

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES

**MARISTELA SALVATORI**

**SILENCIOSAS PAISAGENS**

Porto Alegre - 1993

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES

**MARISTELA SALVATORI**

**SILENCIOSAS PAISAGENS**

Um estudo da representação nas gravuras da série **Viagem de rio**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase Formas, Materiais e Técnicas de Arte, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Dra. Icleia Cattani

Co-orientadora: Me. Maria Lucia Cattani

Porto Alegre - 1993

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte  
banca examinadora:

Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia

Dra. Regina Scalzilli Silveira – USP

Dra. Icleia Maria Borsa Cattani,  
Presidente

Porto Alegre, 26 de agosto de 1993.

Agradeço à Universidade Federal de Pelotas (UFPel), pela concessão de meu afastamento, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), pelo suporte financeiro, à professora orientadora Dra. Icleia Cattani pela orientação atenciosa e segura com que me acompanhou em todas as fases do trabalho, à professora co-orientadora Me. Maria Lucia Cattani, pelo apoio técnico e reflexivo, aos demais professores do programa de pós-graduação pelos subsídios teóricos, ao professor Me. José de Pellegrin, colega na UFPel, pelos significativos questionamentos proporcionados ao ler e comentar o trabalho, a Flávia, secretária do curso, por sua sempre gentil solicitude, e aos colegas que compartilharam a importante experiência deste mestrado.

Dedico ao Celso

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	5
I. SOBRE A REPRESENTAÇÃO .....	8
1.1. Sobre a representação perspectivo-linear.....	11
1.2. Sobre realidade e representação .....	14
1.3. Sobre reelaborações da representação tradicional.....	17
1.4. Sobre o uso de meio tradicional .....	20
1.5. Sobre o uso de imagens pré-existente .....	22
II. O REFERENCIAL FOTOGRÁFICO .....	27
2.1. A fotografia como registro da perspectiva .....	28
2.2. Um novo olhar a partir da fotografia.....	31
2.3. As imagens fotográficas de referência.....	34
III. A TRANSFORMAÇÃO DA IMAGEM.....	36
3.1. A construção das imagens .....	38
3. 1. 1. A linha .....	43
3. 1. 2. O espaço .....	45
3. 1. 3. A luz .....	47
3.2. A ambigüidade gerada .....	50
3.3. As novas significações.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	57
BIBLIOGRAFIA .....	60
ANEXOS.....	63
REPRODUÇÕES .....	63

## INTRODUÇÃO

A série de gravuras em metal **Viagem de rio** constitui uma parcela de minha produção gráfica recente. São representações de paisagens recriadas a partir de registros fotográficos. Nestas gravuras, impressas em preto sobre papel branco, o espaço representado tem afinidade com a perspectiva linear e identifica, de modo mais genérico, estas imagens com a representação tradicional.

Estas reelaborações resultam em imagens que parecem silenciosas e que jogam com a verossimilhança, usando livremente recursos de representação.

Surgidas no próprio fazer, estas questões incorporaram-se de modo gradual à produção plástica anterior ao Curso de Mestrado e colocaram-se com maior clareza nas imagens que compõem o corpo desta dissertação. As quinze gravuras em metal, reproduzidas nas pranchas em anexo, foram selecionadas entre as vinte e duas realizadas dentro do projeto de pesquisa.

O presente estudo aborda esta série de gravuras a partir de seu inter-relacionamento com questões da representação. Procura, assim, integrar de modo sistemático e explícito a produção plástica à atividade reflexiva que lhe é concomitante.

Objetivei, primeiramente, estabelecer em que medida a produção gráfica pessoal identifica-se com a representação tradicional, entendendo como tradicional as formas resultantes de uma certa estereotipação da representação a partir do Renascimento, um academicismo que utiliza recursos da perspectiva linear - com sugestão de profundidade, construção a partir de um único ponto de fuga - e que pressupõe um ponto de vista fixo, central e unilocular. Busquei, ainda, estabelecer as relações desta produção com o referencial fotográfico; e, finalmente, identificar as implicações do uso deste referencial e os significados revelados pela transformação das imagens.

Trabalhei com as seguintes hipóteses: embora à primeira vista possa parecer tradicional, esta produção possui, na verdade, características comuns à contemporaneidade. Sua ligação com a fotografia é estabelecida como referencial imagético e como registro perspectivo, apresenta-se também através das mudanças na percepção e concepção da arte

ocorridas a partir da incorporação deste meio. Ainda considere que a parcial identificação destas gravuras com a linguagem da fotografia propiciou um jogo com suas conotações de veracidade e que o silêncio se manifesta na transformação das imagens.

Inicialmente, o presente trabalho aborda alguns referenciais teóricos particularmente significativos para a sustentação do raciocínio que será desenvolvido. Tece observações sobre a representação perspectivo-linear e busca investigar a possível proximidade desta com a produção gráfica pessoal.

Em sua segunda parte, apresenta as relações desta produção com o referencial fotográfico, as relações históricas entre espaço fotográfico e espaço perspectivo, e algumas inovações nas representações ocidentais ocorridas a partir do advento da fotografia.

Finalmente, comenta o processo de construção das imagens, expõe como foi utilizado o referencial fotográfico e o resultado das transformações operadas, tanto em relação a este referencial quanto aos sistemas tradicionais de representação.

## **I. SOBRE A REPRESENTAÇÃO**

Se até o advento da fotografia a arte supostamente perseguia a semelhança com a realidade, com o desenvolvimento desta técnica, que conquistou o público pela semelhança com o real, este aparente objetivo foi definitivamente negado.

Conforme Giulio Carlo ARGAN, a fotografia inicialmente causou desconforto entre pintores por substituir de maneira mais eficaz e acessível, serviços de documentação até então restritos à pintura, como retratos, paisagens e registros em geral. Nas calorosas discussões desta época, em defesa da pintura, apresentavam-se duas soluções, uma que colocava a pintura como "atividade espiritual" e, portanto, superior a um "meio mecânico", e outra onde

"...a pintura, liberada da tarefa tradicional de 'representar o verdadeiro', tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis." (1992, p. 79)

Com a fotografia, as representações bidimensionais afirmaram sua independência em relação à realidade. A arte parecia, então, seguir um caminho sem retorno e oposto à figuração e à representação perspectivo-linear; no entanto, esta forma de representação persistiu com diversas conotações, em diferentes momentos, até a atualidade.

A arte moderna afirmou-se na busca do novo, com enfoque na ruptura passado/presente (antigo/moderno). Diferentemente do ocorrido no projeto da modernidade, na pós-modernidade a relação com a História evidencia-se na retomada e reformulação de meios e formas, tendência intensificada a partir dos anos oitenta.

Nestes procedimentos comuns a vários artistas contemporâneos, como é o caso de Carlos Martins, encontro referenciais formais, técnicos e temáticos da produção em estudo.

Este artista chama especial atenção, posto que algumas de suas representações possam parecer, à primeira vista, tradicionais. Em várias imagens Martins reelaborou a iconografia da História da Arte, particularmente renascentista e cubista, e fez uso de sistemas e meios tradicionais de representação; além de utilizar a gravura em metal, resgatou antigos procedimentos técnicos, como o talho doce e a maneira negra. Estas formas, técnicas e temas foram explorados numa postura contemporânea que mescla velhos conhecimentos a novas intenções.

As imagens da série **Viagem de rio**, assim como as de Martins, remetem à representação tradicional. Embora não tenha resgatado a iconografia da História da Arte, aproveitei imagens pré-existente e, também, utilizei e reelaborei sistemas e técnicas tradicionais de representação.

### **1.1. Sobre a representação perspectivo-linear**

O sistema de representação elaborado no Renascimento, com seu pressuposto de cientificidade, impôs-se ao mundo ocidental como a maneira mais fiel de representação da natureza.

Conforme comenta Iceia CATTANI, este sistema marcou uma nova visão de mundo e de arte, "...baseado no princípio da realidade, organiza-se na verdade a partir de estruturas formais ... abstratas..." A perspectiva linear representou na verdade um "...sistema de formas tão artificial ... quanto os que a antecederam..." Cristalizou-se como doutrina, avançando até o nosso século "...como modelo cultural, a ser seguido ou negado..." (1990, p. 32 e 36)

Arlindo MACHADO (1984) observa que, para o idealizador da perspectiva linear, Leo Batista Alberti, o quadro era uma "janela aberta", um recorte da "realidade" infinita. Hoje é fácil apontar a fragilidade do entendimento da projeção perspectivo-linear como sistema identificado com a visão humana ou "janela aberta para o mundo".

Considerando vários pontos comentados por MACHADO, a pretendida cientificidade da perspectiva linear torna-se sem efeito. Seu ponto de vista é central e unilocular, enquanto a visão humana é binocular e móvel; pois o pequeno campo focal humano obriga o olho a movimentar-se de modo a localizar os diferentes planos e objetos. E sendo o olho uma forma esférica, os dados luminosos apreendidos são projetados sobre uma curvatura côncava e não sobre uma superfície plana, como ocorre na representação. Além disto, a percepção individual é subjetiva, pois o olhar está carregado de intenção - seleciona, amplia, ignora, modificando o mundo visível (1984, p. 67-9).

Para Maurice MERLEAU-PONTY (1984), as técnicas de perspectiva do Renascimento "...só eram falsas se pretendessem encerrar a investigação e a história da pintura, fundar uma pintura exata e infalível." Ainda segundo MERLEAU-PONTY, Erwin Panofsky mostrou que o "entusiasmo" em torno destas técnicas "não era sem má-fé". Os teóricos procuraram relegar técnicas e conhecimentos anteriores em proveito deste novo sistema como fundamentação de "uma construção exata" (1984, p. 97-8). Os pintores, porém,

"...sabiam, por experiência, que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata; que não há projeção do mundo existente que o respeite em todos os pontos e mereça tornar-se a lei fundamental da pintura; e que a perspectiva é tampouco um ponto de chegada que, ao contrário, abre à pintura vários caminhos... A verdade é que nenhum meio de expressão adquirido resolve os problemas da pintura, transforma-a em técnica, porque nenhuma forma simbólica funciona jamais como estímulo: onde quer que ela operou e agiu, foi conjuntamente com todo o contexto da obra, e de modo algum pelos meios do *trompe-l'oeil*... A perspectiva do Renascimento não é um 'truque' infalível: é mero caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela." (1984, p. 98)

A perspectiva linear constitui-se tão somente num sistema de representação, que correspondeu às finalidades e exigências da sociedade renascentista e expressou de maneira eficaz seus princípios de equilíbrio, proporção e harmonia.

## **1.2. Sobre realidade e representação**

Ao comentar sobre verdade e representação, Margarita SCHULTZ (1990) observa que, por maior que seja o empenho em captar a realidade, esta sempre foge ao artista. Mesmo o Hiper-realismo com seu "excesso de verdade" torna a imagem suspeita, pouco realista (ou natural). A idéia de que o sentimento de verdade na arte corresponde à imitação do real, e não a uma força de expressão, geraria equívocos como o de pensar, no caso de um retrato, na representação teatral como a representação mais verdadeira de determinada pessoa - por ser mais próxima à realidade.

Kendall WALTON (1984) corrobora esta idéia, ao questionar a "vocação realista" da fotografia; o autor declara que, se o critério para esta afirmação fosse a proximidade com o "real", o teatro deveria ser considerado mais "realista" que a fotografia.

A gênese automática da fotografia conferiu-lhe uma credibilidade inexistente em outras formas de representação, como, por exemplo, a pintura. Segundo André Bazin, "...somos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente re-presentado, isto é,

tornado presente no tempo e no espaço" (Apud MACHADO, 1989, p. 36-7). Roland BARTHES (1981) reforça esta idéia afirmando que a fotografia traz implícito seu referente e que não é possível negar a presença material do objeto fotografado.

Conforme Vilém FLUSSER: "O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens." (1985, p. 20) Na visão do senso comum, uma cena pintada é permeada pelo estilo do artista, enquanto que uma cena fotografada é uma verdade objetiva. É certo que o pintor não transcreve uma imagem da realidade e sim interpreta-a, através e dentro das possibilidades de um determinado meio. Mas tampouco na fotografia ocorre uma transcrição da realidade. ARGAN lembra que o fotógrafo "...manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque." (1992, p. 79)

Quanto à veracidade das imagens fotográficas, WALTON (1984) observa que são possíveis distorções, tanto no processo quanto na manipulação do produto acabado, ambas com possibilidade de interpretação e falsificação.

Os autores comentados expressam com clareza idéias que considero importantes para o encaminhamento do estudo da representação nestas gravuras. Tendo em conta o caráter representativo das imagens, bem como sua forte relação com a fotografia, é pertinente destacar questões que envolvem a fotografia e outros sistemas de representação.

Com frequência, e equivocadamente, o registro fotográfico é entendido como tradução objetiva de uma realidade. No entanto, não é possível desvincular o ato de fotografar do homem que manipula a câmera fotográfica, pois seu olhar seletivo sobre o mundo permeia esta imagem.

Também é importante considerar que uma representação será sempre, por natureza, uma representação, independente do grau de

proximidade com o real. Um quadro a óleo, por exemplo, por mais que busque fidelidade à realidade representada, simule profundidade e cores percebidas pelo olhar do autor, jamais poderá negar sua realidade física de tinta disposta sobre um plano.

### **1.3. Sobre reelaborações da representação tradicional**

Tanto no contexto nacional como internacional, a notória retomada de sistemas tradicionais de representação ocorre sem que sejam resgatados seus conceitos originais.

