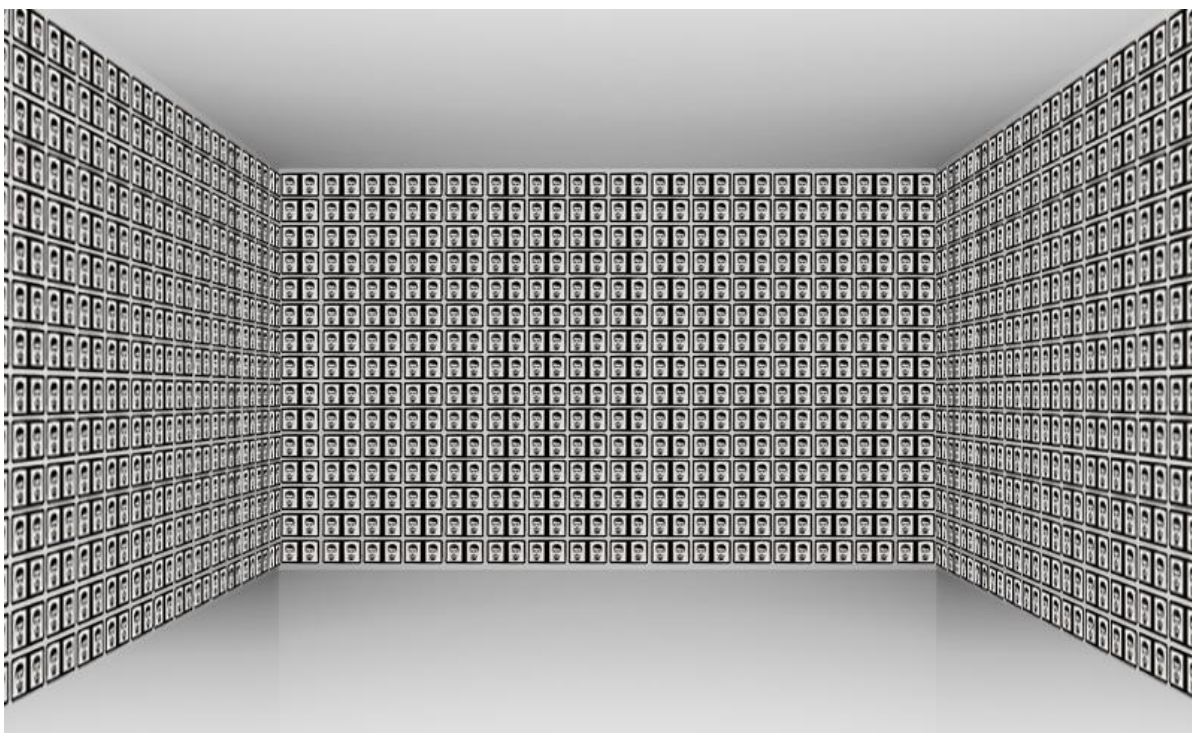


FIGURA 10 – Simulação expográfica, ‘Respirando por suas oftálmicas ou você, você, você, você, você...’, 2012

Nesse trabalho também podemos observar a importância do domínio da técnica de impressão de uma gravura. E quando falamos em impressão, o primeiro item a ser descascado é o papel, que deve ser de boa qualidade e ter Ph neutro, evitando, assim, fungos, caso sejam expostos a condições desfavoráveis como mudanças bruscas de temperatura ou humidade. Os papéis ideais para gravura devem ser macios e flexíveis, de algodão, se possível, e com gramatura suficiente para resistir ao processo de impressão, cedendo a matriz sem rasgar. No mercado existem várias marcas como Arches, Fabriano, Canson, Hannemühle, Rives etc., que podem ser comprados em lojas especializadas ou pela internet.

Depois do papel, vem as tintas. Compostas de pigmento, aglutinante e secante, atendem ao tipo de gravura para o qual foram desenvolvidas, sendo a consistência e viscosidade extremamente relevantes. Hoje em dia encontramos no mercado tintas para gravura em metal como a charbonnel ou podemos usar como alternativa as tintas de offset como a da marca supercor. Quanto ao seu uso, a orientação genérica dos manuais que pesquisei indicam as tintas mais macias para água-forte

e água-tinta e as mais viscosas para ponta-seca. Quando é necessária a sua diluição, usamos o óleo de linhaça.

O feltro também é muito importante no resultado final da impressão. Por isso, precisa ser de ótima qualidade e ter espessura suficiente para que a pressão direta retire uma maior quantidade de tinta e a impressão seja o mais uniforme possível.

Quanto à regulagem da prensa, ela é muito pessoal. Particularmente, como gosto de gravados muito escuros e de negros muito intensos, coloco bastante pressão. Entretanto, há consenso em relação a algumas questões: o cilindro da prensa deve ser plano, uniforme e maciço; a mesa deve ser plana ou retificada; a velocidade da impressão deve ser baixa, para que a placa e o papel permaneçam um maior tempo em contato.

Todo esse preparo e cuidado culminam na impressão da gravura, que podemos dizer que é a última etapa do trabalho. Para isso, previamente humidecemos o papel de nossa escolha, atentando para as especificações que o mesmo requer como, por exemplo, o tempo que ele deve ser deixado na bacia com água, etc. Levamos a placa, desoxidada e desengordurada, para a área de entintagem e com uma espátula espalhamos a tinta sobre a mesma com movimentos uniformes e no mesmo sentido, empregando pressão suficiente para que a tinta adentre os sulcos gravados. Depois o excesso de tinta é retirado com um pedaço de entretela (impressão a vela) ou com a palma da mão (impressão a palmo) e finalizado com um pedaço de papel de seda através de movimentos circulares sem nenhuma pressão na mão, até não restar excesso de tinta. Essa matriz entintada é levada a prensa de metal e sobre si é colocado o papel de impressão seco e sem brilho, sobre o qual colocamos uma outra folha seca mais o feltro. Então passamos a matriz pela prensa, imprimindo a imagem no papel.

A tiragem vai depender do desejo do artista. Eu, por exemplo, faço tiragens pequenas. Sua numeração é feita por uma fração, onde o numerador indica o número do exemplar e o denominador, o total da tiragem. Centralizado e entre aspas é posto o título da gravura e à esquerda fica a assinatura e a data do trabalho. Além disso, o artista pode, mudando a cor ou o papel, fazer edições especiais, que recebem outro tipo de numeração, em algarismos romanos.

As P.A. são as prova do artista, impressas a mais que o número da tiragem, geralmente 6 ou 10% do total, numeradas em algarismos romanos. As provas de cor , P.C., servem para orientar o impressor, quando ele não é o próprio artista, na aplicação da cor e as modificações que devem ser feitas antes de iniciar a tiragem. As provas de estado, P.E., são tiradas no decorrer do processo de execução da matriz para demonstrar seu desenvolvimento e orientar possíveis correções ou alterações até o momento da impressão. A prova do impressor , P.I., é a prova que o artista aprovou a edição e que está com a tinta e a impressão corretas; ele também deve colocar seu selo em relevo seco em uma das bordas do papel.

Através das minhas primeiras gravuras iniciei um projeto de trabalho chamado 'se preferir, adoce.' que segue em contínuo desenvolvimento até o presente. Nele busco subverter ferramentas e técnicas para encontrar novas possibilidades de criação através das situações vividas e de um repertório de realidades inventadas por mim mesmo. A esse respeito, Lagnado (1997, p.02) discorre:

Antes de mais nada, não se pode confundir sinceridade com verdade. Ser sincero exige credibilidade, não há verificação possível; já a existência da verdade depende de provas. A confissão é uma das manifestações literárias da sinceridade (J.J.Rousseau).[...] Mentiras? Talvez. Mentiras sinceras que vêm do coração.

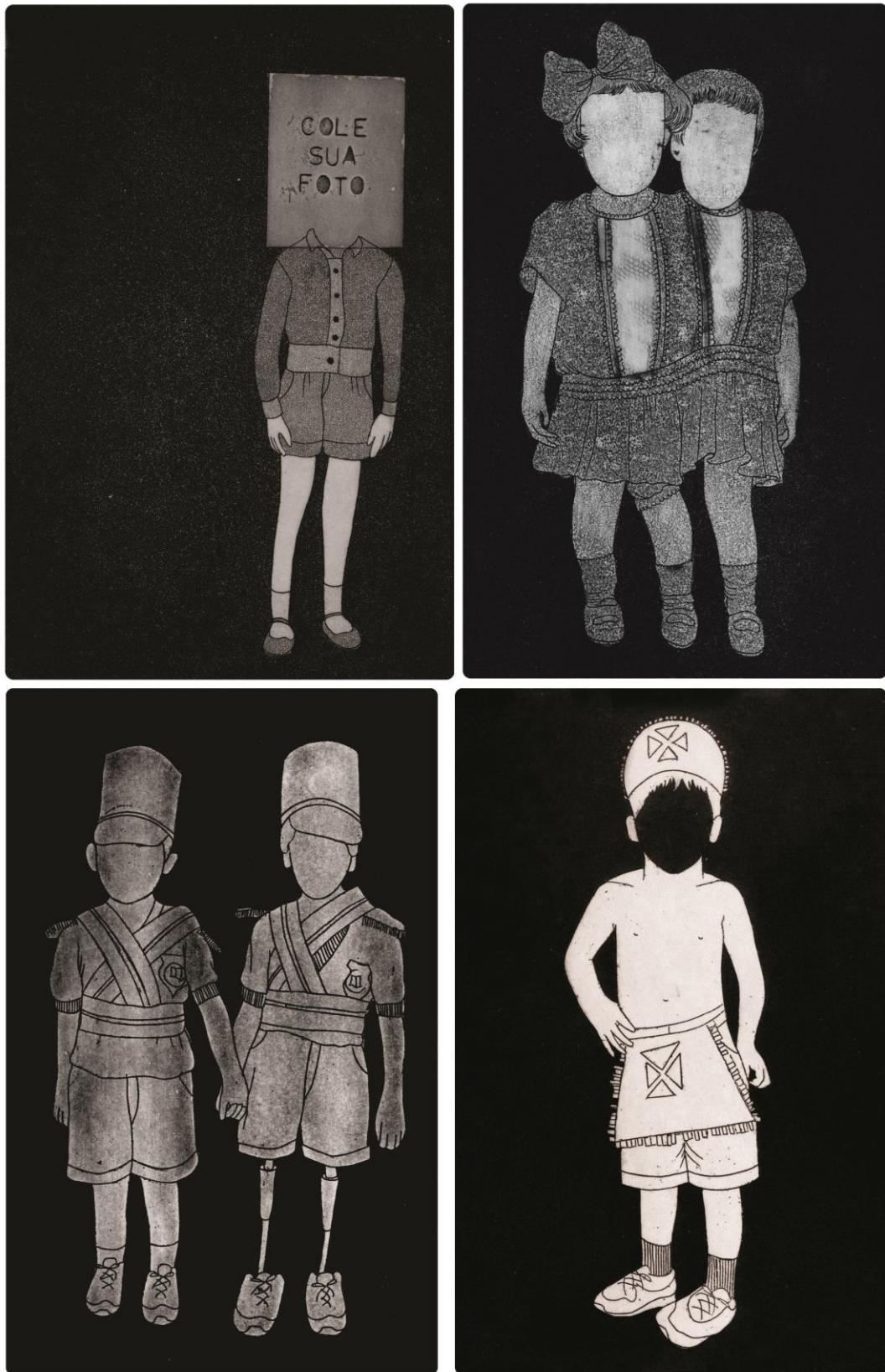


FIGURA 11 – ‘Os sentimentos vastos não tem nome’, gravura em metal, 10 X 15 cm (cada), 2011

Mas, como bem disse Bachelard (1988, p.64), “que é que conheceríamos do outro se não o imaginássemos?” Que é que conheceríamos de nós se não nos imaginássemos?

Se preferir, adoce. Adoçar como sinônimo de fabricar a verdade. Se preferir, invente. Espécie de paradoxo do mentiroso no qual concedo um valor de verdade ao que não se pode afirmar ser verdadeiro ou falso, gerando dúvida, contradição, ambiguidade e corrupção da imagem/linguagem, que seria, segundo Emerson (2011, p.44),

o poder de um homem para ligar cada um de seus pensamentos com seu símbolo apropriado e então proferi-lo, depende da simplicidade de seu caráter, vale dizer, de seu amor à verdade e de seu anseio de comunicá-la sem perda. À corrupção do homem segue-se a corrupção da linguagem.

De maneira geral, essa corrupção da linguagem embaralha nossa percepção e retemos não mais que poucos indícios da verdade, que nos trazem imagens instantâneas, difusas e fragmentadas, ou seja, “há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade” (Bachelard, 2013, p.10), e esses registros íntimos são farsas verdadeiras.

