

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RAFAEL PAGATINI

**MARCAS E TRANSPOSIÇÕES DA MEMÓRIA:
REFLEXÕES SOBRE PROCEDIMENTOS UTILIZANDO A GRAVURA**

PORTO ALEGRE

2012

RAFAEL PAGATINI

**MARCAS E TRANSPOSIÇÕES DA MEMÓRIA:
Reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lucia Cattani

Banca examinadora

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac (USP)

Porto Alegre

2012

Para Anico Herskovits.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Lucia Cattani, pela generosidade nas orientações e por todo apoio desde o período da graduação.

Aos professores Alexandre Santos e Eduardo Vieira da Cunha, pelas contribuições na banca de qualificação e nas conversas pelos corredores da universidade. Também agradeço ao professor Luiz Claudio Mubarac, pela disponibilidade para participação na banca examinadora e a professora Maristela Salvatori.

À Celso Loureiro Chaves, pelas infindáveis conversas sobre o processo de criação e a Alfredo Nicolawevski, Blanca Brites, Eduardo Kickhofel, Fábio Del Re, Franz, Mário Rönlaldt, Mônica Zielinski, Paula Ramos e Paulo Gomes, por seu incentivo.

Aos colegas que dividiram os seus conhecimentos dentro e fora das salas de aula, em especial: Amélia Brandelli, Bárbara Lopes, Claudia Zimerman, Chico Machado, Eduardo Xavier, Fernanda Albuquerque, Fernanda Gassen, Helene Sacco, Júlio César Herbstrith, Laura Cattani, Laura Miguel, Luciano Zanette, Guilherme Dable, Mayana Redin, Nara Amélia, Rochele Zandavalli, Raquel Alberti, Ricardo Mello e Túlio Pinto.

Gostaria também de fazer um agradecimento especial aos amigos Elias Graziottin Rigon, Fabrina Camilotti e Gabriela Salvarrey, que me ajudaram em todos os momentos de incerteza, e à Talitha Bueno Motter, pelo encorajamento e pelas reflexões sobre o tempo.

À prefeitura de Caxias do Sul, através do FINANCIARTE que possibilitou o desenvolvimento de parte dos trabalhos aqui apresentados.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À Carla Borba, por todo apoio, incentivo e companheirismo.

À minha família: Julio Cesar Pagatini, Maria de Lourdes Pagatini, Michel e Guilherme Pagatini.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma investigação sobre a série de xilogravuras de minha autoria, intitulada *Brumas*, realizada entre 2009 e 2011. Parte das relações entre fotografia e gravura para averiguar como os procedimentos de marcar superfícies e transferir imagens trazem problematizações conceituais para a produção. São articuladas relações entre as linguagens adotadas, através da maneira como elas incitam a presença de um *outro*. O uso da paisagem se constituiu como fio condutor entre os trabalhos, nos quais procurou-se apontar um estado de suspensão decorrente do velar e revelar imagens. Por fim, para a verificação da estrutura da produção foram identificadas considerações sobre as relações que envolvem tempo e memória durante o processo de criação.

Palavras-chave: Gravura. Fotografia. Paisagem. Memória.

ABSTRACT

This research project investigates my print series *Brumas* produced between 2009 and 2011. Based on the relationships between photography and printmaking, it investigates how procedures of marking surfaces and transferring images also involve conceptual issues for production. The relationships between these languages are addressed through the way in which they instigate the presence of an *other*. The common thread of these works is the use of landscape, which seeks to indicate a state of suspension arising out of concealment and revelation of images. The structure of production was verified by identifying considerations about relationships which involve time and memory during the creative process.