As imagens da série **Viagem de rio** retomam questões da representação perspectivo-linear sem, com isso, configurarem representações tradicionais. Embora representem espaços tridimensionais em superfícies planas, simulem profundidade mediante o uso de recursos da perspectiva e do emprego de gradações tonais, fogem à concepção renascentista de espaço, posto que não se identificam com seus princípios.

Para Pierre FRANCASTEL, a representação espacial cristalizada no Renascimento, definitivamente, faz parte do passado. O autor comenta a "...evolução final do espaço fundado pela Renascença e inteiramente destruída pela obra dos artistas inovadores dos trinta últimos anos do século XIX...", afirmando que esta concepção de espaço, ultrapassada, "...já teve sua época, sem nenhuma esperança de retorno..." (1967, p. 27)

Conforme o mesmo autor

"...as vinculações com a Renascença estão cortadas, pois que os valores que interessam aos nossos artistas - ritmo, velocidade, deformações, plasticidade, mutações, transferências - coincidem com as formas gerais da atividade física e intelectual do nosso tempo e opõem-se, ao contrário, violentamente, a todas as aspirações das sociedades renascentistas - estabilidade, objetividade, permanência. Os pintores de hoje estão construindo um ilusionismo novo, juntamente com os cineastas e os homens de ciência." (1967, p. 54)

FRANCASTEL usa como exemplo Degas, que, em inúmeras pinturas e esboços, cria um espaço onde

"...o sistema é inteiramente arbitrário. Nem a iluminação nem a perspectiva é fielmente deduzida da posição atribuída ao olho do artista, que não dirige a uniformidade de todos os detalhes. Estamos diante de um espaço imaginário, não literariamente, mas tecnicamente falando. Todavia, esse espaço é ... uma variação refinada em torno do espaço da Renascença..." (1967, p. 54)

Nas reformulações deste espaço, muitas foram as fontes buscadas, desde o contato com formas de representações não ocidentais, como a bidimensionalidade presente na representação japonesa, até a incorporação da linguagem da fotografia e meios posteriores, como o cinema.

Para Kirk VARNEDOE (1990), as mudanças em arte resultam de "refinados negligenciamentos". As transformações ocorrem a partir da iniciativa individual de artistas que transgridem uma tradição e iniciam outra. O autor discorda da unilateralidade da influência da fotografia e das xilogravuras japonesas na arte moderna. Argumenta que ambas as manifestações não trouxeram novidades para a arte ocidental da segunda metade do século XIX e sim revelaram potencialidades inexploradas do sistema perspectivo. Agiram como catalisadores que permitiram aos artistas ocidentais inovadores re-imaginar o uso que podiam fazer com os recursos de que já dispunham.

Independente dos motivos ou fatores que impulsionaram suas reformulações, o sistema perspectivo-linear constituiu-se como um marco na história das representações plásticas. As muitas manifestações artísticas ao longo do nosso século oscilaram entre utilizar uma estrutura espacial com herança na representação perspectiva, mesmo que reformulada (Expressionismo, Surrealismo, Transvanguarda, entre outras), ou buscar novas possibilidades de construção do espaço plástico, muitas vezes negando as criações com este referencial (as manifestações das várias formas de abstração, como o Neoplasticismo, Concretismo, Minimalismo, e as formas de arte desmaterializadas, como a Arte Conceitual).

#### **1.4. Sobre o uso de meio tradicional**

A gravura, assim como os meios e suportes tradicionais da pintura e da escultura, voltaram a ter uso e readquiriram importância na produção artística contemporânea. Os antigos procedimentos técnicos são resgatados na configuração de imagens que apresentam novas visões.

Tadeu CHIARELLI (1987) confirma a tendência de utilização de meios consagrados ao analisar a produção da geração de artistas brasileiros surgida a partir do início dos anos oitenta. O autor ainda observa que estes artistas usam comumente estes meios sem, no entanto, questionar os valores tradicionais da arte, nem reconhecer a "reconquista dos suportes tradicionais", conseguida arduamente pela geração que os antecedeu.

Muitos são os exemplos do uso contemporâneo de gêneros e técnicas tradicionais, tanto nesta como noutras gerações de artistas brasileiros. Cabe lembrar Luiz Paulo Baravelli, um dos artistas contemporâneos de maior valorização mercadológica no país, e Flávia Ribeiro, uma das artistas da nova geração premiada na 20ª Bienal de São Paulo, que além de utilizar a pintura, um dos gêneros mais tradicionais nas artes plásticas, empregaram o procedimento técnico da encáustica.

Ambos artistas criaram imagens cujas formas são absolutamente distintas das criações da tradição ocidental que utilizaram a mesma técnica. Os meios são resgatados mas o contexto e as intenções são diferenciados. Assim também coloca-se a produção em estudo, realizada em meio e suporte tradicionais, pretendendo apenas resgatar a técnica,

utilizando e simultaneamente reelaborando esta linguagem dentro de significados e conceitos contemporâneos.

### **1.5. Sobre o uso de imagens pré-existente**

Através de estudos iconográficos, localiza-se em épocas cada vez mais remotas o aproveitamento de imagens pré-existente nas representações ocidentais. Mesmo sem o devido aprofundamento, é possível observar exemplos evidentes. PANOFSKY (1976), ao comentar a relação da produção artística de Albrecht Dürer com a antigüidade clássica, cita fontes de vários trabalhos deste artista.

Ana Mae BARBOSA (1987) também fornece indicações de que conceitos como citação e releitura, tão caros à pós-modernidade, não são novidade na História da Arte. Distingue os procedimentos de "apropriação", "reelaboração" e "citação". Enquanto no primeiro, usado pelo menos desde o Renascimento, o empréstimo é camuflado, nos dois últimos o empréstimo é evidenciado.

Segundo a autora, quando Picasso recriou imagens de sua admiração, foi bastante criticado. Na Pop Art a reutilização de imagens conquistou dignidade. A imagem industrializada e de outros artistas foi utilizada, sem ocultamento, reproduzindo a reprodutibilidade, com caráter irônico e distanciamento. Na arte contemporânea é comum os artistas usarem explicitamente imagens pré-existente:

"Hoje, o apreciador da arte precisa ter o olho educado historicamente, tem que ter armazenado uma larga iconografia, que é a bibliografia do olhar, para poder decodificar os trabalhos da maioria dos artistas contemporâneos." (1987, p. 4)

Tanto a citação quanto a releitura, entendidas como textos que citam explicitamente outros textos, constituem, segundo conceito utilizado por Eduardo PEÑUELA (1990), exemplos de intertextualidade explícita.

Ao comentar questões do Surrealismo, PEÑUELA associa as palavras tradução e traição e faz uma correspondência entre o mecanismo inconsciente dos sonhos e a reelaboração de textos. A tradução trairia o referencial no sentido de revelar novos significados. Para o autor "...o trabalho transgressor realizado pelas forças do desejo pode provocar deformações expressivas." (1986, p. 14)

PEÑUELA usa como exemplo de uma das interpretações das meninas de Velásquez, por Picasso, onde a imagem de María Augustina Sarmiento, que na pintura de Velásquez aparenta oferecer água à infanta Margarita, transforma-se numa

"...figura de gestos deslocados, imagem à imitar as cadências ondulatórias de um rosto que quase se desmancha ao se refletir, disforme, na superfície trêmula da água: é como se a mão de Picasso, impelida por um impulso remoto, derramasse o conteúdo do jarro para espalhar seu mistério aquoso sobre a face assombrada de uma fiel dama." (1986, p. 18)

Tadeu CHIARELLI menciona o citacionismo como uma das características mais marcantes na produção artística recente: "Uma parcela considerável dos artistas atuais... empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da História..." (1987, p. 5)

Ao contrário dos valores do novo e do original, para CHIARELLI, essa produção apresenta

"...a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas - que caracterizou principalmente as vanguardas históricas - mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos linguísticos pré-existent (e muitas vezes conflitantes)..." (1987, p. 5)

Ao comentar o caso brasileiro, o autor cita a utilização "...de imagens de extração popular e/ou da História brasileira..." pelos artistas da década de 60. 7Aponta nos anos 70 uma "volta ao museu", à semelhança do ocorrido na Europa. E localiza, a partir do final da década de 70, uma nova relação com o "banco de dados". (1987, p. 7-9)

Segundo CHIARELLI, na geração de artistas nascida no pós-guerra, a convivência com os meios de comunicação de massa ocorre desde o berço. Esta geração recebe

"...sem nenhum tipo de resistência pré-concebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por esses mesmos mídias." (1987, p. 7-9).

Embora não se insiram totalmente nos conceitos abordados, as gravuras aqui em estudo têm afinidade com a releitura enquanto processo de trabalho, possuindo entretanto características singulares. Reelaborei imagens fotográficas que, embora sem notoriedade, estão relacionadas com minha história pessoal.

## **II. O REFERENCIAL FOTOGRÁFICO**

A relação desta produção com a fotografia apresenta-se como registro perspectivo e como referencial imagético imediato. Também manifesta-se através da incorporação de recursos plásticos introduzidos pela mesma.

Nestas gravuras, que são reelaborações de imagens fotográficas, utilizei recursos, como enquadramento, de parcial identificação com a linguagem da fotografia, gerando representações de espaços fictícios que guardam alguma afinidade com as representações perspectivas encontradas nos referenciais.

O aproveitamento de imagens fotográficas serviu-me como um estímulo, ponto de partida para o processo de elaboração das gravuras da série **Viagem de rio**. Também apresentou-se como uma provocação, posto que utilizei fotografias relacionadas a experiências pessoais. É fascinante a possibilidade de congelamento da imagem de um instante fugidio, proporcionado pela câmara fotográfica. A imagem retida tem o poder de evocar o momento, ativar a memória e a fantasia, e estes dados certamente fizeram-se presentes na elaboração destes trabalhos.

### **2.1. A fotografia como registro da perspectiva**

Na realização destas imagens, as estruturas perspectivas presentes nas fotografias foram parcialmente resgatadas. Este é um dos pontos de interesse pela fotografia: a possibilidade de registro do espaço perspectivo. O procedimento de buscar este registro na imagem fotográfica não é original; historicamente, espaço fotográfico e espaço perspectivo estão estreitamente ligados.

Conforme aponta MACHADO (1984), durante o Renascimento diversos aparelhos foram desenvolvidos com o objetivo de facilitar a obtenção das imagens em perspectiva. Nesta época, os artistas elegeram a *câmera obscura* como o meio mais eficaz para isso.

Hubert DAMISCH comenta que a aventura da fotografia foi iniciada com a tentativa de reter, de fixar as imagens obtidas na *câmera obscura*. O registro mecânico que se realiza na imagem fotográfica oculta seu alto grau de arbitrariedade. O autor destaca que

"...os princípios construtivos da câmera fotográfica - e da *câmera obscura* antes disto - foram ajustados para uma noção convencional de espaço e objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção da fotografia, e aos quais a grande maioria dos fotógrafos apenas correspondeu. A lente mesmo, que foi cuidadosamente corrigida nas 'distorções' e ajustada nos 'erros', é pouco objetiva como parece." (1978, p. 71)

Outros autores, como Walter BENJAMIN (1985) e MACHADO (1984), reforçam esta idéia localizando a origem da fotografia na necessidade de um registro mais ágil das imagens obtidas na *câmera obscura*. Pode-se afirmar que a invenção da fotografia, que correspondeu ao desejo de reprodução do real, foi uma decorrência da necessidade do registro mecânico da perspectiva linear.

MACHADO, ao destacar observações de Panofsky, comenta que a fotografia causou embaraço aos teóricos de perspectiva do renascimento devido "...ao incômodo fenômeno da 'deformações laterais' (agigantamento dos ângulos formados pelas retas convergentes nas bordas do quadro)..." comum à imagem fotográfica e ocasionado justamente pela "...contradição entre projeção plana da perspectiva curvilínea do aparelho ocular." (1984, 68)

Na produção em estudo, o registro perspectivo foi aproveitado como ponto de partida, com uma intenção deliberada de subverter e reformular esta representação.

## 2.2. Um novo olhar a partir da fotografia

Os trabalhos da série **Viagem de rio** utilizaram recursos plásticos que se tornaram comuns depois da fotografia. O corte espacial destas imagens, por exemplo, tem nítida inspiração fotográfica: disposição aparentemente casual e elementos deliberadamente seccionados, que saem do enquadramento da composição e sugerem um corte num espaço supostamente contínuo.

Conforme ARGAN, a fotografia proporcionou um grande incremento do patrimônio de imagens e permitiu "...ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual." (1992, p. 79-80). Segundo o autor:

"A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar; passando a fazer parte do visível, todas estas coisas (por exemplo, os movimentos das pernas de uma dançarina ou um cavalo a galope), ...passam a fazer parte da experiência visual..." (1992, p. 81)

Annateresa FABRIS reforça esta ideia ao declarar que a fotografia proporcionou "...uma nova percepção da natureza em seus aspectos cambiantes e fugidios." Seu caráter de instantâneo trouxe à arte, no

século XIX, a imediatez, a fragmentação e a espontaneidade (1991, p. 183).

O novo olhar decorrente oportunizou a exploração gradual de recursos identificados com a linguagem fotográfica: o corte da imagem (captação do instante, acaso, fragmentação), o registro do movimento, a nitidez em todo o campo de visão, a distorção perspectiva dos grandes planos, a iluminação elaborada (alto contraste, utilização de filtros), entre outros.