Assim é o pequeno texto de minha autoria apresentado no livreto de bolso ‘Ainda te lembrás’, de 2011.

Lembrei-me de quando vestíamos aquelas roupas de papel e brincávamos de caçar bichos no lençol vagabundo e do seu jeito de eriçar os pelos e rosnar quando me comia as entranhas e até de quando me batia. Porque a verdade é que você me machucava muito e eu gostava, sem nenhum pudor, e queria que continuasse ali entretido em extrair meu sangue com os dentes e esfolar meus joelhos—era um jeito seu de me querer em carne viva, abatido pelo pau que lhe servia de espada. Eu era sua presa favorita.

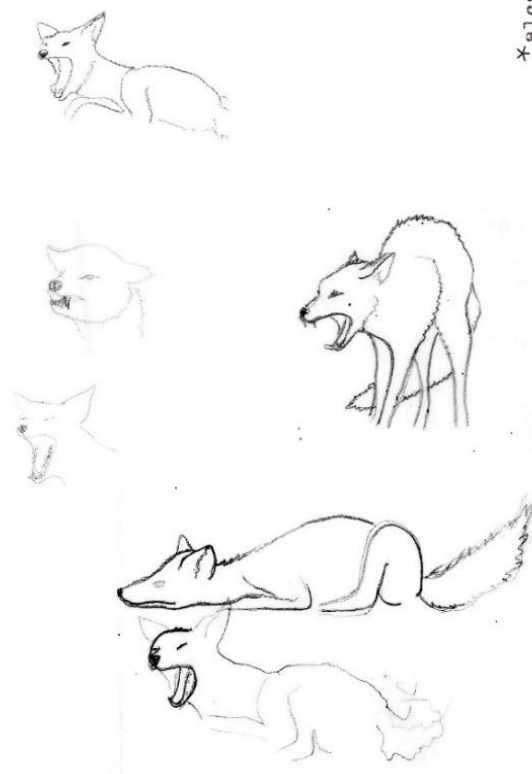


FIGURA 12 – ‘Ainda te lembras’, desenho s/ papel vegetal, 2011

“Lembrei de quando vestíamos aquelas roupas de papel e brincávamos de caçar bichos no lençol vagabundo e do seu jeito de eriçar os pelos e rosnar quando me comias as entranhas e até de quando me batia. Porque a verdade é que você me machucava muito e eu gostava, sem nenhum pudor, e queria que continuasse ali entretido em extrair meu sangue com os dentes e esfolar meus joelhos — era um jeito seu de me querer em carne viva, abatido pelo pau que lhe servia de espada. Eu era sua presa favorita”.

Esses episódios particulares se reconstroem em outras cenas — que dependem da influência dos episódios vividos e de uma ordenação interior que responde a estímulos particulares e, “a bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ele o encena” (BACHELARD, 2005, p. 31).

Nesse sentido, o objeto problematizável passa a ser a retomada da própria existência, uma reconstrução, uma reconquista de si, que representa um renascimento pelo lugar distinto que o sujeito-escritor [sujeito-artista] passa a ocupar. (WANNER, 2013, p. 04)

Ou seja, “transfigurar a realidade da vida pela ação de criar” (GATTI, 2009, p. 1024). Não é mais o registro dos acontecimentos pessoais de cada dia, mas urdir uma vida imaginada, imaginária, essa coisa que se dá como real.

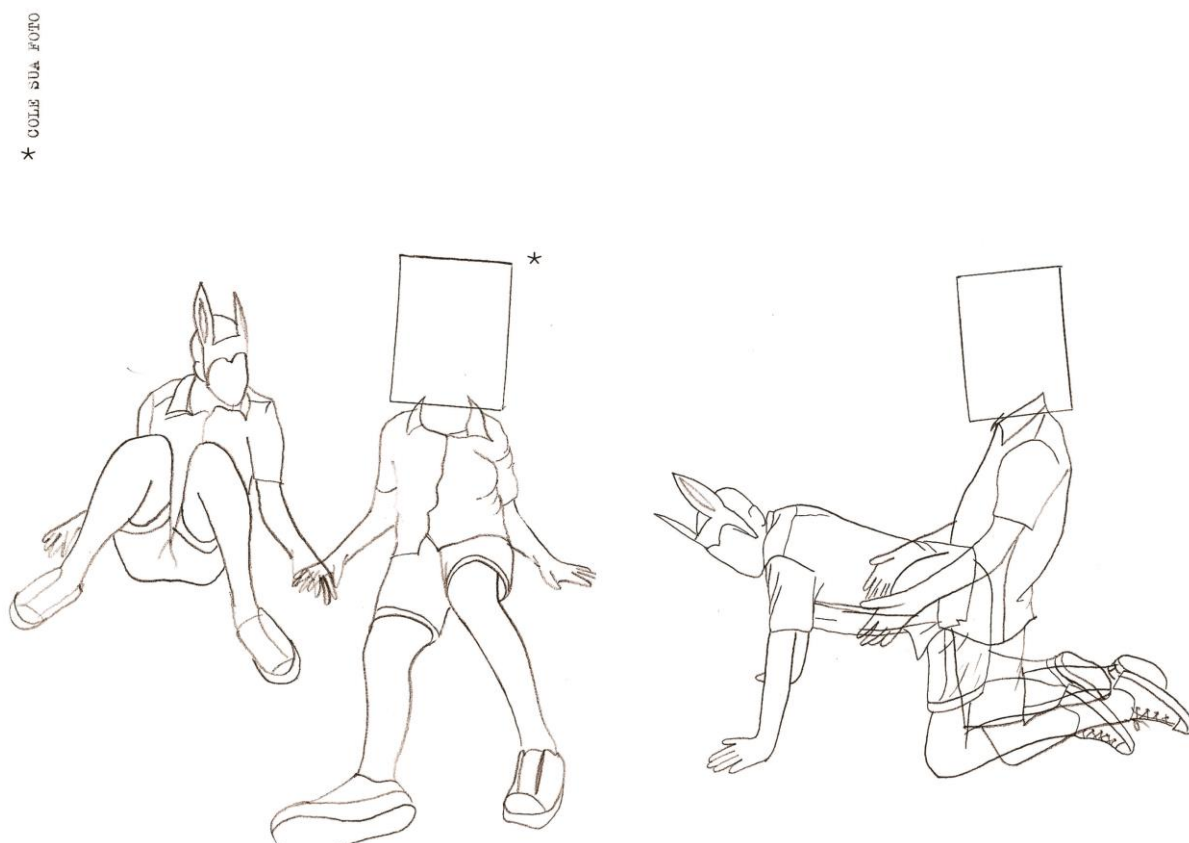


FIGURA 13 – Páginas do livro ‘Ainda te lembrás’, desenho s/ papel vegetal, 2011

Na obra ‘Coma meu coração sem pena, enquanto é tempo’, de 2012, vemos o diário do amor não recíproco, demente e imaginário - que independe do objeto de amor – e surge, naquele que o sente ou a ele é propenso, comprometido pela sua irrealidade.

O amante tenta alcançar no amado algo impossível, simbiótico, numa tentativa desesperada de atingi-lo em sua imaginada essência.

Mendigando afeto como um cão sem dono, o ser apaixonado personifica-se no que acredita ser o que o outro espera, nesse caso o cão fiel, incondicional, ladrando seu amor em urgência, e revela-se capaz de renunciar voluntariamente ao seu amor-próprio para se fazer digno daquele a quem ama e conquistar o seu afeto.

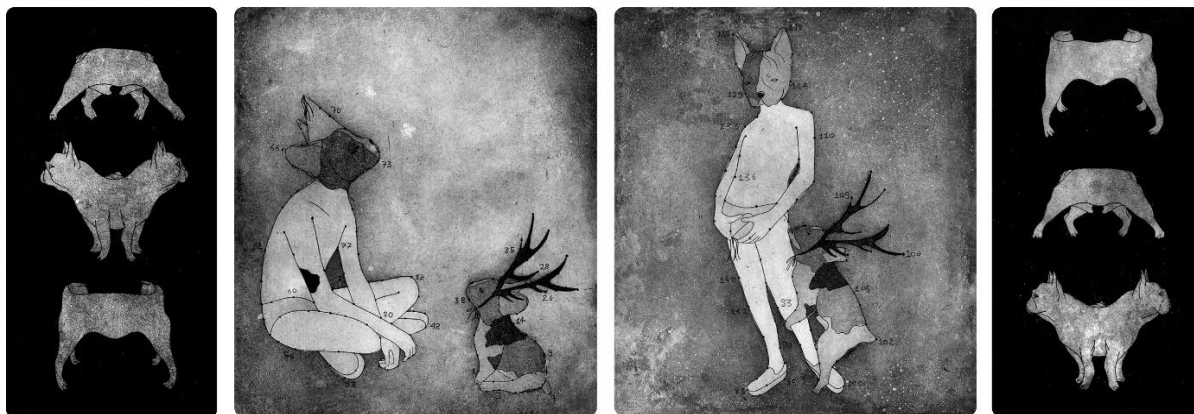


FIGURA 14 – ‘Coma meu coração sem pena, enquanto é tempo’, gravura em metal, 16,5 X 08,5 cm; 16,5 X 14,5 cm; 16,5 X 14,5 cm; 16,5 X 08,5 cm, 2012

Através desse trabalho, investigo como nossa alienação a nós mesmos e ao outro é revelada quando descobrimos esse outro, destituído de suas imaginadas qualidades, e constatamos frustrados a impossibilidade de concretização de nosso devaneio amoroso. “Mas não é menos verdade que mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade” (BACHELARD, 1988, p. 07)

Em seu livro ‘A poética do devaneio’, o filósofo Gaston Bachelard (França, 1884 | 1962) retoma o estudo do devaneio poético e da imagem a partir da fenomenologia, onde embasa seu método de investigação, e busca na comunicação com a consciência criadora as origens da imagem poética. Ele explica: “a função do irreal encontra seu emprego sólido numa idealização bem coerente, numa vida idealizada acalentadora no coração, que dá um dinamismo real à vida.” (BACHELARD, 1988, p. 08)

Na obra ‘Das delícias 1. O devaneio excessivo é o hábito’, de 2014, procuro explorar aquele momento de fuga das nossas próprias imediações, durante a qual o contato com a realidade é difuso, vago, nebuloso, nos deixamos levar no engano dos sentidos que nos fazem tomar a realidade pela aparência das lembranças inolvidáveis.

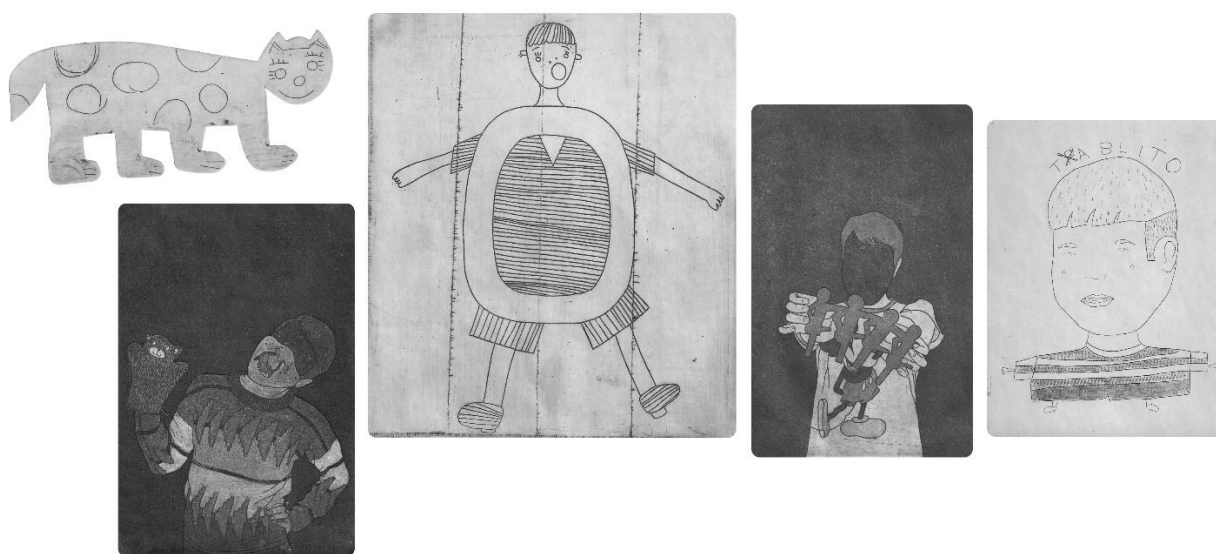


FIGURA 15 – ‘Das delícias 1. O devaneio excessivo é o hábito’, gravura em metal, 150 X 150 cm (dimensões variáveis), 2014

“O complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade” (BACHELARD, 1988, p. 20): montar o gato de papelão e bramar de vontade feito urso fantoche de mão, transar os bonequinhos de papel na orgia das mãos dadas e chupar Tablito, o picolé, envolvido por sorvete de creme coberto com uma casquinha crocante de chocolate — uma delícia dentro da outra. Compulsivamente, o devaneio excessivo é o hábito pelo qual as coisas se (trans)formam.