Keywords: Printmaking. Photography. Landscape. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1. Rafael Pagatini. Caminho. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 35 x 45 cm. Edição: 09. 2009	18
Fig. 2. Rafael Pagatini. Névoa subindo a Serra. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 106 x 84 cm. Edição: 09. 2009	19
Fig. 3. Rafael Pagatini. Névoa noturna. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 40 cm (cada). Edição: 09. 2009	20
Fig. 4. Rafael Pagatini. Temporal. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 70 x 60 cm. Edição: 20. 2011	21
Fig. 5. Rafael Pagatini. Serra. 70 x 60 cm. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. Edição: 20. 2011	22
Fig. 6. Rafael Pagatini. Amanhecer no Porto. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 170 x 20 cm. Edição: 07. 2010.	23
Fig. 7.Rafael Pagatini. Rua Tronca. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011	24
Fig. 8.Rafael Pagatini. Cerração. Xilogravura sobre papel Ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011	25
Fig. 9.Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011.	26
Fig. 10. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 33 x 22 cm. Edição: 06. 2011	28

Fig. 11. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 115 x 58 cm. Edição: 06. 2010	29
Fig. 12. Rafael Pagatini. Joaquim. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 31 x 27 cm. Edição: 06. 2010	30
Fig. 13. Rafael Pagatini. Henriette. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 25,5 x 18cm. Edição: 06. 2010	31
Fig. 14. Rafael Pagatini. Rua Tronca. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011	35
Fig. 15. Aldo Locatelli. Do itálico berço à nova pátria. (detalhe do original). óleo sobre reboco. 30,80 x 2,72 m. 1954. Prefeitura de Caxias do Sul –RS.	39
Fig. 16. Rochelle Costi. Enquanto espaço, II Bienal do Mercosul, Porto Alegre – RS, 1999.	41
Fig. 17. Anselm Kiefer. Os Caminhos da Sabedoria do Mundo: A Batalha de Hermann. Xilogravura e óleo s/papel. 1978.....	49
Fig. 18. Rafael Pagatini. Imagem de registo de caminhada. Fotografia. 2010.....	51
Fig. 19. Rafael Pagatini. Estudo realizado sobre reprodução da obra. 47 – <i>Shono</i> de Hiroshigue Ando, 2009.	53
Fig. 20. Hiroshigue Ando. As 53 estações de Tokaido. (46 – <i>Shono</i>). Editor: Takenouchi Magohachi (Hoeido), 39cm x 26cm, Número de gravuras: 55/55. 1831-1834.....	53
Fig. 21. Georges Seurat, O Sena visto de la grande Jatte. Óleo s/madeira. 1888. 15,7 x 25 cm...57	
Fig. 22. Chuck Close, Auto retrato, Água-tinta, 1999.....	58
Fig. 23. Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011.	60

Fig. 24. Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011 (Detalhe).	61
Fig. 25. Rafael Pagatini. Cerração. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011.	62
Fig. 26. Modo de exposição utilizando grampos de acrílico.	65
Fig. 27. Hiroshi Sugimoto. Norte do Oceano Atlântico. Fotografia. 1996.	70
Fig. 28. Hiroshi Sugimoto. Cinema Gushon. Ohio. Fotografia. s/data.	71
Fig. 29. Brígida Baltar. A Coleta da Neblina. Fotografia. 2002. 63 x 94 cm.	74
Fig. 30. Rafael Pagatini. Caminho. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 35 x 45 cm. Edição: 09. 2009	77
Fig. 31. Rafael Pagatini. Fotografia, registro de caminhada. 2009	78
Fig. 32. Rafael Pagatini. Névoa subindo a Serra. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 106 x 84 cm. Edição: 09. 2009	78
Fig. 33. Rafael Pagatini. Névoa Noturna 1 (2009). Névoa Noturna 2 (2011). Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 40 cm. (cada). Edição: 09. 2009	80
Fig. 34. Rafael Pagatini, Amanhecer no Porto, Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 170 x 20 cm. Edição: 07. 2010.	81
Fig. 35. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 33 x 22 cm. Edição: 06. 2011.	95
Fig. 36. Rafael Pagatini, Dorota, Xilogravura s/ papel ginryu shoji, 115 x 58 cm. Edição: 06. 2010.	96