Os cortes espaciais comuns à fotografia aparecem com frequência na produção plástica a partir do século XIX. O corte contém a idéia de continuação, segundo Philippe DUBOIS (1986); diferentemente do espaço pictórico tradicional, que é "construído" num espaço "vazio", o espaço fotográfico é próprio da subtração e seleção de um espaço "cheio", infinito. Sendo sempre parcial, este espaço implica um "resto", ou resíduo, fora do visível na fotografia; este resíduo tem presença virtual na imagem.

Segundo FABRIS, Degas foi um dos artistas que, francamente, tirou partido dos recursos plásticos da fotografia: disposição casual, "...composições descentralizadas ... contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas...", bem como "...a deformação do primeiro plano." Em imagens como as da série Bailarinas, Degas demonstra conhecer as imagens seqüenciais de E. James Muybridge (1991, p. 194 e 196). Posteriormente, futuristas italianos, como Giacomo Balla, também parecem ter aproveitado experiências fotográficas para expressar a dinâmica do movimento e da velocidade em suas representações.

ARGAN (1992) destaca o largo uso dos "materiais" de imagens fotográficas pelos impressionistas, por Degas e por Toulouse Lautrec. Segundo Otto STELZER (1981), Degas, confesso amante da fotografia, foi um dos artistas que obtiveram transformações criativas mais bem sucedidas, mas antes e depois dele inúmeros artistas tiraram partido da fotografia, como Ingres (que buscou ocultar o fato), Cézanne, Henry Rousseau e Picasso.

A fotografia alterou decisivamente o imaginário ocidental. Movimentos relativamente recentes, como o Hiper-realismo, que explorou a nitidez em todo o campo de visão, a Pop Art, que explorou a repetição e alto contraste, e o Surrealismo, com suas fotomontagens, estão estreitamente ligados aos conhecimentos técnicos e à incorporação estética dos recursos fotográficos.

### **2.3. As imagens fotográficas de referência**

Para realização desta série utilizei, como referenciais, imagens coloridas (pranchas 19 e 20, em anexo), sem refinamentos técnicos, resultantes do emprego de uma objetiva normal de 50 mm (lente bastante fiel à perspectiva linear) e de uma lente de 35 mm (comum em câmeras amadoras, que apresenta leve distorção perspectiva).

São registros de uma viagem de barco, que fiz, ao longo do rio São Francisco. Estas imagens de paisagens têm, em sua maioria, o homem como assunto principal e foram encontradas (em fotografias alheias), ou procuradas a priori (por mim fotografadas, algumas vezes já visando a sua posterior utilização).

Aparentemente banais e sem encantos estéticos, estas imagens atraíram-me pela potencialidade expressiva de suas formas, dos grandes planos perspectivados com linhas convergentes e/ou linhas paralelas que seccionam seus enquadramentos.

### **III. A TRANSFORMAÇÃO DA IMAGEM**

Na elaboração das gravuras em estudo aproveitei alguns aspectos presentes nas imagens fotográficas. Estes aspectos foram reinventados segundo uma sistemática própria, de origem mais intuitiva que racional.

A técnica, gravura em metal, respondeu de maneira visceral ao resultado formal do trabalho. Seu procedimento técnico indireto permitiu o livre e instigante jogo com o acaso. O característico acúmulo de tinta nos sulcos da matriz, transferido ao papel, proporcionou valores visuais e táteis à superfície deste, como relevo e aveludamento, próprios e específicos da técnica, de difícil ou impossível obtenção em outros meios.

O notório espelhamento das imagens, em relação aos seus referenciais, é uma decorrência do processo indireto da gravura. A chapa trabalhada (matriz) recebeu a tinta que, sob pressão, foi transferida para o papel de forma espelhada. Se a fotografia fosse utilizada como um registro do real, e houvesse a preocupação com a verossimilhança entre o real e a representação, a imagem deveria ser gravada invertida na matriz, como faziam os gravadores que buscavam documentar paisagens ou reproduzir pinturas. Como não houve preocupação com a semelhança, estas gravuras resultaram invertidas.

O processo de transformação revelou nestas gravuras novos significados e sua parcial identificação com a linguagem do referencial remete esta produção a questões da fotografia, estabelecendo um jogo entre realidade e representação.

### **3.1. A construção das imagens**

O trabalho de construção das gravuras teve início com a escolha das imagens de referência e envolveu um processo de seleção, motivado pela afetividade e empatia que as formas provocaram, de sua primeira à última etapa.

Por vezes, recortei janelas nas fotografias, selecionando áreas que me interessaram (prancha 19, em relação às pranchas 3 e 4). Utilizei com frequência um enquadramento próximo ao das fotografias (pranchas 19 e 20, em relação às pranchas 10 e 15, respectivamente). Realizei estudos em grafite a partir da observação destas imagens (pranchas 16 a 18).

Os desenhos, com linhas e hachuras, delimitaram formas e diferenças tonais de modo bastante sintético. Simplifiquei, alterei ou eliminei diversas formas. Ainda reduzi as linhas que foram transferidas às matrizes. Estes procedimentos definiram as características estruturais dos trabalhos e geraram imagens com economia de elementos.

Praticamente em todas as imagens utilizei as mesmas técnicas de gravação: água-forte, rebaixamento, água-tinta de grão e incisão direta. As etapas dos processos foram desenvolvidas pausadamente, marcadas pelos seus tempos próprios. As gravações foram seguidas da impressão das provas que definiram o rumo do trabalho. Procurei tirar partido do acaso, permitindo gravações casuais, e buscando aproveitar os resultados obtidos.

As depressões criadas pelos rebaixamentos definiram algumas linhas e manchas peculiares, sem a densidade da incisão e a uniformidade do grão.

A interferência final da incisão direta com ponta seca, *roulette*, lixa, raspador e brunidor, ocorreu com freqüência. Este procedimento técnico pareceu-me dar o acabamento, como se a gravação química não bastasse e fosse necessário sulcar a matriz com a força pessoal - como uma assinatura. Esta atitude encontra apoio nas palavras de Nelson PEIXOTO: "Neste universo de coisas em desapareção, os indivíduos procuram desesperadamente deixar suas marcas." (1990, p. 474)

A organização formal destas imagens, apesar da aparente racionalidade, joga com forte tensão em relação à configuração de linhas, formas, acentuações. As compensações e correspondências buscam equilibrar os elementos formais que sustentam o trabalho, conforme afirma Alfredo BOSI, ao comentar a filosofia da atenção, de Simone Weil:

"Quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria." (1988, p. 86)

Ocorre todo um diálogo com as diferenças e oposições, uma pulsação definida pelos contrastes. O tratamento das linhas, com seu caráter redutor, conflitua com o tratamento da luz, que buscou grande variedade na qualidade da superfície. As linhas, predominantemente retas, faixas e elementos geométricos, como os sólidos que configuram as chatas, foram contrapostos a elementos orgânicos, da paisagem e figuras humanas. A horizontalidade das formas é parcialmente quebrada por elementos de acentuação vertical e diagonal. Estes contrastes geram tensão.

Alguns elementos causam estranheza às imagens, como ocorre na linha superior da gravura I, que supostamente se alinha à borda da imagem, mas de fato não é perfeitamente paralela a esta (prancha 1). Na gravura VI, o rio é tratado da mesma maneira que o depósito ao centro da imagem, configurando um espaço ambíguo (prancha 6). O reflexo de um elemento vertical, semelhante a um mastro, na gravura XIV, projeta-se inclinado na superfície da embarcação (prancha 14).

Várias formas parecem desafiar a gravidade permanecendo num estado de suspensão, como nos elementos próximos à borda inferior da gravura VI, ou nas manchas da superfície que encobre o depósito à direita da imagem (prancha 6). Em várias gravuras ocorre a inversão do peso, pois as formas mais escuras encontram-se na parte superior da imagem (pranchas 1, 5, 9 e 15).

A repetição de formas é uma constante em todas as imagens. Explorei as formas das chatas, seus detalhes e outros elementos, estabelecendo ritmos através das pequenas variações de configuração, tamanho ou tratamento de luz e textura. Na gravura I, a repetição das janelas configura-se como um foco de atenção, cada uma com sua particularidade: a da esquerda totalmente coberta, a da direita quase

obscura sugere um vulto em seu interior, as do centro revelam um mundo interior (prancha 1). Na segunda imagem da série, o volume que define um depósito coberto forma um pórtico sobre o casal e repete-se numa diagonal ascendente; neste trabalho ainda aparecem o estrado onde o casal se apoia, com ripas regulares e as formas repetidas junto à linha diagonal próxima à margem inferior da gravura (prancha 2).

Diferentemente das fotografias, que remetem sempre a um extraquadro (um espaço fora do espaço de representação), estas gravuras criaram recortes, janelas, que buscaram intensificar o olhar. O espaço está dentro da imagem e não fora dela.

Algumas características, como o rebaixamento dos tons e o rebaixamento físico provocado pela pressão na materialidade do suporte, concentram o espaço de representação nos limites das margens, corporificam uma interioridade que é visual e também física.

### **3. 1. 1. A linha**

Elemento constitutivo fundamental nesta produção, a linha segura e dirige o percurso do olhar.

Predominam as linhas gravadas em água-forte, que delimitam formas. Pela densidade material singular, resultado de sulcos, estas linhas diferem de um rígido contorno, trazem em si a marca desta materialidade.

Aparecem também linhas geradas pelas gravações de rebaixamento, água-tinta e incisão direta. Comumente definem texturas e marcas sutis, como fantasmas ou maculaturas; por vezes, aparecem de forma mais evidente.

À exceção de duas gravuras da série, onde prevaleceram as linhas ortogonais (prancha 1 e 14), em todas as imagens um suave ritmo estabeleceu-se pela predominância de linhas diagonais, convergentes ou paralelas, que foram contrapostas a poucas ortogonais.

O evidenciamento das linhas convergentes parece ampliar a força expressiva de algumas imagens (pranchas 6 a 12 e 15).

As linhas de horizonte, configuradas pelas faixas que representam morros e vegetação, estão presentes em quase todas as imagens. Basicamente alinhadas às bordas horizontais, elas formam um contraponto à dinâmica das linhas diagonais que caracterizam as embarcações.

Poucos trabalhos não apresentam o forte referencial da linha de horizonte. Na gravura V, a ausência de ortogonais é compensada pela ordem interna estabelecida pelas diagonais paralelas (prancha 5). Na gravura XIII, algumas linhas verticais, na parte superior da imagem, contrapõem-se às diagonais paralelas (prancha 13). Na última gravura da série a referência horizontal é dada por linhas de terra (pranchas 15).

O tratamento das linhas difere bastante da linguagem do referencial. Em imagens fotográficas apenas eventualmente aparecem linhas de contorno: caracteristicamente formada por manchas, as diferentes formas costumam ser definidas pelo contraste de cor, luz ou textura, entre os diferentes planos. Já nestas gravuras, permeadas pelo desenho desde sua origem (nos primeiros estudos), o suporte desta linguagem aparece com evidência através das linhas. A linha é, portanto, um marco diferenciador entre as imagens da gravura e as da fotografia.

### **3. 1. 2. O espaço**

O espaço representado é ambíguo. Os volumes não foram trabalhados de uma forma tradicional. Por vezes, a profundidade é sugerida através de recursos perspectivos e gradações tonais, noutras vezes os planos apresentam-se achatados.

Na maioria das imagens, o espaço representado é definido por linhas diagonais convergentes ou paralelas, sugerindo profundidade. Em poucas gravuras aparece o enquadramento ortogonal, levemente quebrado por

indicações de profundidade, proporcionando imagens essencialmente planas (prancha 1) ou quase chapadas (prancha 14).

O espaço configurado tem parcial afinidade com a representação perspectivo-linear, utiliza recursos desta mas sem fidelidade, não busca uma correção técnica. Gera armadilhas ao olhar, como a sugestão de pontos de fuga únicos para onde as linhas supostamente convergiriam (o que de fato não acontece).

Estas distorções, mais ou menos evidentes, são intuídas pelo observador, sem que sejam imediatamente percebidas exatamente pelo uso de recursos perspectivos. Às vezes, aparecem de maneira mais evidente pela estranheza da imagem (prancha 9).

Algumas pequenas modificações realizadas, como o leve exagero nas angulações e a alteração nas relações de proporção entre os diversos elementos, repercutiram de maneira decisiva sobre o resultado final dos trabalhos.

O campo de visão foi ampliado e as embarcações adquiriram dimensões monumentais, o que foi reforçado pela relativa diminuição das pequenas figuras humanas inseridas nestes espaços. Com freqüência a

distorção perspectiva acarretou mudança nos pontos de vista, resultando estes mais altos que nos referenciais. Algumas imagens exemplificam estas alterações (prancha 15 em contraposição à prancha 20).

Altereí as relações espaciais encontradas nos referenciais de modo a valorizar grandes planos, numa tentativa de representar amplos espaços (imensidão) nas pequenas dimensões destas imagens gráficas.

### **3. 1. 3. A luz**

No processo de realização das gravuras parti sempre de um conjunto de linhas que criaram um resultado bastante rígido. No procedimento subsequente, o tratamento dos nuances tonais, busquei, diferentemente, desmanchar as resistências decorrentes desta rigidez.

A construção da superfície ocorreu gradualmente através do diálogo com a materialidade, nas sucessivas gravações de sulcos e depressões que, em associação à tinta, originaram as marcas e manchas. Todas as áreas resultaram maculadas, com vestígios da presença do fazer, marcas de temporalidade.