Embora tenha como um dos seus componentes principais o fato de começar espontaneamente e sem relação direta aparente, o devaneio da lembrança não é um fenômeno de distensão e abandono, segundo defende Bachelard, e sim uma

tomada de consciência, que por sua intervenção possível nesse devaneio, o distingue do sonho e o confunde com a própria memória.

Essa tomada de consciência se dá entre inúmeros instantes desvinculados e que, ao agregarem-se uns aos outros, reconstituem o que conhecemos por lembranças, que “constituir-se-ão, em suma, como a memória de muitos momentos separados, que se unem com o esforço da imaginação, resultando numa construção, numa artificiosa compreensão sequencial e contínua do tempo.” (PAIVA, 2005, p. 77)

Nessa perspectiva, esses momentos temporais somam-se uns aos outros e formam um todo indivisível e coeso encadeado em instantes que chamamos de duração, ou seja, parte finita do tempo presente na medida em que continua infinitamente e que só existe como consequência da imaginação e corresponde às dimensões desse tempo presente que se desdobram simultaneamente em passado e futuro.

Marcel Duchamp (França, 1887 -1968) nos legou um conjunto de 46 notas, as quais chamou infra-mince e usou para designar o ‘écart’, intervalo “de suspensão no tempo e no espaço, o entre-estados, a superfície de transição[...] em que o mesmo se transforma em seu contrário, sem que se possa decidir o que ainda é o mesmo e o que já é outro”. Nesse “limite infinitesimal no qual alguma coisa acontece” (BLAETH, 2005, p. 04), entendo instaurar-se a dúvida, infra-mince no limiar molecular entre viver e fabular.

Duchamp também foi o precursor da apropriação, que

refere-se, basicamente, ao ato de alguém se apossar de alguma coisa que não é sua como se assim o fosse. Na arte contemporânea, essa expressão pode indicar que o artista incorporou à sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens, objetos do cotidiano, conceitos e textos. (PEREZ, 2014. 33)

Nessa perspectiva, “o artista se apropria daquilo que toca sua sensibilidade e dessa forma, tira proveito do entorno, transformando e resignificando imagens que aparecem como ‘extensões do conhecido’, isto é, o artista vai recolhendo do mundo aquilo que lhe interessa” (SIMÕES, 2010, p. 47).

Apropriei-me de pequenos trechos do livro 'Fragmentos de um discurso amoroso', do Roland Barthes, para nomear a série 'Pequenos ritos secretos', apresentadas no Rio de Janeiro, em 2014, enquanto residente do Prêmio Gravura EAV Parque Lage + Mul.ti.plo Espaço Arte, no qual fui premiado com outra residência em Veneza, IT, na Scuola Internazionale di Grafica di Venezia.

Os títulos apropriados; 'meu discurso monótono não tem 'por quê', a não ser um só, sempre o mesmo', 'obstinadamente, escolho não escolher' e 'para poder interrogar a sorte, é preciso uma pergunta alternativa, um objeto susceptível de uma variação simples e uma força exterior' são dispositivos para essas questões alternativas que não podemos resolver, sempre as mesmas, que repetimos e submetemos a exame interior até a sua inteira exaustão, numa espécie de expiação interrogativa que se completam na imagem.



FIGURA 16 – 'Meu discurso monótono não tem "por quê", a não ser um só, sempre o mesmo', gravura em metal, 07 X 07,5 cm; 10 X 14,5 cm, 2014

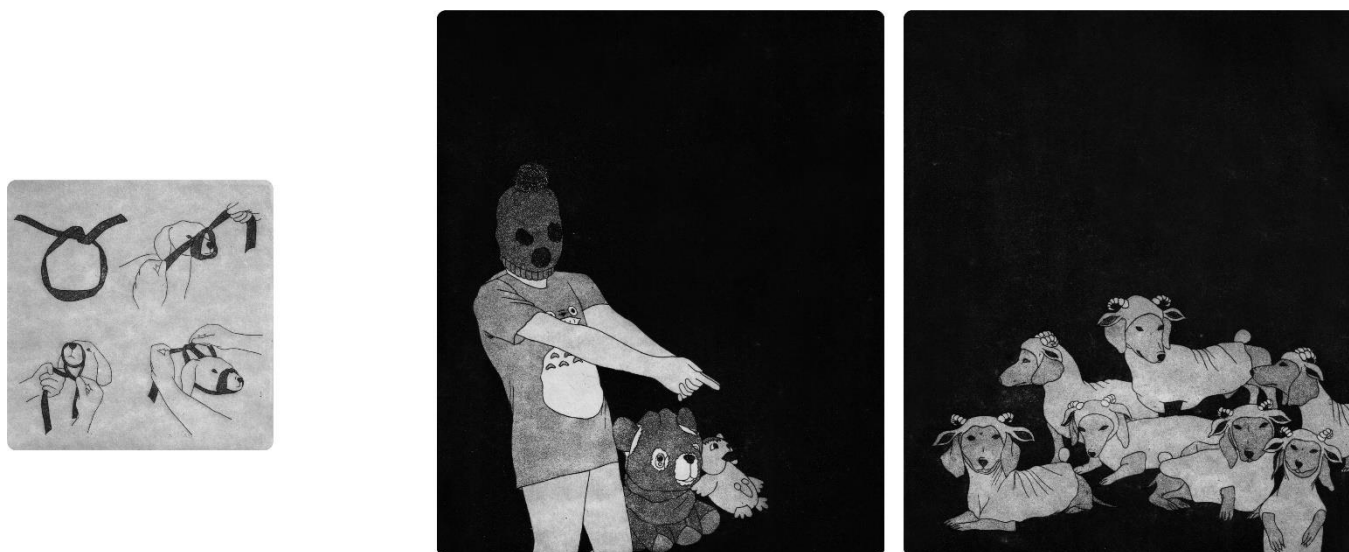


FIGURA 17 – ‘Obstinadamente, escolho não escolher’, gravura em metal,
10 X 10 cm; 15 X 18 cm; 15 X 18 cm, 2014



FIGURA 18 – ‘Para poder interrogar a sorte, é preciso uma pergunta alternativa, um objeto susceptível de uma variação simples e uma força exterior’, gravura em metal, 10 X 10 cm, 2014

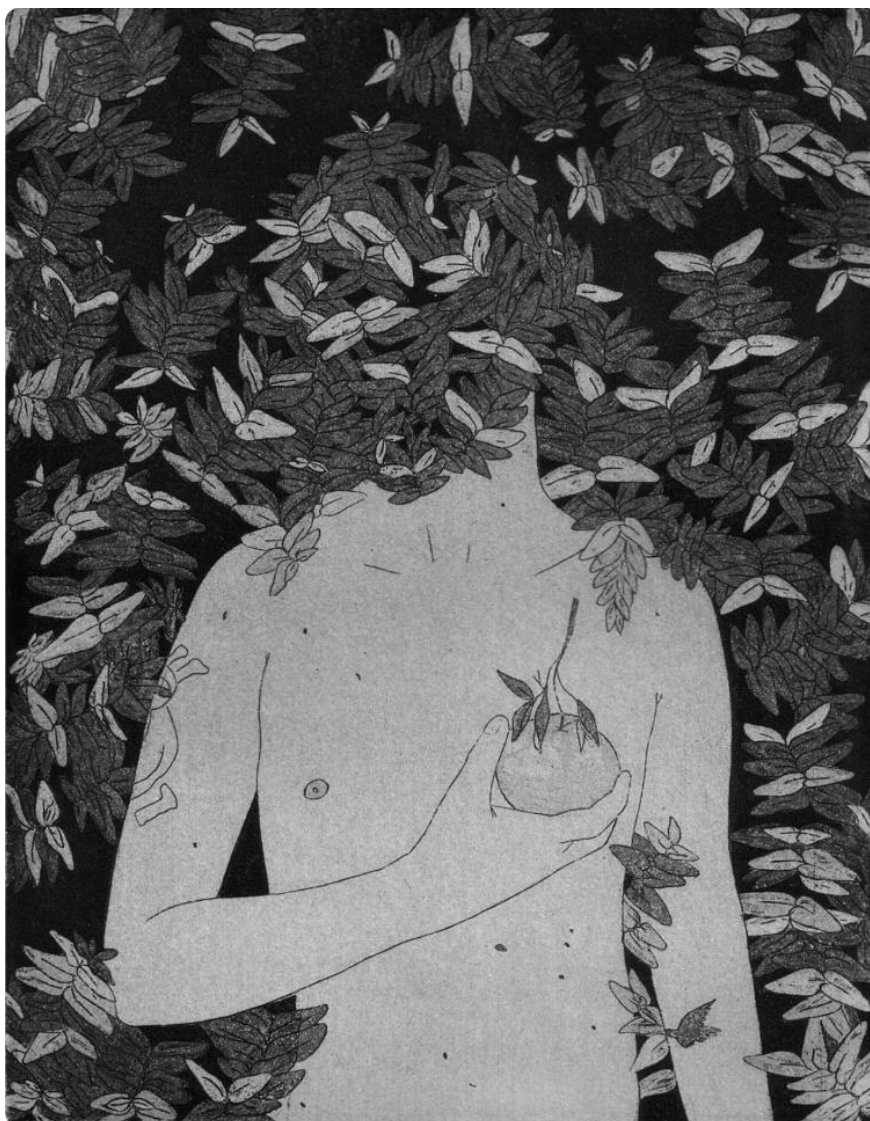


FIGURA 19 – ‘A primavera é a estação das pragas’, gravura em metal, 09,7 X 12,5 cm, 2014

Em consequência da impossibilidade de ser respondida, a dúvida, mais que a resposta, parece entregar-se às forças exteriores chamadas de sorte, acaso ou predestinação, que em seus agentes autônomos e ignorados entre si, determinam os acontecimentos e se apresentam como a única alternativa para o que a nós, condenados a esses pequenos ritos secretos de deliberação, nos parece um sinal de fuga ao nosso poder de decisão.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector, A paixão segundo G. H.

ATO III - Nunca será o que desejo dizer, não deixará de ser

Minha primeira lembrança de medo é da água. Ainda me lembro de meus batimentos aumentando, minha respiração acelerando e meus músculos se contraindo ao me deparar com aquele reservatório de água no pomar, que em sua lisura me turvava o fundo, ou ainda aquela minúscula fotografia de um mar que tive no quarto, contido numa moldura, angustiado por não poder ser fluido...

A angústia da água é não poder ser fluida?

Inconscientemente, meu medo me preparava para duas prováveis reações: o confronto ou a fuga. Um medo como todos os outros meus, desencadeado apenas a partir de ideias que carreguei por anos, até compreender que não era medo que eu tinha da água, era uma recusa a me entregar a tudo que tivesse a força de romper a superfície.

Essa superfície, eu pensava, era uma película fina demais; uma membrana bidimensional e de celofane, uma viscosidade solidificada numa película transparente e suave que turvava o incógnito circunscrito na extensão e comprimento dos corpos e em suas faces.

Era medo de romper aquele plano e mergulhar profundo porque a água era eu e rompido o fino verniz da superfície, era preciso entregar-me, enfrentar o medo que vinha do fundo. Era preciso mergulhar só, porque não se pode mergulhar segurando na mão de alguém. “Mergulho enfim em mim até o nascedouro do espírito que me habita. Minha nascente é obscura” (LISPECTOR, 1999, p. 18). Essa dimensão que não se conhece, era eu entregue a mim, sucessivamente afundando pra dentro...

Desse aprofundamento veio o desejo e a necessidade de investigar a instabilidade e o aparente caos que pode se estabelecer quando somos confrontados por uma força capaz de romper a superfície daquilo que nos acostumamos, pelo hábito, a chamar identidade, e explorar alguns rituais mínimos de autoficção que podem assumir esta função no processo artístico.

Esse desprendimento do hábito estimulou muitas reflexões, me fazendo chegar à conclusão de que as substâncias da minha pesquisa são o caos, ao qual me devotei, e o incorporal, que está além dos sentidos e nunca será o que desejo dizer, não deixando de ser, porque minha condição é a dúvida e sua força catabólica transformou meu trabalho, gerando todo o conjunto de obras que resultaram na mostra 'Último ato de orgulho' (fig. 20) e são o mote deste capítulo.