Fig. 37. Rafael Pagatini. Joaquim. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 31 x 27 cm (cada). Edição:06. 2010	96
Fig. 38. Gerhard Richter. Uncle Rudi. Óleo s/ tela. 87 X 50 cm. 1965.....	102
Fig. 41. Rafael Pagatini, Temporal. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 60 x 80 cm. Edição: 20. 2012.	111
Fig. 40. Rafael Pagatini, Serra, Xilogravura s/ papel ginryu shogi, 60 x 80 cm, Edição: 20. 2012.	111
Fig. 43. Oswaldo Goeldi. Sem título. Xilogravura. 19,9 x 27,5 cm. 1945.....	113
Fig.45. Rafael Pagatini, Névoa noturna I e Névoa noturna II, Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 30 cm (cada), Edição: 09. 2012.	114
Fig. 44. Oswaldo Goeldi. Silêncio. Xilogravura. 18 x 24,4 1957.	114
Fig. 46. Ernesto Bonato. Deambulatório I. Xilogravura. 60x60cm. 2007.....	117
Fig. 47. Ernesto Bonato. Deambulatório 4. Xilogravura. 60x60cm. 2007.....	118
Fig. 48. Franz Gertsch. Dominique. Xilogravura. 276 x 217 cm. 1988.	119
Fig. 49. Franz Gertsch. Grass. Xilogravura. 276 x 380 cm. 2007.	120
Fig.50. Cristiane Baumgartner. Luftbild. Xilogravura. 260 x 350 cm. 2008-2009.....	122
Fig. 51. Abraham Bosse, Tratado de Gravura. p. 215	128
Fig 52.Claude Mellan (1598 – 1688), A face de cristo no Sudário (detalhe), 1649. Gravura a buril.....	129
Fig. 53. Peter Paul Rubens, O jardim do amor. Óleo sobre tela. 198 x 283 cm. 1633.....	130

- Fig. 54. Peter Paul Rubens, Christoffel Jegher. O jardim do Amor (detalhe do lado direito da imagem). Nanquim, aquarela e carvão, 47.6 x 70.6 cm. s/data.....131
- Fig. 55. Christoffel Jegher, O jardim do Amor (detalhe do lado esquerdo da imagem), Xilogravura, 55.9 x 71.1 cm, 1630.....131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PAISAGENS: PASSAGENS DO TEMPO	32
1.1 O TEMPO DO INSTANTE.....	32
1.2 PAISAGENS REDESCOBERTAS	41
1.3 EM SUSPENSÃO.....	49
1.4. QUEBRAS NA LINEARIDADE	60
2. A FOTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE ALEGÓRICA	67
2.1 ESPAÇO, TEMPO E MEMÓRIA.....	68
2.2 A FOTOGRAFIA E O OLHAR ALEGÓRICO	83
2.3 A ARTE DO REMEMORAR.....	91
3 A GRAVURA COMO PRESENÇA DO OUTRO	105
3.1 ROBINSON CRUSOÉ: A MARCA COMO A DESCOBERTA DO OUTRO	106
3.2 A GRAVURA COMO LINGUAGEM.....	110
3.3 SOMBRAS DA OBRA DE ARTE.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	139
ANEXO I	144

INTRODUÇÃO

A goiva corre sobre a madeira abrindo fendas em um processo de destruição e desaparecimento que, ao mesmo tempo, constrói uma nova forma de ver, um destruir para construir. Partindo da rigidez do material e dos obstáculos das incisões sobre sua superfície, o cortar, sulcar e marcar se tornam os conceitos operacionais do processo. As falhas e os brancos me permitem completar a imagem e nela inserir minha subjetividade. O observar se torna um exercício de memorar e de localização dos percursos e rastros ao longo do processo de criação, assim como um arqueólogo vasculha os vestígios ao longo de um terreno acidentado.