Não ocorreu a intenção de transcrever a iluminação presente no referencial: ela foi parcialmente aproveitada e reelaborada graficamente, resultando uma luz própria da gravura. Sem a opacidade das fotografias de referência, configura-se uma luz translúcida, onde o grão existente revela o papel, deixa-o respirar.

A tradução monocromática das cores presentes nas imagens de referência ofereceu-se como um jogo, onde utilizei de maneira quase arbitrária as gradações tonais, valorizando ora contrastes, ora gradações mais sutis, sempre buscando intensa variação entre o preto e o branco. O uso da monocromia, bem como a exploração de diferenças tonais, identifica-se com a tradição e técnica da gravura em metal.

Enquanto as fotografias de referência apresentam-se, quase sempre, claras e com uma intensa iluminação solar, o tratamento de luz nas gravuras gerou uma luz irreal.

As imagens parecem encobertas por um véu, uma luz de lua, caracterizada pela penumbra. Predominam as luzes rebaixadas, os meios-tonos, equilibrados por pequenas áreas mais negras ou mais claras. A escassez do branco é exacerbada pelas margens brancas do papel. Algumas pequenas áreas configuram um preto mais intenso e, pela possibilidade da técnica, aveludado. Procurei tirar partido da densidade dos negros, bem como da (possível) respiração do papel, características que determinaram minha opção pela técnica.

A qualidade de superfície obtida revela-se no contraste das áreas mais densas com as de máxima fluidez. Os contrapontos de luz, as sutilezas das passagens de tom entre o preto e o branco, os fantasmas, manchas e zonas sombrias, configuraram imagens que não se entregam ao primeiro olhar.

### **3.2. A ambigüidade gerada**

A reelaboração de uma imagem preexistente estabelece relações com códigos, princípios e/ou conceitos desta representação; assim sendo, a fotografia como referencial imagético traz peculiaridades.

O forte poder de sedução e credibilidade da fotografia, decorrente da certeza da existência real do referente e da (falsa) noção de objetividade do registro mecânico parece-me interagir na leitura das imagens em estudo. Pois, embora representem espaços imaginários que pouco lembram seus referenciais, estas imagens não buscam destruir esta herança.

Esta produção joga com a questão da realidade, finge ser realista, e ao mesmo tempo, questiona a representação. Usa recursos da perspectiva linear, porém, de maneira aleatória, deixa pistas que contradizem a coerência interna da representação perspectiva das imagens.

Este jogo é reforçado pela afinidade com a linguagem da fotografia, que transparece em alguns dos elementos formais das gravuras, como nas granulações das água-tintas empregadas. Embora não estejam presentes nas imagens de referência, elas, por vezes, identificam-se com (possíveis) granulações de imagens fotográficas. O tratamento da luz, associado à construção perspectiva, bem como o enquadramento das cenas, também têm alguma identificação com a linguagem da fotografia e remetem ao referencial fotográfico.

Por outro lado, o tratamento de outros elementos formais, como a linha, contradizem severamente este referencial. O uso do preto e branco, em contraposição à cor presente nas fotografias, acentua o diferenciamento entre estas imagens e, conseqüentemente, reforça a intenção de representar espaços independentes da realidade.

Enquanto as fotografias são registros e têm, portanto, forte conotação narrativa, esta produção está ligada à realidade sem ter pretensão narrativa. A configuração de alguns de seus elementos, por proximidade e semelhança, formam os elos que amarram estas imagens à representação. Em várias áreas das superfícies, as linhas e manchas

arbitrárias só adquirem significado de representação em função da localização na estrutura espacial da imagem.

O conflito estabelecido entre os diversos elementos formais conferiu certa ambigüidade, ou estranheza, às imagens: simultaneamente, fiéis ao mundo visível, e diferentes; fiéis ao sistema perspectivo, mas armando armadilhas a este sistema.

### **3.3. As novas significações**

Nas gravuras da série **Viagem de rio**, as alterações e enquadramentos em associação ao tratamento formal, permitiram a valorização de elementos e planos secundários e conduziram novas leituras. Esta viagem, bastante introspectiva, pouco lembra a expressão de suas imagens de referência.

Enquanto nas fotografias as pessoas são preponderantes e nada submissas ao entorno, nas gravuras elas deixaram de ser o foco de atenção. Figuram quase como calungas a testemunhar a imensidão das formas. Seus olhares ocultam-se, não encaram o espectador, provavelmente voltados para o interior das imagens.

As várias figuras humanas, que originalmente confraternizavam, foram suprimidas. O clima de festa e integração cedeu lugar a uma atmosfera mais reflexiva e silenciosa, enfatizando pessoas solitárias, isoladas e imersas nestas paisagens de penumbra que, formalmente introspectivas, não se desvelam por inteiro (prancha 15, em contraposição à prancha 20).

Em algumas gravuras (pranchas 6 e 15) o rebaixamento das luzes de algumas formas origina vazios misteriosos e conduz mais o olhar para um mundo dentro da imagem, pois o que apenas se insinua, é sempre mais instigante, misterioso e convidativo ao olhar.

As características estruturais, o tratamento das linhas e a economia de elementos dos trabalhos suscitaram nestas imagens a idéia de imobilidade e paz. Segundo Nilza G. HAERTEL "...a noção de silêncio pode apenas ser apreendida, nas artes visuais, num sentido metafórico - como imobilidade e serenidade..." (1990, p. 57)

O clima insólito destes grandes espaços foi reforçado pelo tratamento de luz que configurou ambientes sombrios e colaborou decisivamente para a criação uma atmosfera irreal, de sonho. São imagens estagnadas no tempo e no espaço, onde a ausência da cor e vibrações decorrentes também contribuiu para expressão destas significações.

A amplidão espacial buscada nestas gravuras encontra correspondência nos comentários de Gaston BACHELARD, sobre a poética de Baudelaire. BACHELARD destaca o uso da palavra "vasto" e afirma que, para o poeta, "...a imensidade é uma dimensão íntima..." (1989, p. 199) A imensidão desenvolve-se e os sentidos expandem-se na relação com outras expressões de Baudelaire

"...eu me pintava involuntariamente o estado delicioso de um homem tomado por um grande devaneio, numa solidão absoluta, mas uma solidão com um 'imenso horizonte' e uma 'larga luz difusa'; a 'imensidão' sem outro cenário além dela própria." (Apud BACHELARD, 1989, p. 200)

Para BACHELARD, o "vasto" de Baudelaire é um vocábulo da respiração: "Exige que a respiração seja lenta e calma." (1989, p. 201)

Na gravura, a respiração ocorre no diálogo dos cheios e vazios. Os cheios como as zonas entintadas e os vazios como as zonas em que o papel aparece e respira. Este diálogo ocorre no interior do retângulo que define a imagem, na relação destas zonas com as margens brancas do papel e também na relação de uma gravura com outra.

Configura-se, nesta série, uma respiração pausada e lenta. Os amplos espaços aparecem com regularidade em todas as imagens. O céu e a água, sem turbulências, parecem vazios cortados pelas linhas de horizonte que inserem elementos, como faixas de morros e vegetação, e orientam uma leitura.

BACHELARD ainda acrescenta: "Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo." O autor ainda observa que "...é por sua 'imensidão' que os dois espaços - o espaço da intimidade e o espaço do mundo - tornam-se consoantes." (1989, p. 206-7)

Nas imagens da série **Viagem de rio** a idéia de silêncio parece-me forte e decorrente da valorização dos amplos (vastos) espaços físicos e do tratamento formal que conduziu a leitura de introspecção, solidão e paz.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O estudo das possibilidades da representação é instigante. Tanto mais longe da invenção da fotografia, mais ela afirma-se como uma possibilidade relevante nas artes plásticas.

Considerarei, então, pertinente, dentre tantas abordagens possíveis, inter-relacionar esta produção com algumas questões da representação, colocadas em função do próprio trabalho plástico.

Alcansei os objetivos propostos inicialmente, posto que este estudo não teve pretensão de esgotar a discussão das questões levantadas, e confirmei as hipóteses que nortearam as investigações.

Estabeleci aspectos de proximidade e distância da produção enfocada com representações tradicionais; estabeleci relações desta com o referencial fotográfico; e identifiquei, nestas gravuras, peculiaridades decorrentes do uso deste referencial e significados revelados pela transformação das imagens.

Embora pareça, ao olhar mais desatento, tradicional, esta série possui, na verdade, características comuns à contemporaneidade. Sua ligação com sistemas tradicionais de representação apresentou-se como herança, a ser discutida e modificada dentro das necessidades contemporâneas, posto que recriei espaços de forma livre e sem objetivar uma imitação da realidade.

Sua relação com a fotografia estabeleceu-se através das imagens de referência, como registro perspectivo e, também, através do uso de recursos que foram incorporados ao imaginário da arte ocidental a partir da mesma.

Na série **Viagem de rio**, a estruturação espacial e a iluminação, pela parcial afinidade com a linguagem da fotografia, remetem à verossimilhança, enquanto outros elementos, em especial a linha, negam estas conotações. A utilização de recursos formais diferenciados e conflitantes configurou imagens ambíguas, que estabeleceram um jogo, questionando constantemente seu elo com a realidade.

Através das modificações operadas em relação às imagens de referência, revelaram-se novas significações. Marcadas pelo espelhamento, alterações na organização formal, diluição das figuras humanas nas paisagens e rebaixamento das luzes, estas mudanças resultaram em imagens cujo significado mais emergente é o silêncio.

## BIBLIOGRAFIA

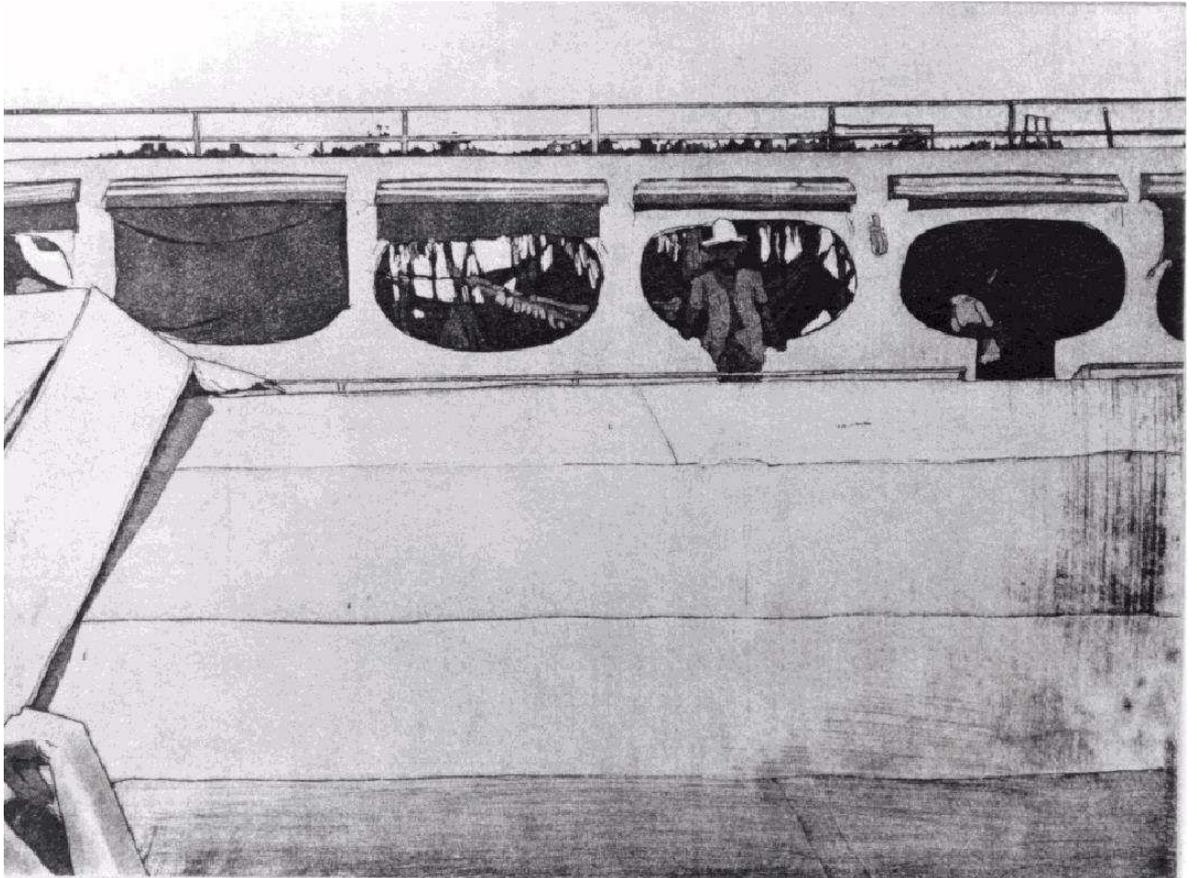
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. S. P., Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. S. P., Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae. Texto de apresentação. *Imagens de segunda geração*. S.P., MAC/USP, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. S. P., Martins Fontes, 1981.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. Em: FERNANDES, Florestan (org.). *Sociologia*. S. P., Ática, 1985.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. Em: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. S. P., Companhia das Letras, 1988.
- Carlos Martins 10 Cantos*. P. A., Cambona Centro de Arte, s.d.
- CATTANI, Icleia. O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva. *Porto Arte*. P. A., (1): 31-7, 1990.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *Imagens de segunda geração*. S. P., MAC/USP, 1987.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. P. A., L&PM, 1986.
- CUNHA, Eduardo V. da. Cézanne e o fotógrafo desconhecido. *Porto Arte*. P. A., (3): 12-8, 1991.
- DAMISCH, Hubert. Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*. N. Y., (5): 70-2, 1978.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.