FIGURA 20 – Vista da exposição 'Último ato de orgulho', 2016

Foto: Pablo Cordier

3.1 - Tudo que eu estou dizendo é falso

“— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, 2009, p. 09). Estou sempre encavando, mas eu não entendo. Inundando e vazando, continuamente me pergunto. Minha incompreensão? Meu enigma? Saber de onde vem a minha angústia é a minha interrogação? Não seria um ‘por que’ no lugar de ‘onde’?

É um ritual de compulsão. Uma compulsão da repetição. Pensamento automático insensível à razão que repito num intenso tormento. É a imagem de um ‘eu’ perseguido por uma ideia obsessiva, e quanto mais insisto em livrar-me dela, mais sua presença aumenta, buraco que se expande: eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares, eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares, eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares, eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares, eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares, eu cavo a minha angústia como a tormenta cava os mares...

Por onde começo? Fico procurando uma resposta — seria um remédio me justificar — e a sensação é de me solapar para chegar ao fundo dessa questão e descobrir que ela me coloca no avesso do eu, que é um outro começo. É cavar um buraco para descobrir, depois desse exercício doído e dessa procura solitária, que minha angústia sou eu? Não tenho mais que perguntas.

Agora me descubro neste novo exercício de colocar em palavras a minha experiência. O que me passa, o que me acontece, o que me toca (LARROSA, 2014, p. 18). Andei adiando esse esforço porque o espaço vazio que devo preencher é a constatação da minha impossibilidade de ordenar frases em um espaço que me come em sua extensão sem limites.

Dimensões distância área volume forma.

Tudo começa com uma pedra. Uma pedra sobre outra e mais uma. Uma por vez. Pedras de diferentes naturezas, organizações internas e espaços ocupados. Pedras falsas, cujas volubilidades são aceleradas pela força dos corpos que alteram o nível das águas. Seixos de vidro baço e enevoados, pedacinhos de tijolos maciços

arredondados, pedras britadas envolvidas em concreto. Uma pedra encontrada numa pequena poça rasa, numa concavidade cercada de outras pedras, na qual nos banhávamos em ondas compridas que só as leis de Newton³⁸ explicariam.

Pedra transportada pela água, que limou suas arestas e adoçou. Pedra gravada de sal. Pedra lavada que tirei do mar e pousei sobre o peito, como quem pousa... concavidades entalhadas entrando uma na outra: a pedra achada acomodada no peito era o seu peso.

No entanto, eu estava decidido a não carregar mais pesos. Aquela pedra não era minha mesmo que eu a tenha deixado há mil anos naquela poça naquela praia para tornar a encontrá-la — há mil anos eu seria o tipo de pessoa que se auto-inflinge perversidades disfarçadas de presentes. E neste exercício de me despedir da pedra para de novo entregá-la ao mar, nessa vontade ingênua de junto com ela despachar meu peso, nesse ritual de encaixar a pedra no peito para depois tira-la, encaixar e tirar, encaixar e tirar, encaixar e tirar, começo a me dismantelar.

Pedra jogada ao mar, “fui obrigado a chegar à conclusão de que sou daqueles que rolam pedras durante séculos, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos, polidos e brancos” (LISPECTOR, 1991, p. 36); limando o corpo é que eu chego no espírito. Percebi que para começar a entender a minha angústia era preciso lhe dar uma forma. Dando forma é que eu entendo.

Como dar forma à minha angústia? Minha resposta a essa “pergunta sem resposta em nenhum livro” (HILST, 2003, p. 17) foi usar meu corpo como matriz para gravar a concavidade do peito, que chamei de ‘peso’. Preencher com gesso esse espaço vazio, penetrando seu espaço envolvente, imprimindo seu encavo e suas marcas; testemunha da ausência daquele que a fez.

³⁸ Isaac Newton (1643-1727) foi um físico e matemático, também conhecido como astrônomo, alquimista, filósofo natural, teólogo e cientista inglês.



FIGURA 21 – Processo de gravação do meu peso, 2015

Formar foi o meu ritual. Obrigado a não respirar, me mantive deitado, imóvel — posição de morte ou de cura? —, para que o gesso que gotejava sobre meu peito não escorresse. Era a gravidade de um peso agindo sobre outro: o pó de gesso liquefeito pesava sobre o corpo e à medida que enrijecia voltava ao seu estado de rocha anterior.

Do pó à pedra do peito ao pó... Essa característica de matéria viva em constante transformação foi um dos motivos pelos quais elegi o gesso como um dos meus materiais de trabalho. Retirado de pedreiras, ou gesseiras, o gesso, do latim 'gypsum', terra cozida, é um material multifuncional e flexível que pode ser 'revivido' ao ser recalcinado e mixado. É um mineral de sulfato de cálcio bi-hidratado derivado

da gipsita, formado em antigos sedimentos através da evaporação da água salgada submetida a altas temperaturas. É facilmente achado em quase todo o mundo, e aqui no Brasil ocorre em regiões como o Maranhão, o Ceará, o Rio Grande do Norte, o Piauí e em Pernambuco, em terrenos cretáceos de formação marinha. Seu processo de fabricação passa por algumas etapas, começando com a extração da pedra de gesso, que é britada; calcinada num forno rotativo a 160° C, onde o material perde água e forma o sulfato de cálcio semi-hidratado; e depois moída, formando a característica substância branca em pó que conhecemos, a qual incorporamos água para formar uma pasta relativamente líquida, que ao reagir libera calor, empasta até endurecer e esfriar. No mercado existem diversos tipos de gesso e a matéria-prima adicionada à sua composição no momento do preparo é que garante essa variedade, tornando-o mais ou menos resistente e estendendo ou abreviando seu tempo de reação. É usado na indústria e na construção para, por exemplo, revestimentos e isolamento acústico; na medicina, para moldagens odontológicas ou para a imobilização de membros fraturados; e em trabalhos artísticos para moldes, modelagens, modelos, etc.

O gesso que utilizei na confecção das minhas peças é o tipo 'pedra'. Muito usado para fins odontológicos, esse 'gesso-pedra' é muito puro e apresenta qualidade superior ao comum no que diz respeito à cor e a textura, menor tempo de secagem e maior dureza e resistência a abrasão, proporcionando um manuseio mais seguro e melhor resposta a um possível acabamento à lixa, como foi o meu caso. Seu preparo é muito simples e consiste em ir peneirando seu pó sobre determinada quantidade de água, entre 50% e 70%, de acordo com a necessidade de uma massa mais líquida ou mais densa, até que ele a tenha absorvido completamente e alcance a sua superfície, quando, com as mãos, vamos misturando e desmanchando os grumos até que formem uma massa uniforme. É importante não fazer o inverso, como eu, e despejar água sobre o gesso, pois o risco de obter-se uma massa mais difícil de controlar e mais suscetível de erro é maior. É importante lembrar também de experimentar o gesso para avaliar seu desempenho e qualidade, a fim de evitar acidentes de trabalho. Um truque é fazer uma mistura mais líquida e observar se o gesso absorve a água e se aquece quando começa a fazer preza.

Assim como escolhi o gesso, também escolhi o metal ferro pela constante transformação de sua matéria. E somados a esses dois materiais está a água, que

seria um terceiro material, responsável pela transformação do ferro e do gesso, resultando em novos materiais com características diferentes do início. Desse casamento surgiu a obra “último ato de orgulho I”, na qual uma estrutura de metal ferro oxidada condiciona a impressão do “peso”, simbólico, do peito em gesso.



FIGURA 22 – ‘Último ato de orgulho I’, impressão s/ gesso, 13 X 18 X 20 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

Imprimir meu peso foi a minha incoerência: à medida que aliviava o peito apertado e o sufocamento, era obrigado a me sujeitar a esse novo modo de ser, negando tudo que compreendia como sendo eu mesmo, ansioso, inquieto e angustiado, pela simples regra que diz que algo não pode ser ou não ser ao mesmo tempo.

Imprimir meu peso foi a confissão dos atos repreensíveis que cometo: eu que tenho esta postura defensiva, que desconfio das palavras dirigidas a mim, que ainda não

sei ouvir e que aprendi a custo a calar, que tenho falsamente combatido a minha teimosia e abrandado a minha natureza exasperada, que tenho tentado tornar suportável o meu orgulho, que tenho existido com minha densidade, pois, até onde me lembre, nunca fui de leveza e nem de choro. Eu que sei que “a aproximação do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente” (LISPECTOR, 2009, p. 05), como um cão empedernido que se asfixia quando lhe apertam a coleira, tenho sido impelido a falar de mim e exibir as minhas minguas.



FIGURA 23 – ‘Último ato de orgulho I’, impressão s/ gesso, 13 X 18 X 20 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

Também confesso que no início o gesso era somente um material de teste e só foi cogitado como material definitivo depois, pelo simples fato de que estava contaminado pelos cânones das ‘belas artes’. A esse respeito, é importante assinalar que mesmo sendo um dos materiais mais conhecidos desde a antiguidade, assim como a cal e o barro, e ser aplicado de infinitas maneiras na moldagem, na

construção de objetos ou na arquitetura desde o período neolítico, é somente a partir do Renascimento que o gesso, junto com a escultura, começa a se libertar da arquitetura para ganhar autonomia e ser elevado ao status de matéria-prima de uma obra. Antes disso, era considerado material secundário, usado em esboços, moldes e assim por diante, em virtude do bronze ou a pedra, considerados materiais nobres, ao que a autora Mariana Correa Ramos nos aponta:

Na história da escultura até as vanguardas do princípio do séc. XX, na escultura, por mais revolucionária que fosse em termos de ideias, de modelação e representação, os materiais utilizados foram sempre os tradicionais sem ter havido grande reflexão ou atribuição de significado ou simbolismo aos materiais escolhidos para a realização (materialização) da escultura, como por exemplo, a terracota, a pedra, o bronze, a madeira e o estuque. Quando existem esculturas em barro cru, ou em gesso, é porque estas não conheceram o seu fim, não foram passadas à matéria final estando ainda na fase de esboço ou modelo. Só a partir dos surrealistas, dos futuristas e dadaístas, o material começa a ter uma outra importância, a constituir um significado fazendo parte do conceito, da história e da construção conceptual da obra. [...] ela só toma um papel mais importante e até protagonista com as vanguardas do século XX. Desde Rodin, em 1895, que pega no manto de Balzac e o mergulha em gesso, passando pelo futurismo aos anos 60 e 70, nas suas experiências performativas e descobertas de novas formas e novos modos de usar materiais. (RAMOS, 2011, p. 61)

Ramos (2011, p. 62) salienta que artistas como Alberto Giacometti (1901-1985), Marcel Broodthaers (1924-1976), Piero Manzoni (1933 - 1963), Rachel Whiteread (1963-), citada no capítulo I, e Marcel Duchamp (1887-1968) foram alguns dos artistas que usaram o gesso em suas obras. Inclusive, o próprio Duchamp tem uma série de trabalhos dos anos 50 feita em gesso, moldados diretamente de um corpo que, quem sabe, talvez fosse o seu, como é o caso de 'Not a shoe', feito em gesso galvanizado.



FIGURA 24 – Marcel Duchamp, 'Not a shoe', 1950

A artista germano-americana Kiki Smith (1954-) tem uma obra multimídia que explora inúmeros materiais e perpassa o desenho, a gravura e a escultura, com a qual tenho uma profunda identificação. Seus trabalhos orbitam em redor do corpo, o nascimento, a morte e sua dimensão político-social.



FIGURA 25 – Kiki Smith, 'Basin', 1990

Kiki fez impressões de órgãos e de corpos, como é o caso da obra 'Basin', de 1990, na qual a ausência de um corpo-matriz incita suas formas. Essa impressão em gesso seccionada longitudinalmente nos remete a uma espécie de bacia, como o título entrega, que expõe as entranhas desse corpo pressuposto: seja através de seu aspecto anatômico, que subentende a bacia óssea que protege bexiga, útero, reto; seja através de seus fluidos, urina, menstruação, esperma, fezes, que efluem desse vale côncavo.

Se em 'Basin' a ausência de um corpo-matriz induzia suas formas, em 'Último ato de orgulho II' o vazio nos persuade a descobrir as formas ali gravadas, do que é e do

que não pode ser. Essa presença de uma ausência é o que a torna visível, vazia porque nenhum corpo a ocupa — assim como quando, pela força das mãos que incisam a ferramenta, desarraigamos a matéria da matriz para fazermos ver a imagem —, “ao passo que contorna o obstáculo da invisibilidade, tornando visível a ausência de visibilidade, [...] nesse jogo de esconde-esconde ao qual convida” (CAUQUELIN, 2008, P.79). Nesse jogo de oposição, mas nunca de emulação, temos duas bases de ferro oxidado de 35 X 150 X 25 cm sobre as quais estão dois meios de um inteiro em gesso que, quando pousados um no outro, transmitem a forma de um ‘peso’ do meu peito forjado no ato da impressão.