Caminho enevoadado, cercado por montes imaginativos e abismos reflexivos, no qual o verbalizar sobre o processo de criação nos revela que alteramos a forma como nos relacionamos e, principalmente, como observarmos a nossa produção. Procedimento que se constitui em constante alegorização do desenvolvimento do trabalho, em que por momentos vamos criando significados para situações que, muitas vezes, transcendem a barreira da significação. A própria estrutura do pensamento já indica um problema estrutural na maneira de discorrer sobre o trabalho, pois o processo criativo nunca se desenvolve de forma linear, mas por oscilações, cruzamentos, cortes e quebras que levariam a um texto impossível. Todavia, a lógica acadêmica e a estruturação de uma reflexão “coerente”, mais do que uma gaiola, ao apresentar os limites de suas próprias estruturas, nos apresentam o potencial imagético de sua abordagem. Dessa forma, a construção de um discurso que prime pelo rigor acadêmico revela o alto grau de ficcionalização do texto e a forma de como se constrói uma mitologia da criação, transformando palavras em parte da produção. A verbalização possibilita a consciência de como o trabalho se

desenvolve ao longo do tempo de sua apreciação. Almejo que, após a leitura das páginas que se seguem, minhas estampas possam se constituir de outra forma aos olhos do observador/leitor, pois novas possibilidades perceptivas poderão ser levantadas, uma vez que os processos de desenvolvimento do trabalho serão revelados e poderão promover uma “recriação” dessa produção.

Matéria e pensamento são como a nascente de um rio, na qual a força de suas águas fratura a rocha criando fendas, espaços para que consiga fluir. A presente dissertação explora os processos e determinações ao longo do desenvolvimento dessas “fraturas” nos conjuntos de meus trabalhos intitulados *Brumas*, realizados entre 2009 e 2011. Articulando procedimentos como a marca e a transposição da imagem, a dissertação aborda como as estampas produzidas incitam um estado de suspensão através da percepção das múltiplas temporalidades do trabalho. Dessa maneira, são discutidas as relações entre fotografia e gravura, e como elas criam um jogo perceptivo de um “outro” em suas linguagens.

O processo parte da fotografia, consolidando-se na matriz xilográfica. Dessa forma, são desenvolvidos distintos modos de pensar a fotografia como gravura ou a gravura como fotografia, num jogo perceptivo capaz de criar uma ausência que se faz presença, desaparecendo e reaparecendo novamente. Esse jogo do olhar entre a percepção e o desaparecimento da imagem, bem como da matéria que a origina, serão objetos de estudo, a partir dos quais pretendo verificar como, em minha produção, as imagens incitam um processo de velar e revelar através da paisagem.

O professor e artista Flavio Gonçalves afirma, no ensaio *Um argumento frágil*, que a pesquisa científica do artista pesquisador é centrada em um processo que não tem como fim a busca de uma verdade, mas que “possibilite reafirmar sua experiência como verdade”¹. Assim, é possível realizar uma reflexão sobre a própria constituição e alargamento do pensamento artístico.

Todo conhecimento proferido a partir da obra faz uso das escolhas que determinaram sua criação. Mas essa compreensibilidade comum revela que o enigma não está sempre inserido no trabalho, com a questão do sentido, mas em *como* o artista desenvolveu e problematizou as linguagens das quais se utiliza. Dessa forma, tocamos o problema inicial da dissertação: identificar de que forma as operações realizadas durante o processo e experiência de criação acarretam numa reflexão sobre a passagem do tempo e a fixação da memória através transposição da imagem e da criação de marcas. Com isso, podemos constatar como as obras produzidas incitam estados de suspensão.

Nesta pesquisa, o lembrar sobre o processo de criação poético-prático é elevado a paradigma principal, partindo das escolhas das imagens até o processo de constituição do pensamento. As imagens produzidas fazem referência, pelos seus apagamentos, ruídos e interferências, ao “entre-ver” da linha reticular, possibilitando construir a visualização da imagem a partir da relação entre preto e branco, vazio e cheio, velar e revelar. Dessa forma, emerge a preocupação de construção de um pensamento dialético articulado entre a necessidade do lembrar e a angústia do esquecer.