- FABRIS, Annateresa. A Fotografia e o Sistema das Artes. Em: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. S.P., EDUSP, 1991.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. S. P., Martins Fontes, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. S. P., Perspectiva/USP, 1973.
- \_\_\_\_\_. O aparecimento de um novo espaço. Em: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte III*. R. J., Zahar, 1967.
- FREUND, Gisele. *Photographie et Société*. Paris, Seuil, 1974.
- FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa, Presença, 1988.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do Belo*. A arte como jogo, símbolo e festa. R. J., Tempo Brasileiro, 1985.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. S. P., Martins Fontes, 1986.
- HAERTEL, Nilza G. A magia do silêncio nas Artes Visuais. *Porto Arte*. P. A., (1): 56-9, 1990.
- LE BOT, Marc. *Valerio Adami*. Paris, Galilée, 1975.
- LUCKESI, Cipriano et alii. *Fazer a universidade*. Uma proposta metodológica. S. P., Cortez, 1991.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. S. P., Brasiliense, 1984.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Textos selecionados. S. P., Victor Civita, 1984 (col. Os Pensadores).
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid, Alianza Forma, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. S. P., Perspectiva, 1976.
- PAZ, Octavio. Sobre a tradução. *O Correio da UNESCO*. Rio de Janeiro, (4): 36 -40, abril, 1975.
- PEIXOTO, Nelson. As imagens e o outro. Em: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. S. P., Companhia das Letras, 1990.

- PEÑUELA, Eduardo. *Leitura da Intertextualidade em Obras de Arte*. Registro de Palestra, Seminário Arte na Escola: A função da Imagem, UFRGS, agosto, 1990, cópia datilografada.
- \_\_\_\_\_. *Surrealismo*. Rupturas Expressivas. S. P., Atual, 1986.
- SCHULTZ, Margarita. *La cuerda floja*. Santiago, Hachette, 1990.
- STELZER, Otto. *Arte y Fotografía*. Contactos, influencias y efectos. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard*. What makes Modern Art modern. Londres, Thames and Hudson, 1990.
- WALTON, Kendall L. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry*. Chicago (11), 247-277, 1984.
- WEY, Francis. De L'influence de L'héliographie sur les beaux-arts. IRIZOT, Michel et DUCROS, Françoise (org.). *Du bon usage de la photographie*. Paris, Centre Nacional de la Photographie, 1987.