FIGURA 26 – Detalhe da obra ‘Último ato de orgulho II’, impressão s/ gesso, 35 X 150 X 25 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

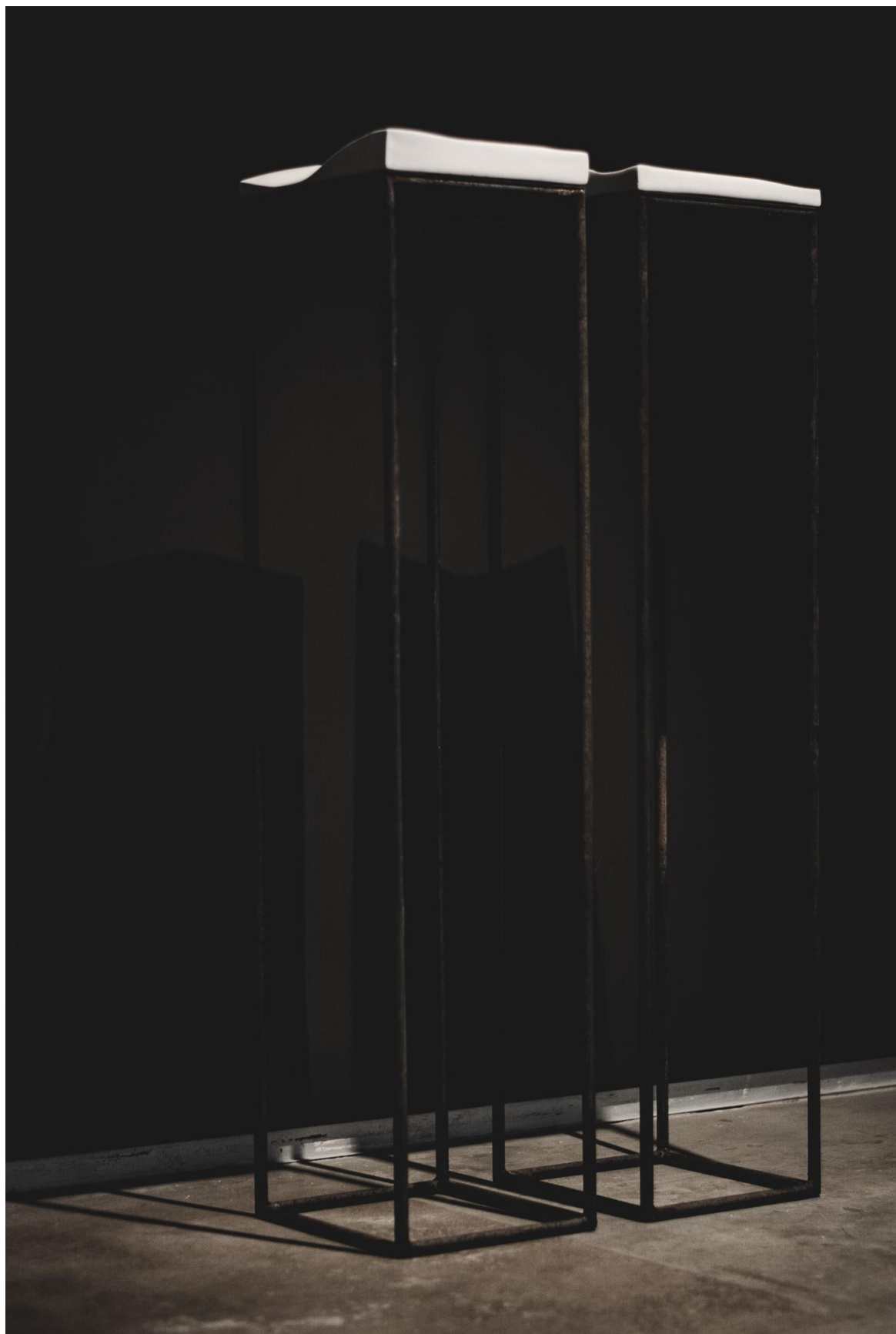


FIGURA 27 – ‘Último ato de orgulho II’, impressão s/ gesso, 35 X 150 X 25 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

O gesso foi o material que permitiu o contato direto com o meu corpo. Quando percebi esse seu aspecto, à medida que desenvolvia meus estudos, cheguei a constatação de que ele era a matéria-prima que buscava. Além de ser uma rocha e eu estar falando tanto de pedras e pesos, em seu toque sutil e em sua brandura, o gesso resistia ao processo de impressão, cedendo ao corpo-matriz sem rasgar.

Então foi natural, depois de escolhido o gesso, que as obras 'Último ato de orgulho I' e 'Último ato de orgulho II' fossem uma espécie de fonte para os trabalhos desenvolvidos na sequência. Continuei usando o corpo como matriz e é necessário assegurar que em nenhum momento me questionei se o que estava fazendo era, de fato, uma gravura ou se caberia dentro de um conjunto de regras e convenções que determinam uma categoria artística, porque o meu entendimento sempre foi desde a gravura. É desde a gravura que o meu olhar atravessa restrições de gêneros e linguagens. Nessa continuidade, me lembro de um trecho do livro 'marcas do corpo, dobras da alma', organizado pelo Paulo Herkenhoff, no qual ele questiona esse estatuto da linguagem uma:

Quais são as possibilidades de existência produtiva (em lugar de persistência como uma "bela alma" das artes) para a gravura no mundo contemporâneo e na contribuição da arte do nosso tempo? [...] Quais seriam os desafios técnicos, plásticos, políticos, sociais, fenomenológicos, filosóficos que, enfrentados, assegurariam à gravura uma possibilidade de inserção positiva no cenário da arte contemporânea? (HERKENHOFF, 2000, p. 18)

Ainda segundo ele, essa pergunta pode ser devastadora, mas afastado da pretensão de uma réplica, me atiro ao desafio de perscrutar novas possibilidades de criação que estão além de minhas competências ou habilidades.

Assim segui usando a superfície do meu corpo como matriz de reproduções únicas, que infringia o entendimento do que, costumeiramente, tomamos por uma matriz: uma superfície plana gravada. Rompia sua bidimensionalidade, assim como "o próprio gesto de cortar a chapa de metal é uma linha aberta no plano, definindo relevos" (HERKENHOFF, 2000, p. 42) e paisagens.

"Cicatrizes, orifícios, manchas, rugas são acidentes em platôs, montanhas e planícies" (Reis, 2000, p. 36), desníveis, fossas, concavidades e rebaixamentos que esse corpo-matriz ergue na obra 'último ato de orgulho III'. Manancial de

intensidades, vibrações e sulcos tatuados na carne porque cada picada da agulha é uma ferida, cada picada da agulha é uma gravação que inscreve “se preferir, adoce.” Adoçar como sinônimo de abrandar o metal, tornar suportável a vida, persistir ao esquecimento, perseverar contra aquilo que oprime, tirar o peso, a fadiga... Primeiro do peito, agora dos ombros.

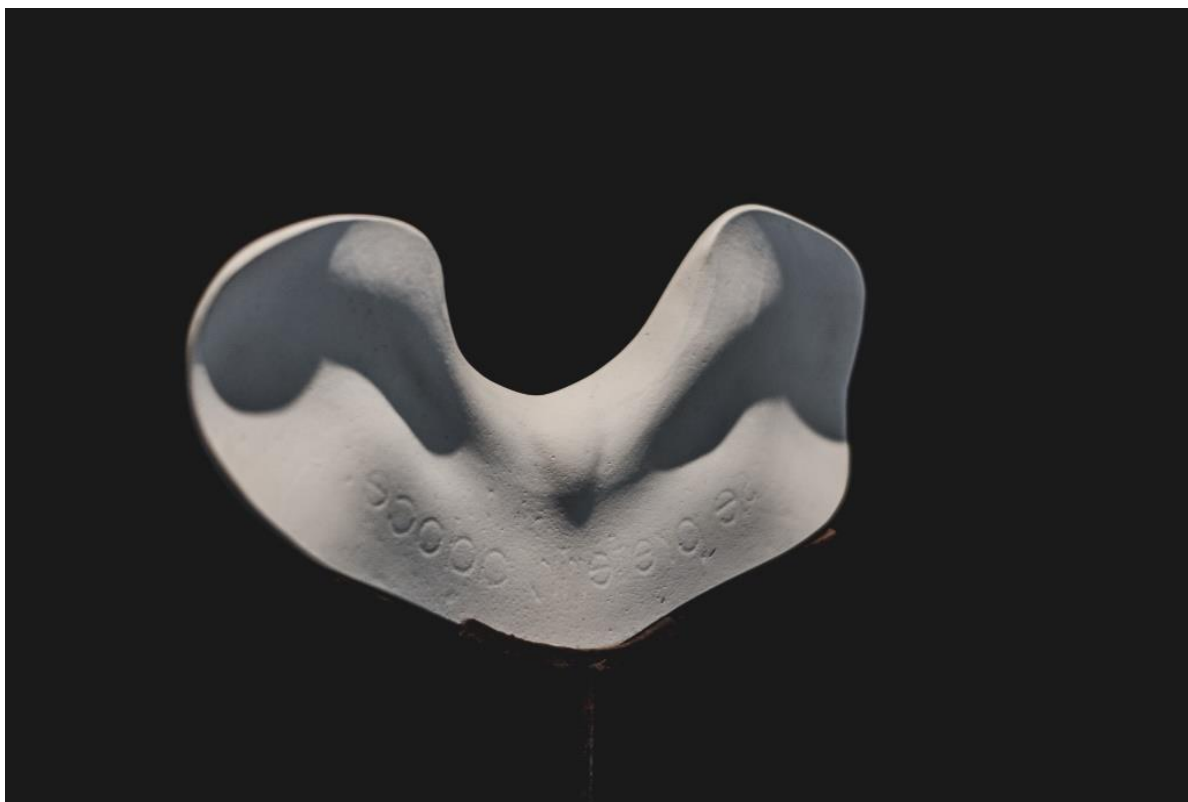


FIGURA 28 – ‘Último ato de orgulho III’, impressão s/ gesso, 2016

Foto: Pablo Cordier

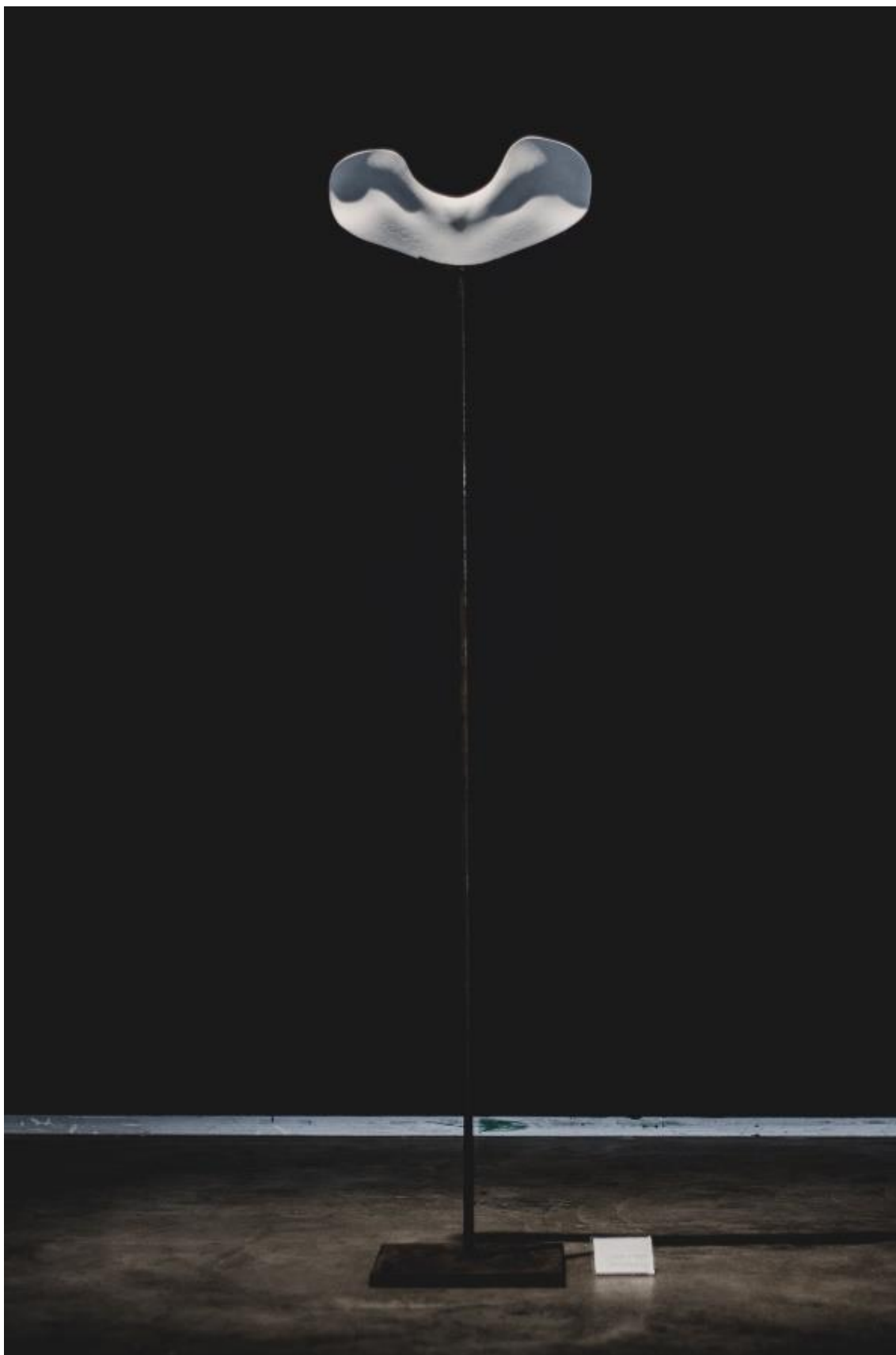


FIGURA 29 – 'Último ato de orgulho III', impressão s/ gesso, 2016

Foto: Pablo Cordier

Já na obra ‘Último ato de orgulho IV | Abraço imóvel’ a proposta não foi mais tirar meus ‘pesos’. Se girar a prensa invoca a imagem nas entranhas do metal pelo embate de um corpo contra o outro, é na junção deles que essa obra se instaura. É a ficção de tornar um só, perenizada no rito da impressão: transferência de marcas no pacto de dois corpos a fim de formar um. Espaço-gravura de envolver com os braços, preenchendo com o gesso esse ínfimo entre hiato oco que, ao unir dois em um, marca nossa individualidade na oposição das forças ‘atrito’ versus ‘repulsa’.

Adaptando-se ao molde do outro corpo, maleável. Entre o eu e a obra existe uma troca de esforço, um movimento que diz das pulsões entre dois indivíduos. Numa situação diagramática, um é objeto do desejo do outro. Dobras e torções — uma energia moldou o plano, como um corpo que anunciase seu esforço para se integrar ao outro. (HERKENHOFF, 2000, p. 45)

Essa troca de esforços para se integrar ao outro está descrita na palavra que o ato nomeia: abraço, do latim ‘amplexus’, formado por ambi-, ‘ao redor’, mais plectere, ‘dobrar, entrelaçar’, dobrar-se ao redor. Dobra de dois, meu companheiro e eu; um vínculo; um acordo de morar um no outro.

[...] na doce calma dos teus braços [...] tudo então é suspenso: o tempo, a lei, a proibição: nada cansa, nada se quer: todos os desejos são abolidos, porque parecem definitivamente transbordantes. [...] todos os meus desejos abolidos pela plenitude da sua satisfação: o transbordamento existe e vou querer sempre fazê-lo voltar: através de todos os meandros da história amorosa, teimarei em querer reencontrar, renovar, a contradição — a contração de dois abraços. (BARTHES, 1985, p. 12)

Contração que exprime, ainda, para além do ideal romântico de fusão, uma conotação sexual marcada em expressões populares sinônimas a ‘abraço’ como ‘amasso’ ou ‘abraço quente’. Barthes (1985, p. 12) a justificaria pela lógica do desejo que se põe em movimento ao abraçar, quando o genital retorna o querer-possuir e o enamorado poderia ser definido como uma criança com tesão retesando o seu arco, como o jovem Eros³⁹.

³⁹ Eros era considerado o deus do amor pelos gregos. Entre os romanos, era conhecido como Cupido, que em latim tem o sentido de ‘amor’.



FIGURA 30 – Detalhe da obra 'Último ato de orgulho III', impressão s/ gesso, 2016

Foto: Pablo Cordier

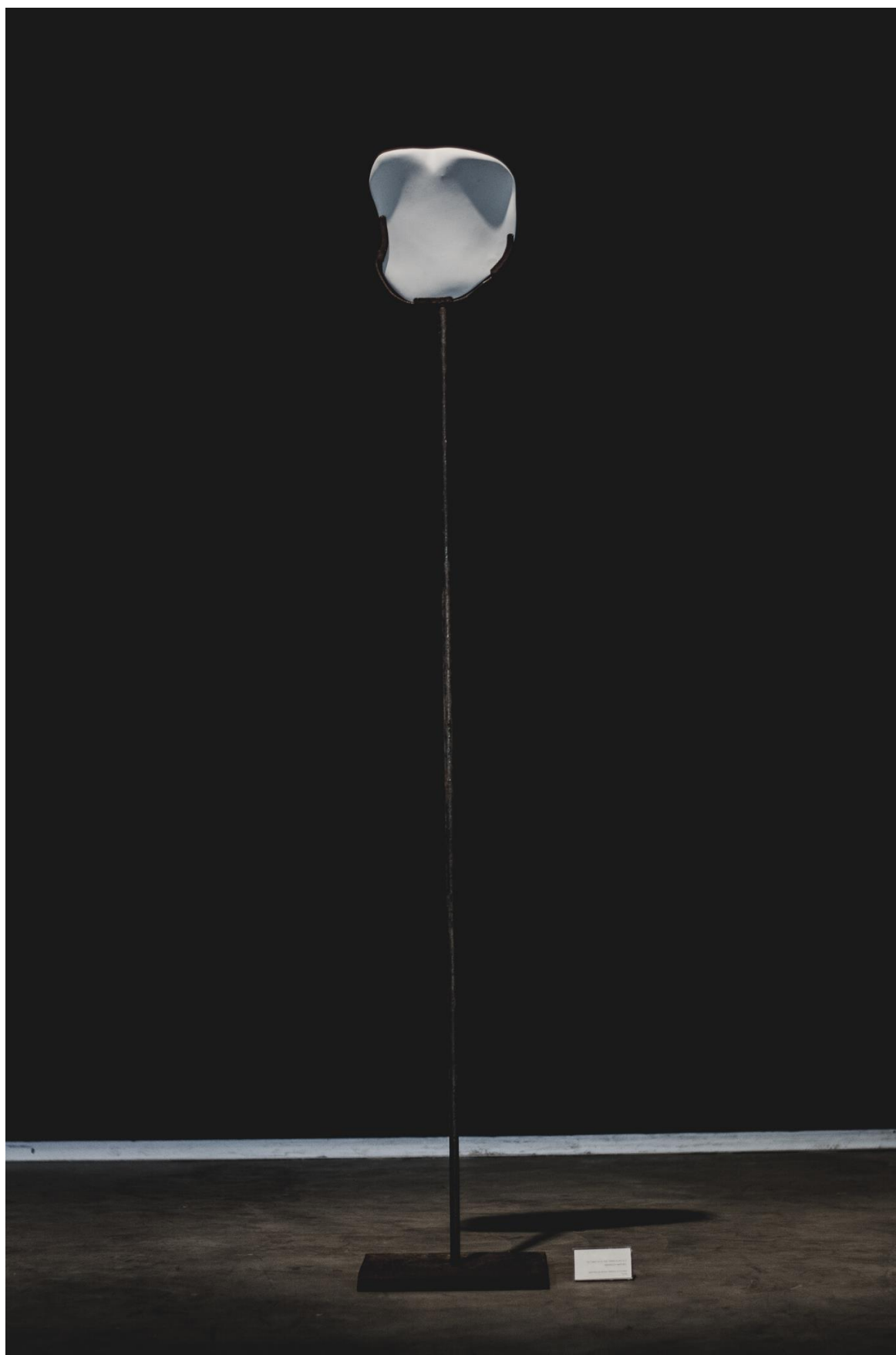


FIGURA 31 – 'Último ato de orgulho III', impressão s/ gesso, 2016

Foto: Pablo Cordier



FIGURA 32 – Vista da exposição ‘Último ato de orgulho’, 2016

Foto: Pablo Cordier

O tempo também foi um elemento de conversão na definição das obras. Entretanto, esse tempo do qual estou falando aqui é simultaneamente unidade de medida, sucessão contínua, duração; e é ficção, sem linearidade, orientação ou medida, passando de agente a verdadeira matéria da obra. Tempo do abraço, tempo de contato, tempo de transferência de marcas, tempo de imersão, tempo de espera, tempo de fazer ver a imagem.

Em ‘É na superfície que o real se trai’, o tempo constrói a imagem, pois que determina a ação do mordente sobre a matriz, sua configuração e suas qualidades, e esta o reconstrói em temporalidades outras, pois que a estampa gerada se institui desde inúmeros instantes desvinculados, “que se unem com o esforço da imaginação, resultando numa construção, numa artificiosa compreensão sequencial e contínua do tempo” (PAIVA, 2005, p. 112). Se esse todo indivisível e coeso encadeado em instantes com a ajuda da imaginação é a duração, ou seja, parte finita do tempo presente na medida em que continua infinitamente em passado e

futuro, a ficção é uma das unidades de medida do tempo. “O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos” (LISPECTOR, 1979, p. 14).



FIGURA 33 – ‘É na superfície que o real se trai’, gravura em metal, 600 X 10 cm (10 X 10 cm cada), 2016

Foto: Pablo Cordier

O tempo também foi agente essencial no processo com o qual desenvolvi a série de ações que culminaram na obra: gravar, limpar, entintar, imprimir, bater e fixar o breu, gravar, limpar, entintar, imprimir, bater e fixar o breu, gravar... Uma única placa de cobre sessenta vezes, acrescentando um minuto a cada nova gravação. Esse tempo sobreposto à placa a cada novo mergulho no sal negro do percloroeto evoca, para além de sua ação sobre a matéria, a rotura da superfície de cada uma das imagens gravadas para penetrar nesse outro espaço-tempo e alcançar suas profundezas.

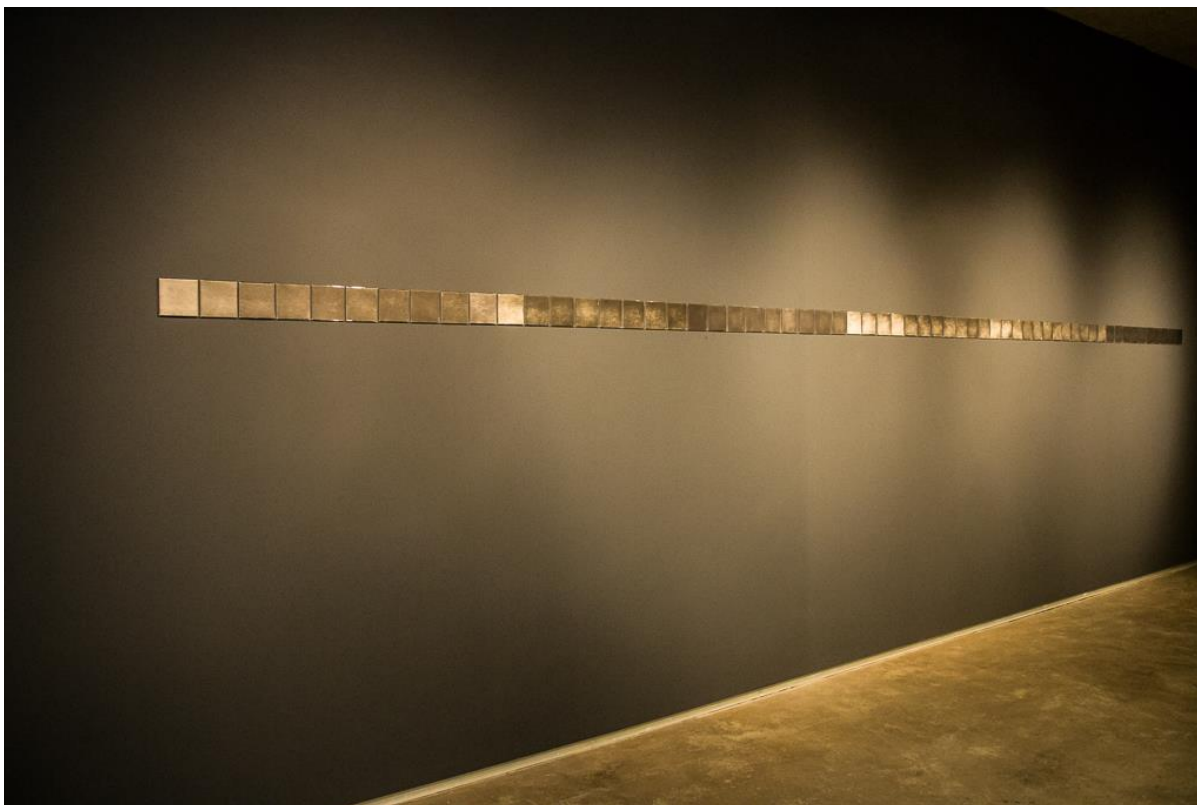


FIGURA 34 – ‘É na superfície que o real se trai’, gravura em metal, 600 X 10 cm (10 X 10 cm cada), 2016

Foto: Pablo Cordier

Durante o estudo expográfico uma parede de 10m foi reservada para essa obra. A ideia era montar as sessenta gravuras acondicionadas em displays de acrílico de 10 x 10cm, numa linha do horizonte que se cria muito acima do nível do olhar para desestabilizar o observador ao passo que evidencia sua relação com a obra e o convida a mergulhar nas profundezas da imagem gravada e nas profundezas do mordente; espécie de metalinguagem da gravura.