**ANEXOS**

**REPRODUÇÕES**



Prancha 1

Título: Viagem de rio I

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 15 x 19,5 cm

Data de realização: 1992/93



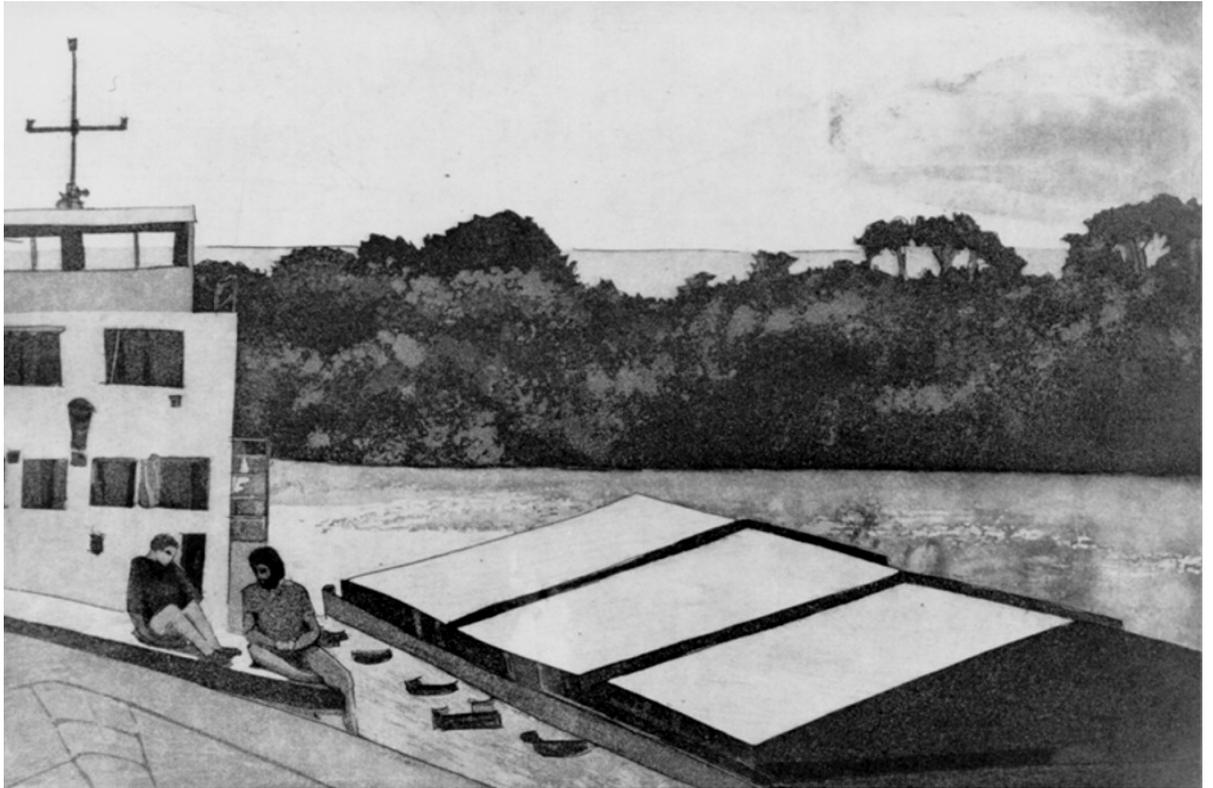
Prancha 2

Título: Viagem de rio

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 20 x 29,5 cm

Data de realização: 1992



Prancha 3

Título: Viagem de rio III

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 20 x 29,5 cm

Data de realização: 1992/93



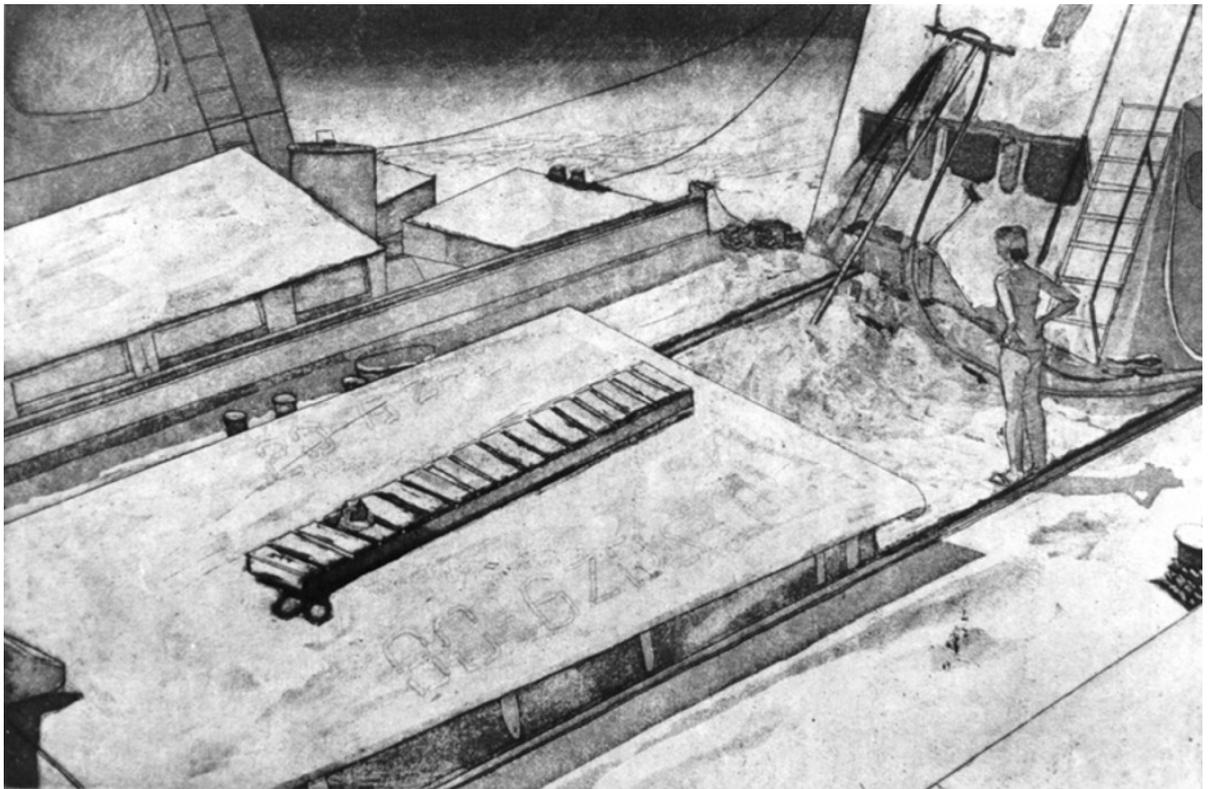
Prancha 4

Título: Viagem de rio IV

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 20 x 29,5 cm

Data de realização: 1992/93



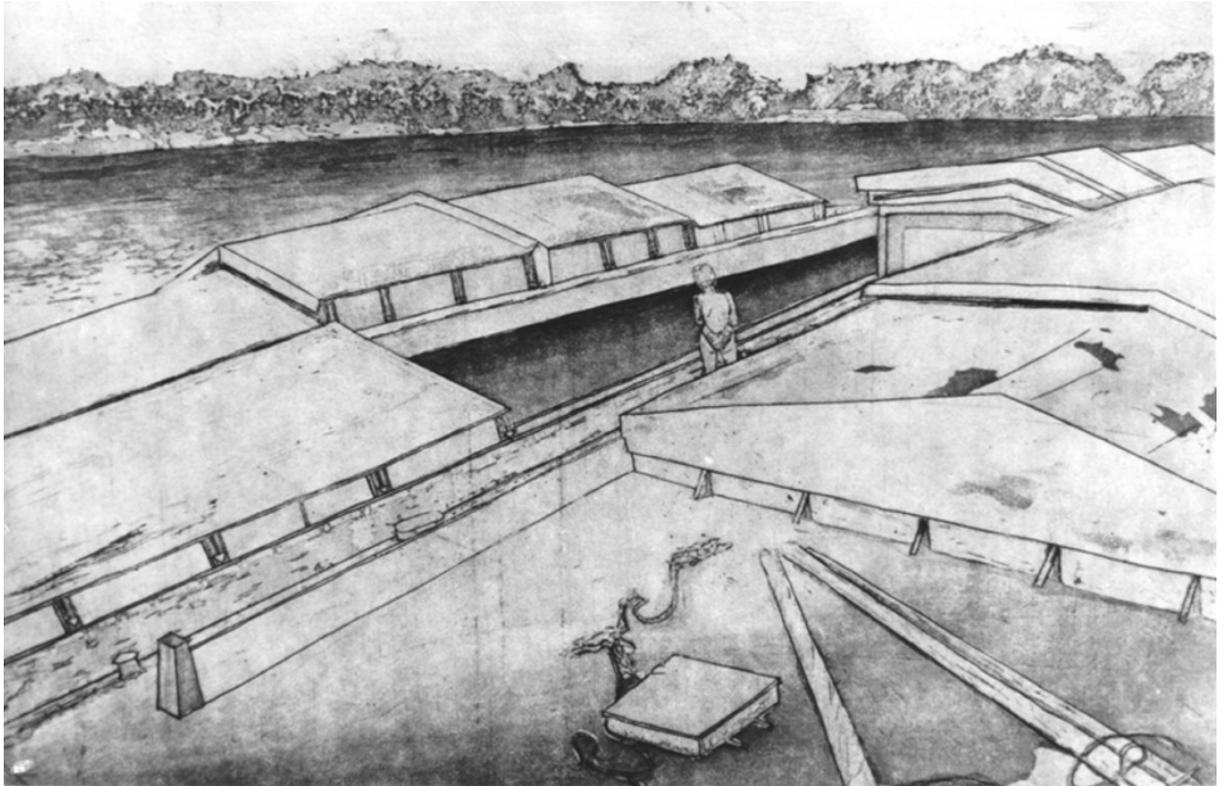
Prancha 5

Título: Viagem de rio V

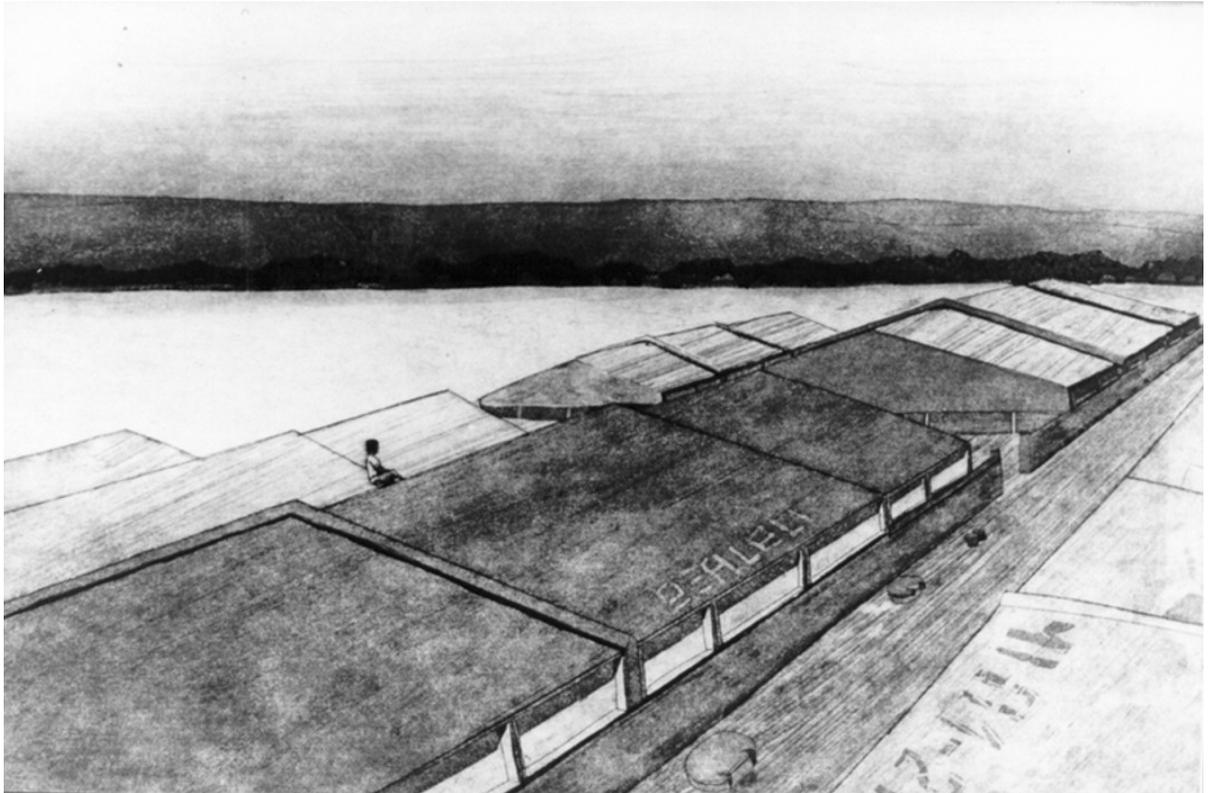
Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 20 x 29,5 cm

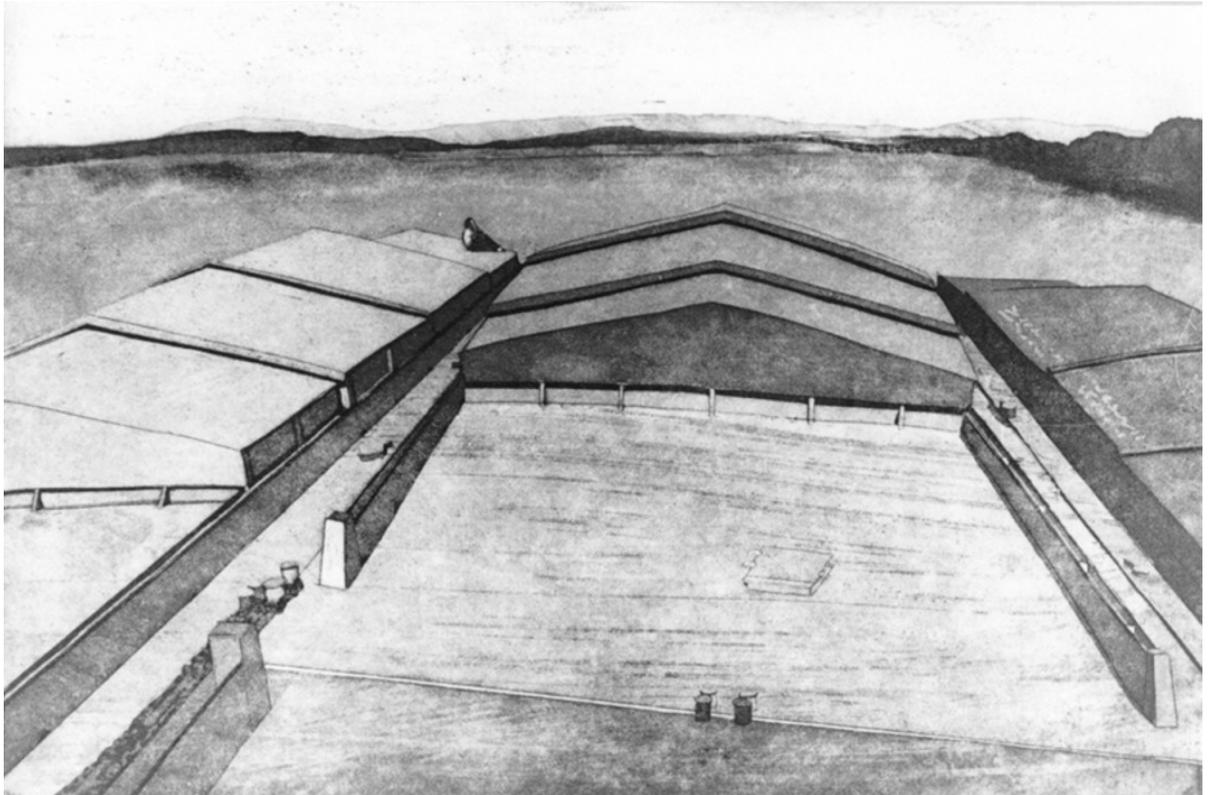
Data de realização: 1992/93



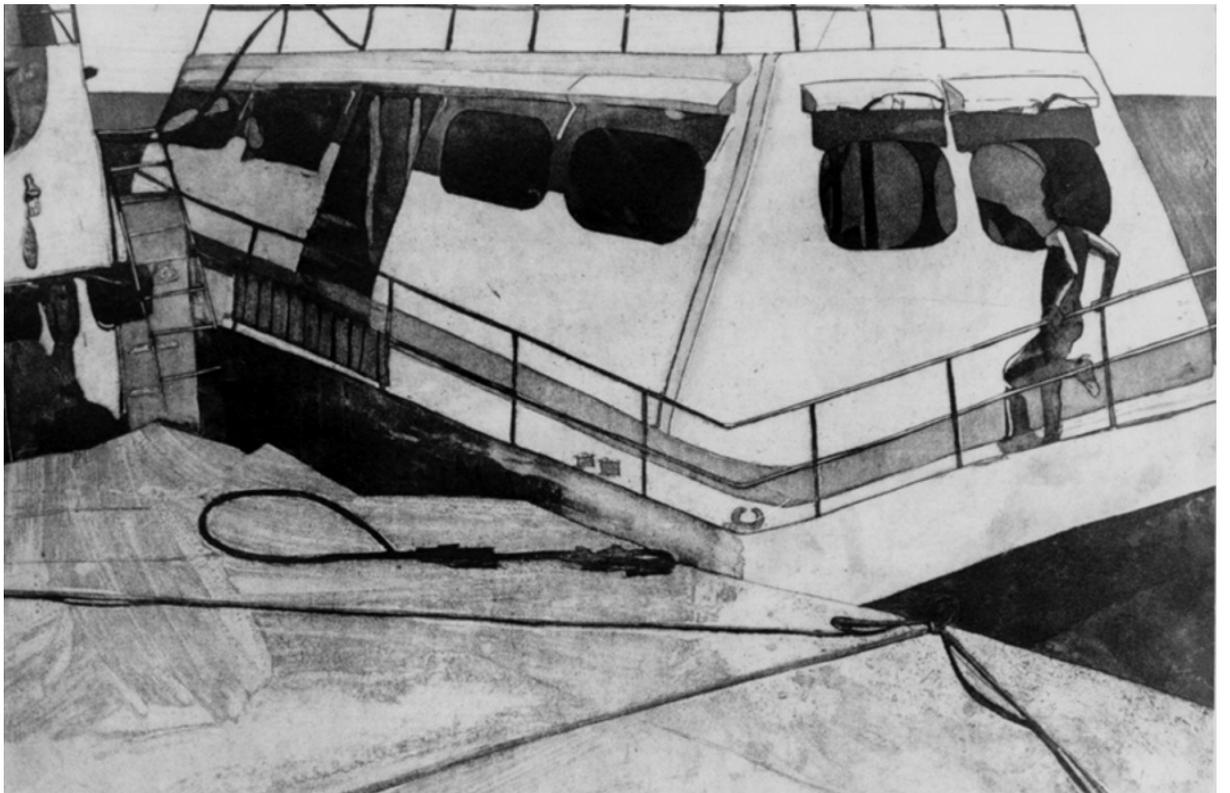
Prancha 6  
Título: Viagem de rio VI  
Técnica: Gravura em Metal  
Dimensões: 20 x 29,5 cm  
Data de realização: 1993



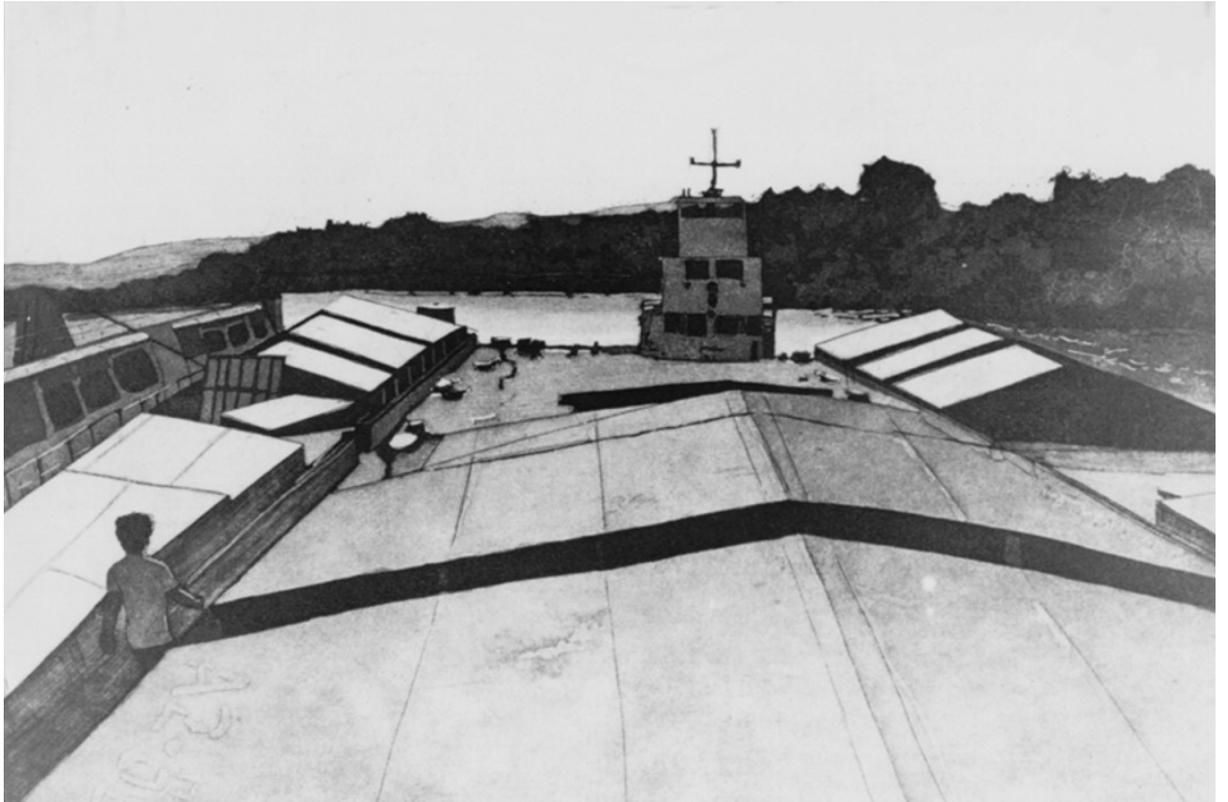
Prancha 7  
Título: Viagem de rio VII  
Técnica: Gravura em Metal  
Dimensões: 30 x 40 cm  
Data de realização: 1993



Prancha 8  
Título: Viagem de rio VIII  
Técnica: Gravura em Metal  
Dimensões: 30 x 40 cm  
Data de realização: 1993



Prancha 9  
Título: Viagem de rio IX  
Técnica: Gravura em Metal  
Dimensões: 30 x 40 cm  
Data de realização: 1993



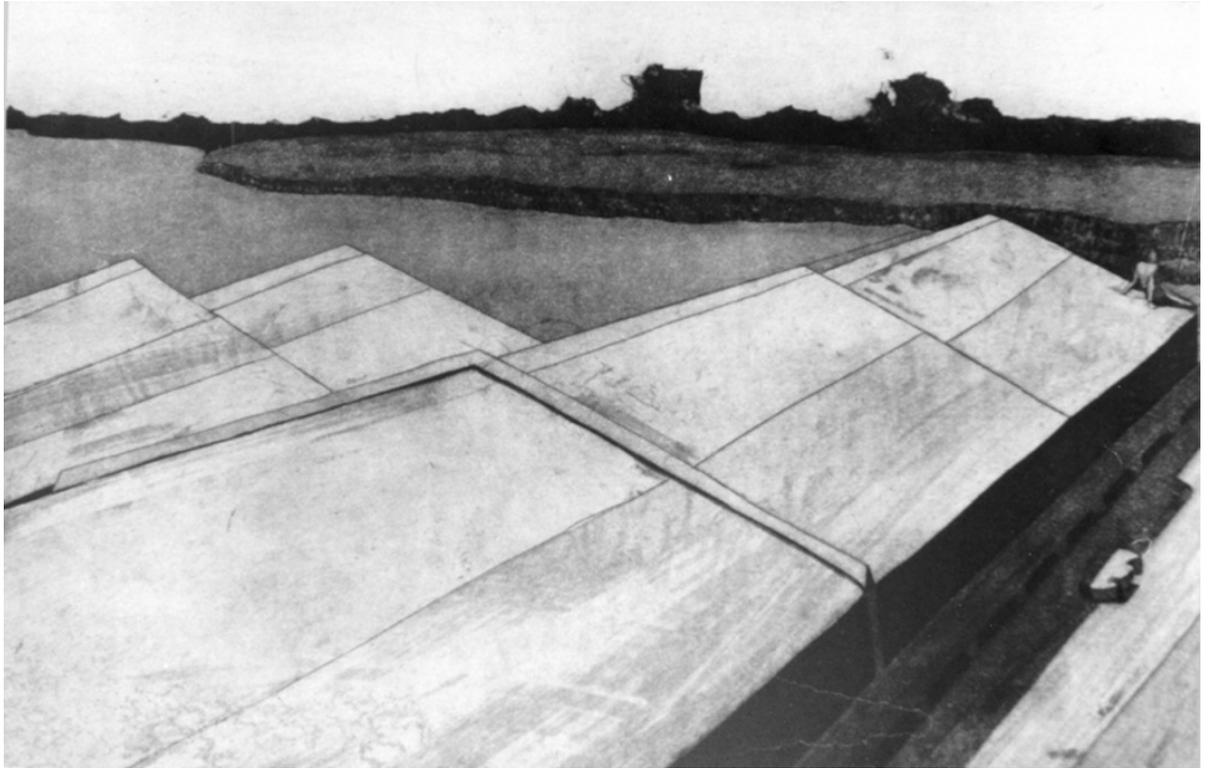
Prancha 10

Título: Viagem de rio X

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 30 x 44,5 cm

Data de realização: 1993



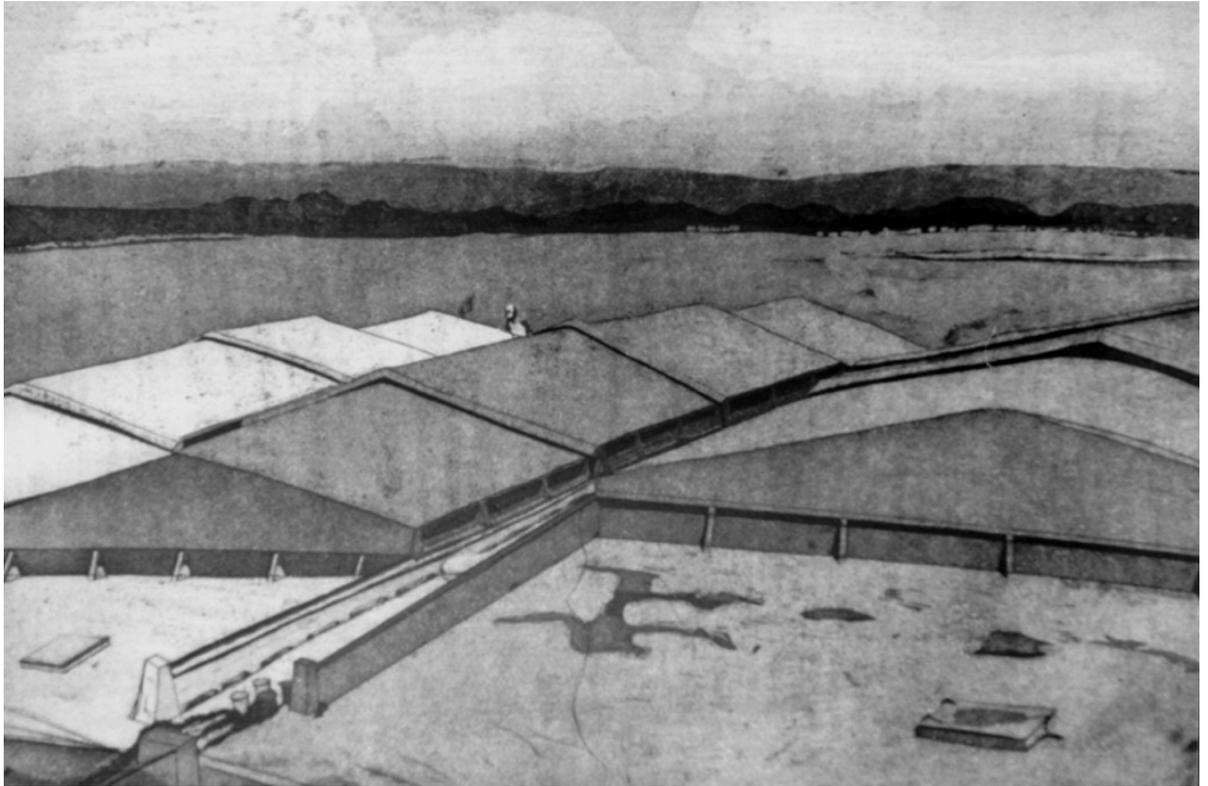
Prancha 11

Título: Viagem de rio XI

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 30 x 40 cm

Data de realização: 1993



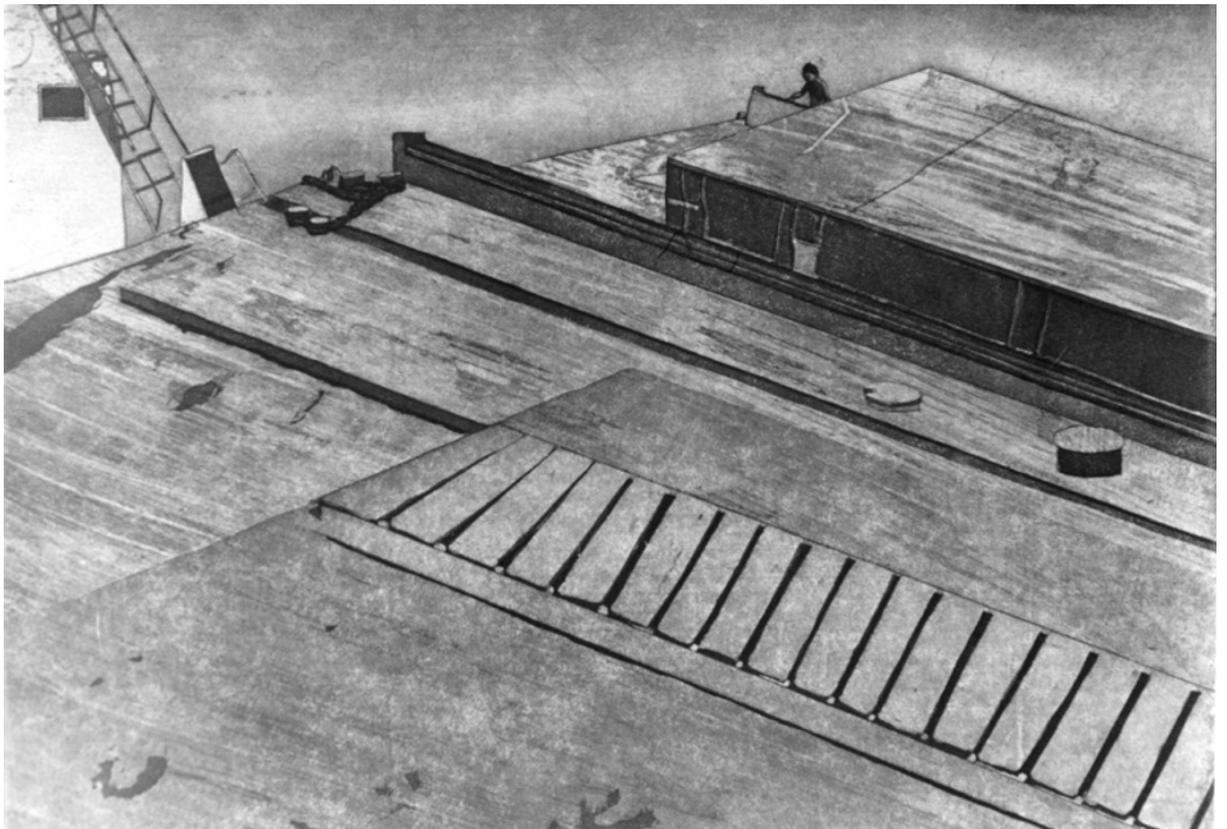
Prancha 12

Título: Viagem de rio XII

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 30 x 40 cm

Data de realização: 1993



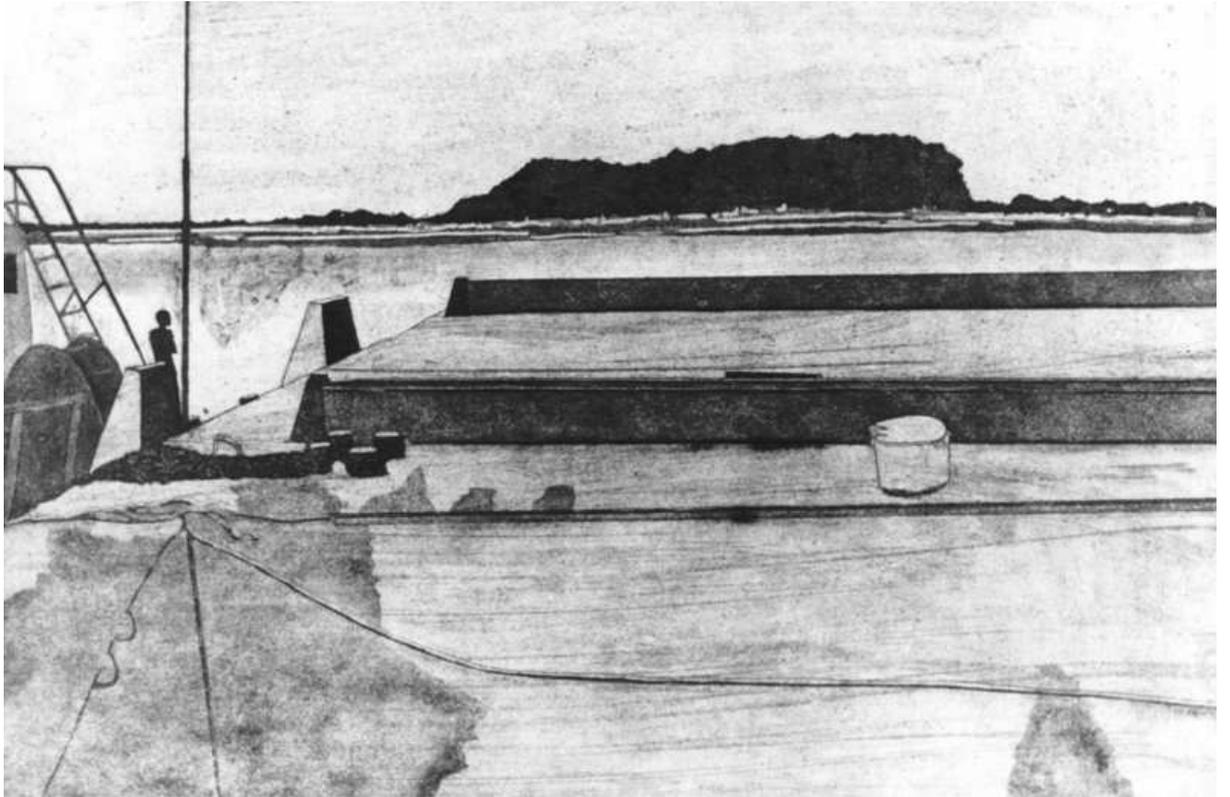
Prancha 13

Título: Viagem de rio XIII

Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 30 x 40 cm

Data de realização: 1993



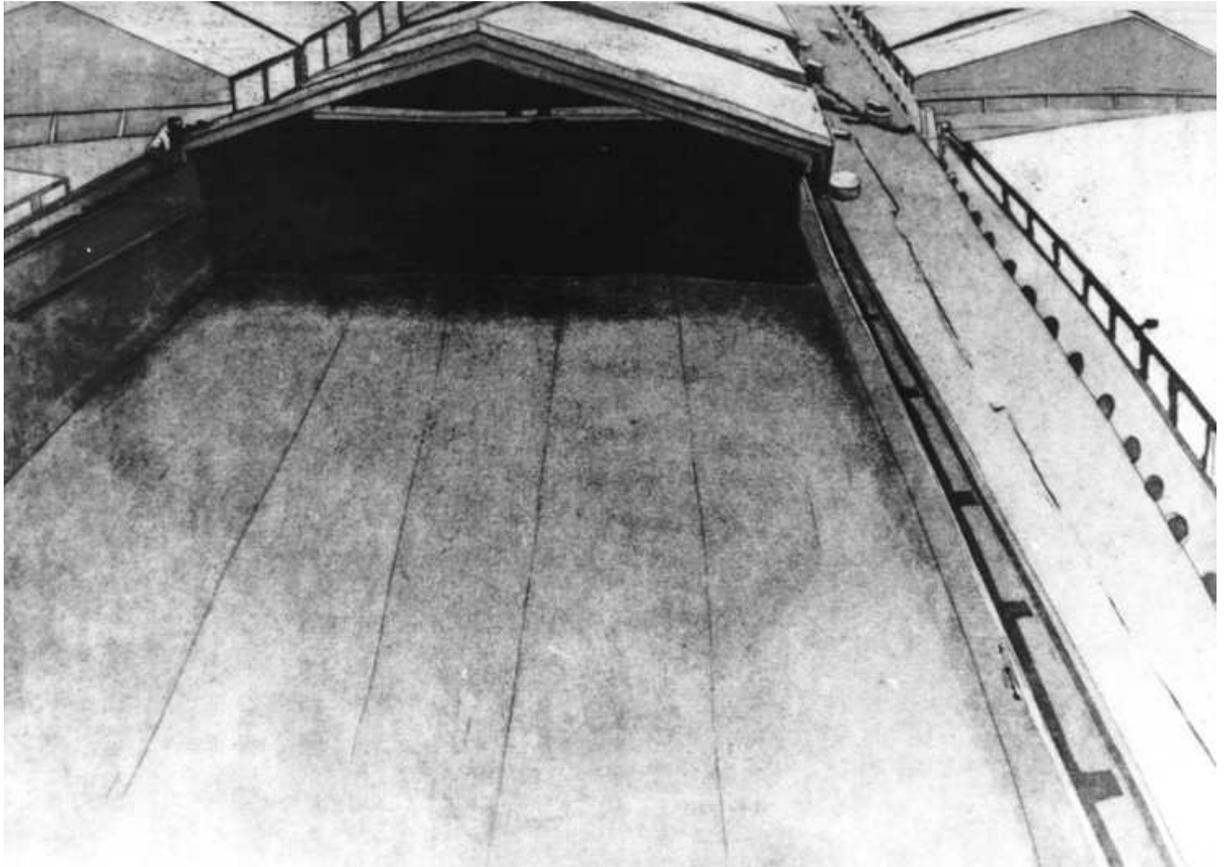
Prancha 14

Título: Viagem de rio XIV

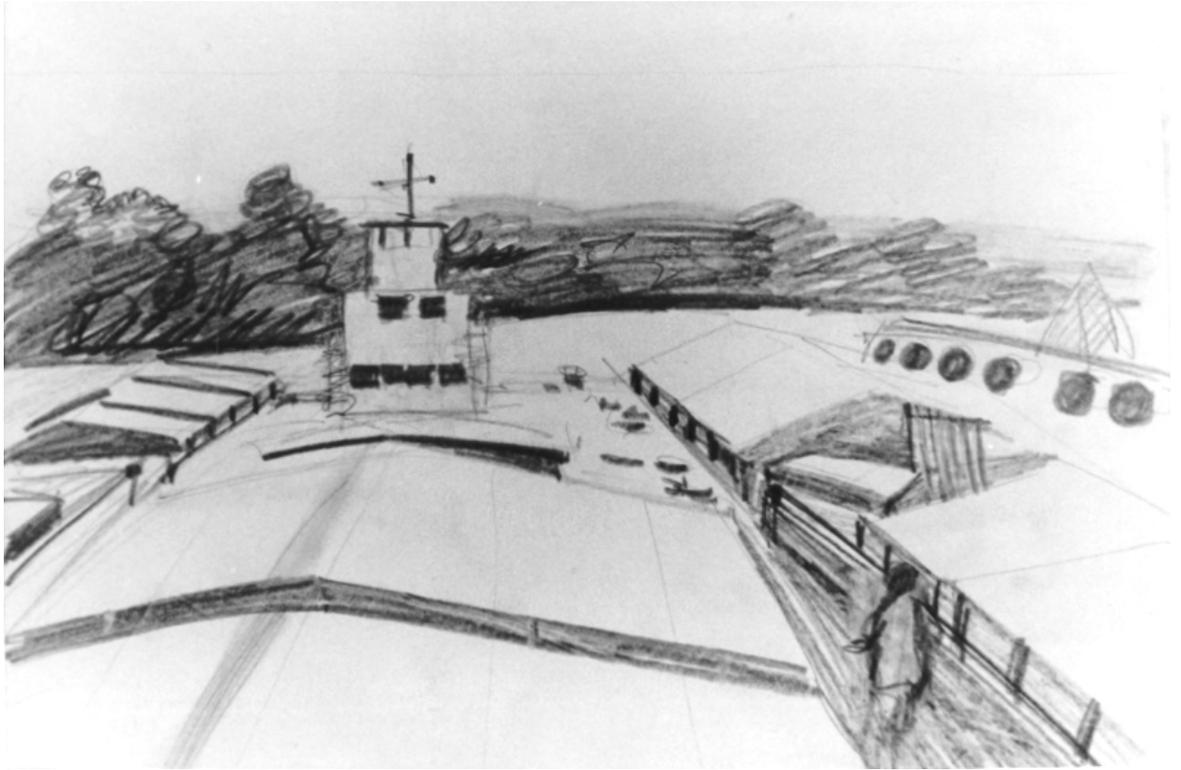
Técnica: Gravura em Metal

Dimensões: 30 x 40 cm

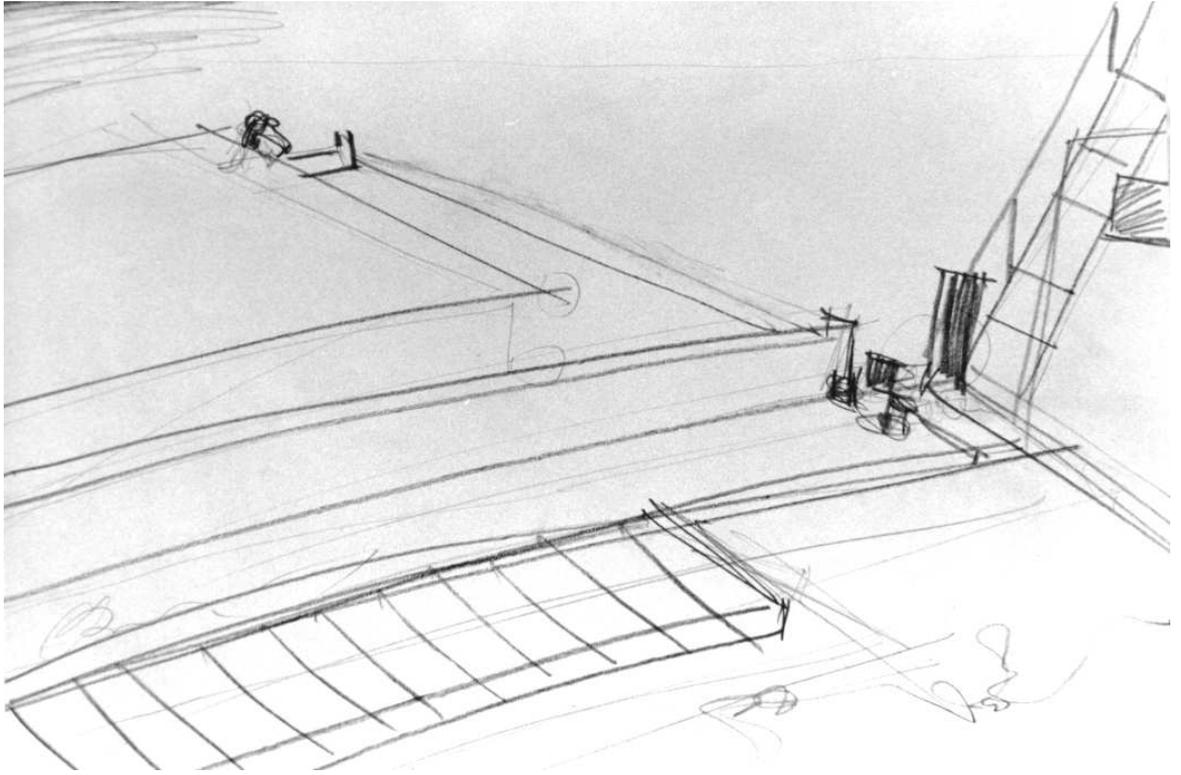
Data de realização: 1993



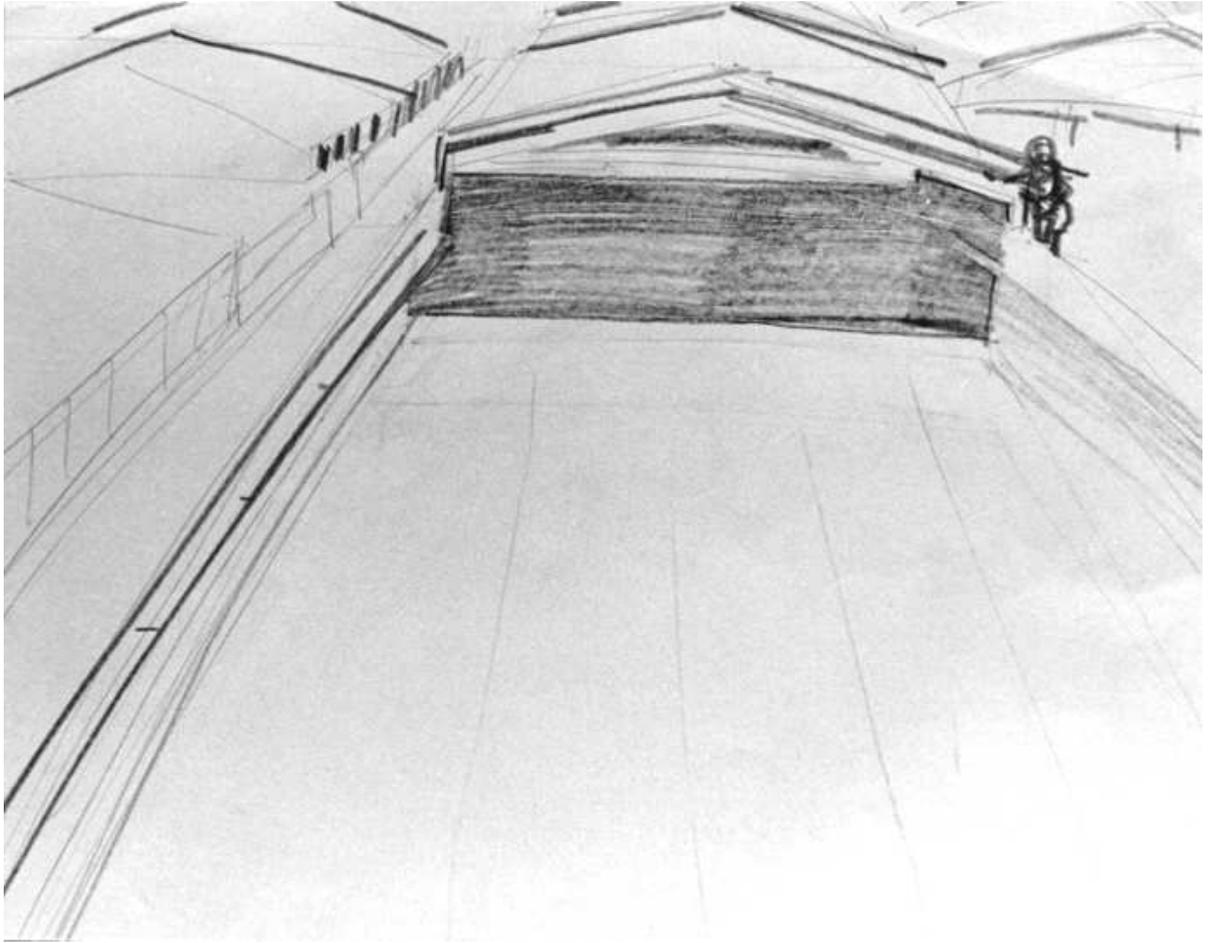
Prancha 15  
Título: Viagem de rio XV  