Essa linha do horizonte, linha imaginária em que a imagem toca seu avesso, também suscitou ‘O mais fundo está sempre na superfície’. Nessa obra temos uma placa de cobre onde se vê gravado dois braços de um corpo que se afoga e se consome nas águas pantanosas e obscuras do percloro de ferro. Novamente temos o tempo como agente e matéria da obra: à medida que os dias passavam, a matriz-corpo foi se esvaindo até seu completo desaparecimento, isto é, a gravura se

perdendo no preciso momento da gravação; ritual no qual nega a si mesma, pois que, antes de perpetuar suas marcas, consome a si mesma.

Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar.
Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego
(Sargaços ofegam o peito opresso),
Bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto
Do corpo
E não parar de nadar,
Nem que se morra na praia antes de alcançar o mar.
(Salomão, 2014, p.49)

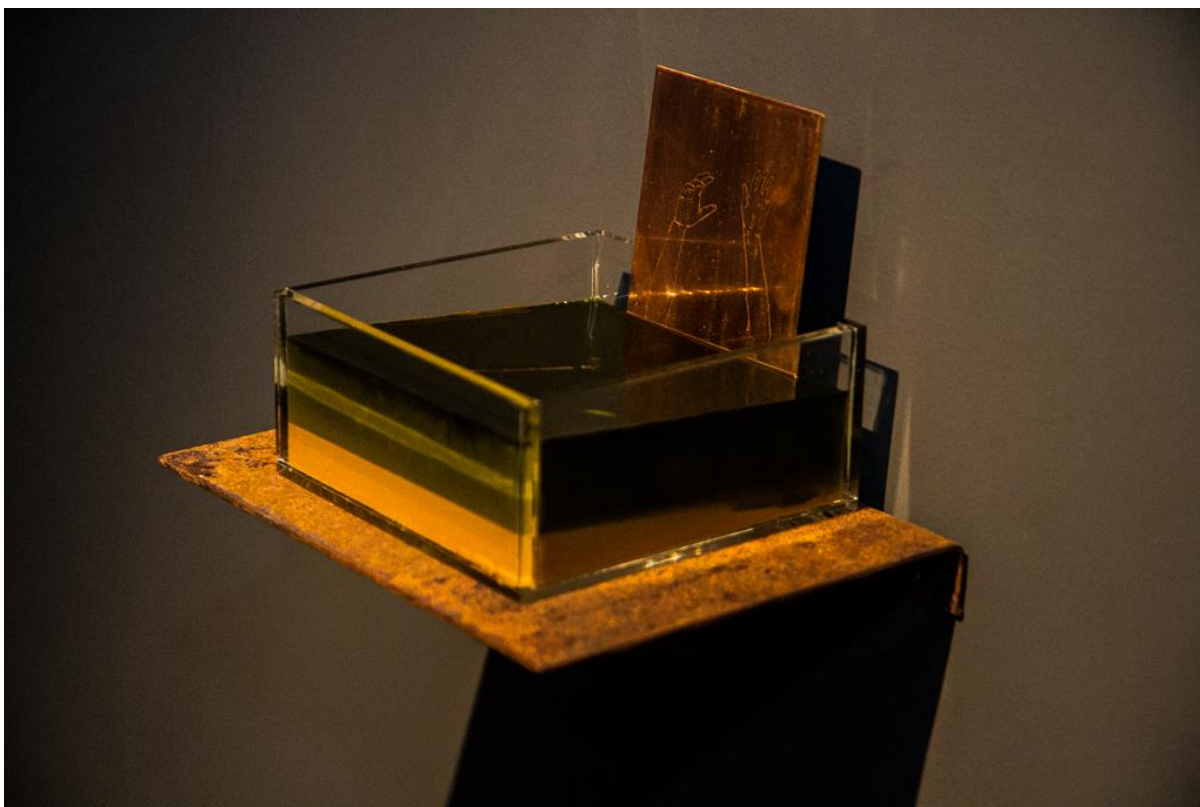


FIGURA 35 – ‘O mais fundo está sempre na superfície’, gravando em metal, 20 X 25 X 25 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

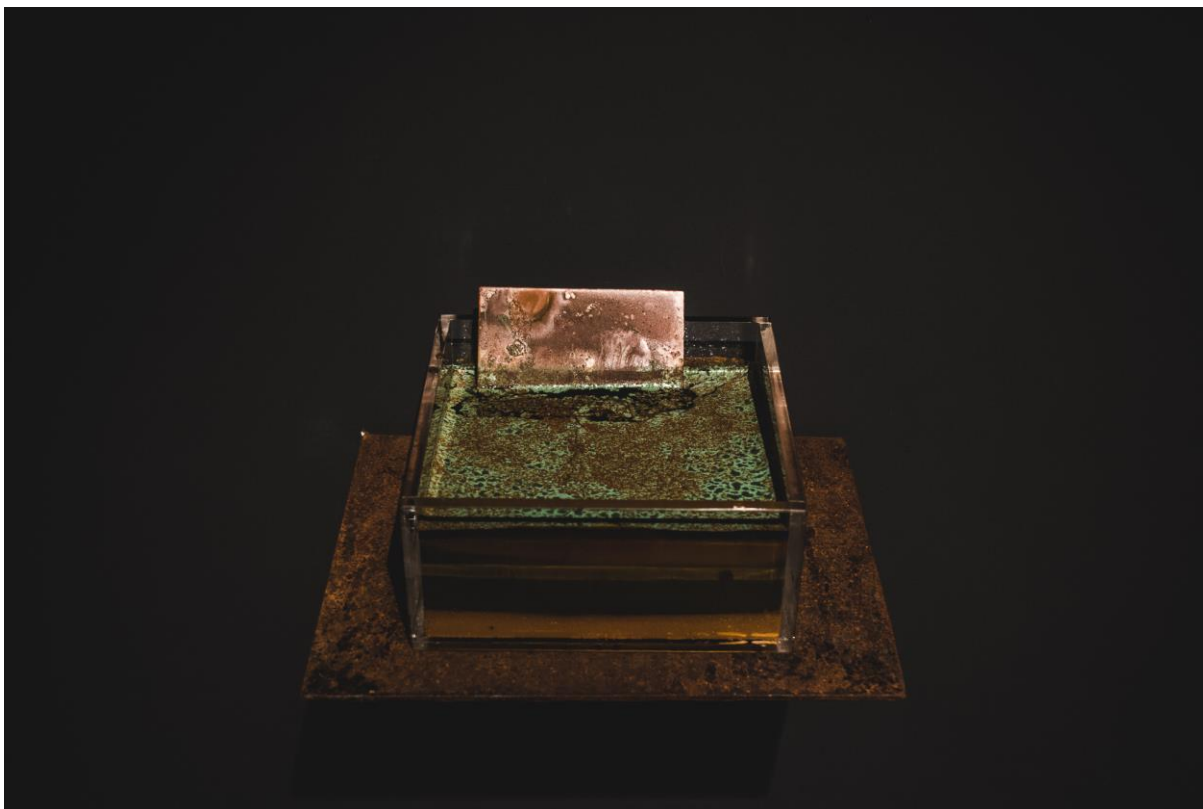


FIGURA 36 – Detalhe do processo de corrosão da obra 'O mais fundo está sempre na superfície', gravando em metal, 20 X 25 X 25 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

Dentro de todo esse processo de rompimento de superfícies e mergulhos, nadando depois de afundar e me afogar, temos 'Você ainda está tentando mergulhar segurando na mão de alguém'.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem da ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (LISPECTOR, 2009, p. 16)

Nessa obra que fecha a exposição, torno à gravura 'tradicional' para criar o meu manual de salvamento aquático. Um manual explica detalhadamente o passo a passo de como desenvolver determinada tarefa, ao qual se somam imagens que ajudam na sua compreensão, e suas instruções, assim como em todos os livros didáticos, têm um estatuto de verdade, pois que são a fonte do conhecimento. Apropriando-me de figuras aleatórias e subtraindo suas informações, ficcionalizo esse manual de salvamento. Aqui temos três gravuras, três instruções, três possíveis leituras e uma questão: adianta um manual de salvamento para aquele que não pode ou não sabe lê-lo?

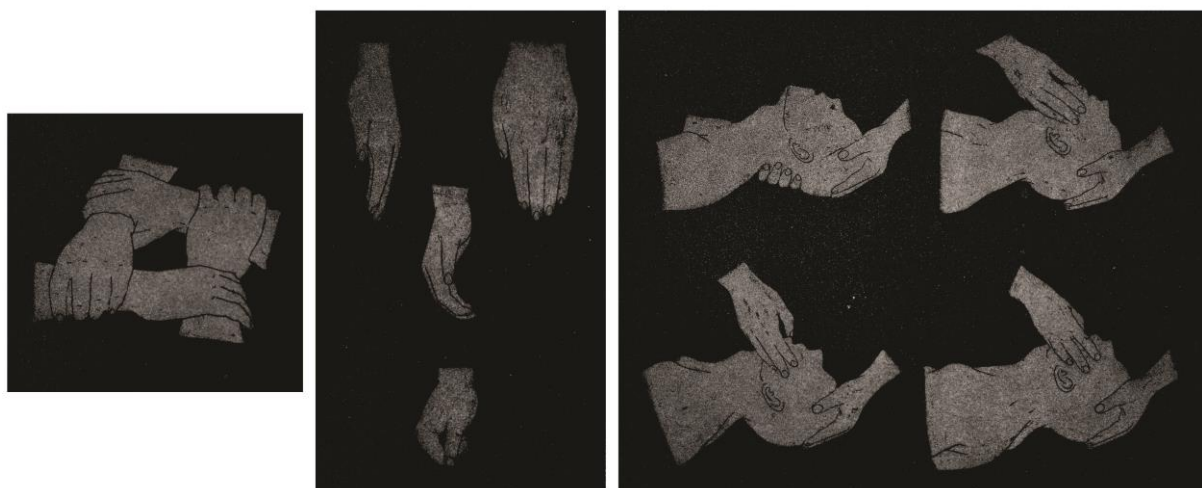


FIGURA 37 – 'Você ainda está tentando mergulhar segurando na mão de alguém', gravura em metal, 150 X 10 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

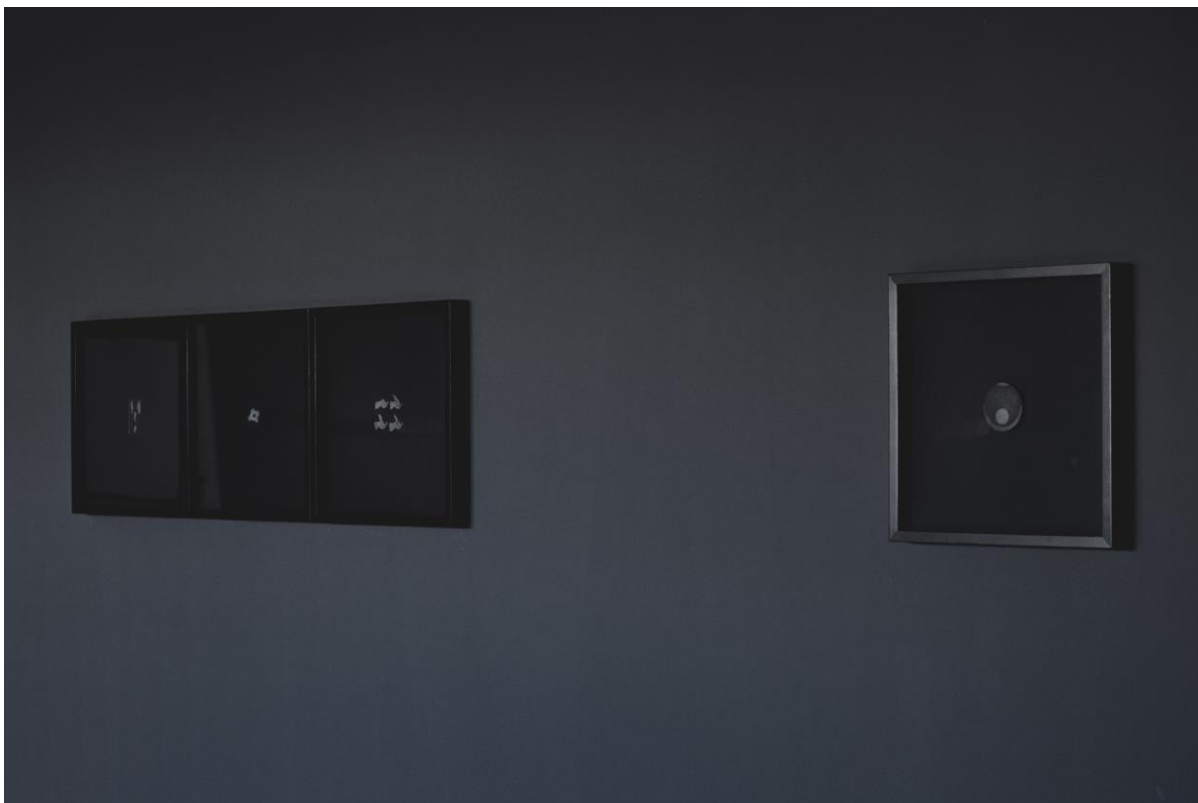


FIGURA 38 – ‘Você ainda está tentando mergulhar segurando na mão de alguém’, gravura em metal, 150 X 10 cm, 2016

Foto: Pablo Cordier

Por fim, a exposição ‘Último ato de orgulho’ contou com uma publicação homônima a mostra, livro-objeto impresso em serigrafia, montado manualmente, com tiragem de 100 cópias numeradas e assinadas. A ideia era oferecer dois modos de leitura, podendo ser visto pelo anverso e pelo verso e, dependendo do ponto de onde se via, a figura do nadador que se repetia nas páginas sobreposto por uma linha reta impressa em papel vegetal, ora parecia nadar ora parecia estar solta no espaço. A esse respeito, transcrevo aqui o texto de apresentação do mesmo, escrito pelo artista-curador da mostra, Eriel Araujo:

Entre aqui e lá existe um espaço que tenta conter o desejo e a experiência. Quando nos colocamos nesse lugar a vida parece não existir. Contudo, a existência também se faz no silêncio, na inércia, no vácuo, onde esse estar nos conduz ao “estágio sub”. Ao apontarmos para uma linha que define o horizonte, por exemplo, o que vemos aproxima nosso corpo de uma imagem, do que poderá ser. Nesse momento, a dualidade se expande e nos faz perder as razões contidas em nós. É preciso caminhar, mergulhar, voar, até desprender-se das linhas que nos impedem de agir. Assim também,

somos definidos por tantas outras que nos conduzem, nos guiam e nos enlaçam.



FIGURA 39 – Livro 'Último ato de orgulho', serigrafia s/ papéis vegetal, algodão e cartão, 2016

Foto: Pablo Cordier

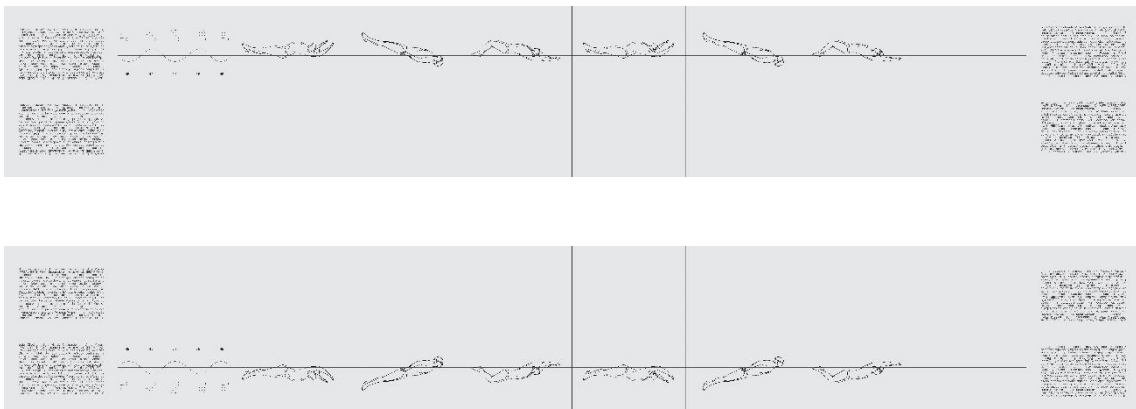


FIGURA 40 – Detalhe do interior do livro, 2016

Há momentos em que as intensidades fluem e de repente, paradas bruscas irrompem os fluxos, e então é preciso ficar construindo pontes sobre buracos que sempre vão se abrindo e vencer o desespero de uma sensação de impotência, a sensação de que não se vai conseguir terminar; de certa forma nunca se termina.

Cristina Pescuma, Arte como jogo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de dois anos nesta pesquisa, quase três, pensando naquilo que propus no início, e depois de todo um processo de investigação, tantos atravessamentos e de uma produção artística realizada, pensar um fim ou mensurar resultados, ainda que comparativos entre aquilo que foi proposto e aquilo que foi alcançado, talvez não seja a maneira mais adequada, ou a mais justa, com os ganhos obtidos, aqueles que não conto, tatuados na carne, e que não estão inscritos nestas páginas.

O mais honesto é não falar muito, mas preciso dizer que pensar a gravura desde uma perspectiva tão íntima, onde o 'eu' se enuncia tão profundamente e busca a todo instante as palavras com que dar nome às suas angústias, construindo uma linguagem que não se encerre em si mesma ou em seu 'modo de fazer' e em seus manuais, mas, ao contrário disso, em favor de uma investigação poética prático-teórica, estabelecendo íntima e indissociável relação com aquele quem faz, traz implicações que reverberam para além da obra, na vida mesma.

Foi todo um caos, uma agonia, e entendendo sua natureza, me entregando ao seu vazio mais primeiro, a criação emergiu. Por isso, foi preciso falar desse sujeito que faz de suas experiências matéria criadora e o modo como ele, ao se apropriar delas, sumo de vida, substância da autoficção e seus ritos, vai forjando sua obra que é esse caldo de autoexpressão, pensamento, vontade, desejo, ímpeto, mais uma vontade de se comunicar com o outro, compartilhar silêncios, abrir diálogos.

Dar forma foi o meio que encontrei para não sucumbir às minhas angústias e entendê-las um pouco mais. Nesse sentido, podemos perceber as mudanças ocorridas no trabalho nesse ínterim, onde a gravura rompeu sua bidimensionalidade e foi para o corpo. O meu corpo e sua superfície, suas marcas, dobras, inscrições,

vazios, seus tempos e o corpo da gravura com que fui me imbricando e confundindo. Inventando novos meios de expressão, novas obras, e seus possíveis diálogos com outras linguagens e meios.

Tudo foi pensado com minhas mãos enquanto ia fazendo e eu respeitei isso.

Não sei se bom ou ruim, esta pesquisa foi-se construindo no erro, no desespero, na minha mais profunda e verdadeira inaptidão para dar nome às coisas — tudo o que eu não sei está aqui —, para dar o sentido que se encontra no não-sentido, para falar do meu amor pela gravura, que não arrefece e lateja, lateja, lateja, lateja, lateja...

Ainda que nem tudo seja verdade ou mentira, este entre-dois, estas folhas sobrepostas, numeradas, que falseiam uma organização, uma coerência, não respondem nada porque nunca fiz pela necessidade da resposta, porque a angústia que se segue a uma pergunta move outra que move outra e, movendo mais uma, con-ti-nua. Sombra que persegue.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARROS, Manoel. **O livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BEUTTENMULLER, Alberto. **Gravura brasileira; história e crítica**. São Paulo: Banespa Cultural, 1990.

BLAUTH, Lurdi. **Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal**. Revista de Artes Visuais, nº 23, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da UFRGS. Porto Alegre: 2005.

BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra**. São Paulo: Globo, 1993.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em metal**. São Paulo: Edusp, 2002.

CAMARGO, Iberê. **A gravura**. Porto Alegre: Sagra, 1992.

CASSUNDÉ, Bitu. Leonilson e a catalogação da vida. Em: <
<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=8>>. Acesso em: 15 de outubro 2014.

CASTRO, Daniela. **I am ready to sing**. Em: <
<http://marceloamorim.tumblr.com/readytosing>>. Acesso em: 26 de outubro 2016.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Anne. Freqüentar **os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSTELA, Antonio F.. **Introdução à gravura e à sua história**. São Paulo: Editora Mantiqueira, 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIEGUES, Márcio André; Garcia, Claudio Luiz. **Caderno de gravuras: calcogravura e o desenho de paisagem**. In: 22º Encontro da Associação Nacional

de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2012, Belém. Ecosistemas estéticos. Belém: PPGARTES/ICA/UFGPA, 2013. V. I. p. 01-13.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza**. Tradução Davi Araújo. Balneário Rincão: Dracaena, 2012.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FARJADO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. **Oficinas: gravura**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 1999.

FRANCA, P. **L'Infra-mince, Zona de Sombra e o tempo do entre-dois**. In: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 9, n 16, Porto Alegre: Instituto de Artes - UFRGS, 1999.

GATTI, Fábio Luiz Oliveira. **Auto-retrato: a expressão fotográfica e o desenho simbólico**. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2009, Salvador. Transversalidades nas artes visuais. Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. V. I. p. 01-15.

GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (org.). **Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação**. São Paulo: 2009

Gravura: Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (org.). **Marcas do corpo, dobras da alma**. Curitiba: 2000.

HILST, Hilda. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Porto Alegre: L & PM, 2010.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades: Leonilson**. 2. ed. São Paulo: DBA, 2000.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996

LIEBERMAN, William S. Catálogo. **London-New York-Hollywood: A new look in prints**. Nova York: Institute of Contemporary Art-MOMA, 1966.

LISPECTOR, Clarice. **Para Não Esquecer**. 5ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. Clarisse. **A maçã no escuro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

_____. Clarisse. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Clarisse. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Clarisse. **A paixão segundo G. H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARTINS, Carlos. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro: PUC, Solar Grandjean de Montigny, 1981.

MESQUITA, Ivo. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 1997.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Aspectos da gravura baiana contemporânea**. In: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. Subjetividades, utopias, fabulações. Rio de Janeiro: UFF, 2011. v. I. p. 115-116.

NAVAS, Adolfo Monteiro. **Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Anima Produções Culturais, 2007. 356 p.: il.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1977.

PAIVA, Rita de Cassia Suoza. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. São Paulo-SP: Annablume; Fapesp, 2005

PASQUALI, Lanussi (Org.), PESCUMA, Cristina. **A arte contemporânea e o pensamento da diferença**. Bahia: blade, 2013.

PEREZ, Karine Gomes. **Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea**. Em: < <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm>>. Acesso em: 15 de outubro 2015.

RAMOS, Mariana Correa. **O gesso na escultura contemporânea: a história e as técnicas**. 2011. Dissertação (Mestrado em escultura) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal.

RANGEL, Sonia. **Processos de criação: Atividade de fronteira**. Salvador: TFC. Ano 03, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L & PM, 2010.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

SESI. Catálogo. Coleção Gilberto Chateaubriand: **Poéticas da resistência – Aspectos da gravura brasileira**. São Paulo: 1994.

SILVA, Orlando da. **A arte maior da gravura**. São Paulo: Espade, 1976.

SIMÕES, Eliane Moniz de Aragão. **Tempo de fundo: a arte, o mar e algumas correspondências**. 2010. 96 fl. Dissertação (Mestrado em artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SYBINE, Evandro. **Imagens do arruinamento: o excesso gráfico**. 2010. 130fl. Dissertação (Mestrado em artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TAUFFENBACH, Leopoldo. **Fricções gráficas: reflexões sobre estampa e cotidiano**. In: 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes

Plásticas - ANPAP, 2012, Rio de Janeiro. Vida e ficção / Arte e fricção. Rio de Janeiro: UFF, 2012. v. I. p. 01-10.

TERRA, Fernanda. Catálogo. **Mestres da gravura: coleção Fundação Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Artepádua, 2014.

TOMAZI, Nelson Dacio. **Sociologia para o ensino médio** – 2 e.d. – Saraiva, 2010.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea**. Porto arte: Revista de Artes Visuais. nº 32, 2012.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Artes Visuais - Método Autobiográfico: Possíveis Contaminações**. In: 15º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2006, Salvador. Arte: limites e contaminações. Salvador: UNIFACS, 2006. V. I. p. 01-12.