Técnica: Gravura em Metal  
Dimensões: 30 x 40 cm  
Data de realização: 1993



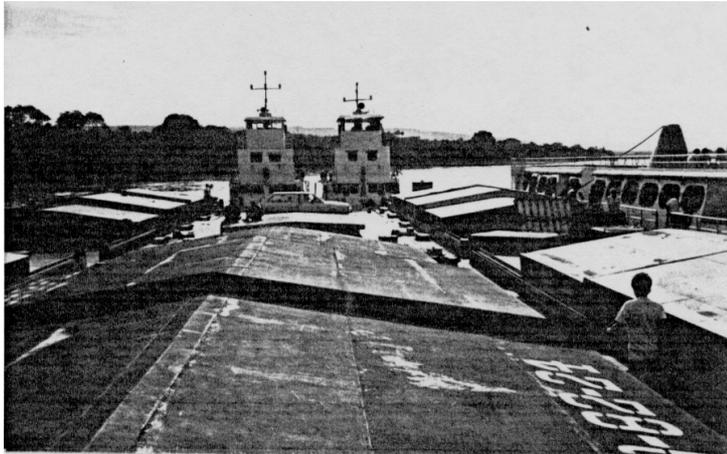
Prancha 16  
Estudo da gravura Viagem de rio X  
Grafite sobre papel  
Dimensões: 31 x 44 cm



Prancha 17  
Estudo da gravura Viagem de rio XIII  
Grafite sobre papel  
Dimensões: 31 x 44 cm



Prancha 18  
Estudo da gravura Viagem de rio XV  
Grafite sobre papel  
Dimensões: 31 x 37 cm



Prancha 19

Reprodução em xerox da fotografia de referência (originalmente em cores) das gravuras Viagem de rio III, Viagem de rio IV e Viagem de rio X



Prancha 20

Reprodução em xerox da fotografia de referência (originalmente em cores) da gravura Viagem de rio XV



PALAVRAS-CHAVE:

gravura em metal, fotografia, semelhanças, silêncio

RESUMO:

Reflexões a partir da série de gravuras **Viagem de rio: silenciosas paisagens**, reflexões sobre o sistema de representação perspectivo-linear e de suas relações com a fotografia, considerações sobre a utilização de imagens pré-existentes e a ambigüidades das imagens.