¹ GONÇALVES, 2010, p. 143.

É pertinente observar que, pelas características do texto em Artes Visuais, minha reflexão cria relações com outras áreas do conhecimento, como a Filosofia e a Sociologia. A poesia também é o elemento aglutinador que não observa as diferenças entre formas de pensamento, mas eleva a pesquisa como um modo de percepção do mundo que se coagula em imagem.

Dessa forma, as preocupações centrais no desenrolar das páginas que se seguem são: avaliar as possibilidades de habitar um lugar entre a visualização e o apagamento de locais e situações que estão em condições de fluxo ou mudança; identificar de que maneira as consequências dos cruzamentos entre diferentes linguagens, como a gravura e a fotografia, através de técnicas computacionais, são geradoras de um elemento híbrido, um estado em que determinados elementos se transformam em outro; identificar artistas que, em suas poéticas, trabalham com procedimentos de transposição, marca, cruzamentos de linguagens; e, principalmente, analisar pontos de convergência e divergência entre essas produções e a minha prática artística.

No primeiro capítulo, intitulado *Paisagens: passagens do tempo*, objetivo indicar como se processa a conformação plástica do trabalho. Para isso, apresento algumas reflexões sobre o tempo e como isso se materializa na série de trabalhos *Brumas*, a partir de uma experiência pessoal de observação das transformações da paisagem em minha cidade natal. Com essas questões elencadas, levanto algumas problematizações concernentes à relação entre natureza e cultura, observando como se constitui a paisagem em minha produção a partir das considerações da esteta francesa Anne Cauquelin e do escritor inglês Simon Schama. Assim, o material

utilizado para confecção das xilogravuras passa de elemento de linguagem a elemento estruturante da paisagem.

No segundo capítulo, intitulado *A fotografia como possibilidade alegórica*, investigo como a fotografia apresenta em seu interior uma relação entre a perda e a permanência, analisando assim trabalhos de artistas referenciais e minha própria produção a partir da relação com a gravura. Utilizo, para minha reflexão conceitual, alguns apontamentos do geógrafo britânico David Harvey sobre as transformações nas economias globais desde o início da década de 60 e como isso afetou a nossa percepção do espaço/tempo na atualidade. O conceito de *fotograficidade*, desenvolvido pelo professor e esteta francês Francois Soulages, e o de *alegoria*, apresentado pelo filósofo Walter Benjamin, são utilizados como pontes de união entre as preocupações e transformações sociais e o universo da arte. Assim, analiso produções de artistas que observo como fundamentais para entender essas relações e o mundo da arte para, desta forma, apontar como eles utilizam seus trabalhos como um instrumento de significação do mundo contemporâneo. Portanto, o foco nesse capítulo será circunscrever a memória como elemento nuclear nas poéticas de alguns artistas e no meu trabalho, além de perceber como ela agencia operações no processo de constituição de obras e no cruzamento entre a fotografia e a gravura.

A gravura como presença do outro, último capítulo desta dissertação, enfoca a possibilidade de uma reflexão sobre gravura a partir da forma como a ação de marcar indica a presença do “outro”. Para isso, articulo relações com a literatura, através do romance Robinson Crusóé, com o intuito de apontar como seus procedimentos não se circunscrevem apenas à utilização de materiais, mas também ao pensamento sobre sua linguagem. Apresento também

alguns artistas que articulam em suas produções problematizações da imagem impressa, tais como Oswaldo Goeldi (1895 – 1961), Ernesto Bonato (1968), Franz Gertsch (1930) e Cristiane Baumgartner (1968). Ademais, discuto relações com a história da gravura, a partir da forma como ela se constitui como técnica pré-fotográfica de reprodução de obras de arte, através das considerações de W. M. Ivins.



Fig.1. Rafael Pagatini. Caminho. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 35 x 45 cm. Edição: 09. 2009

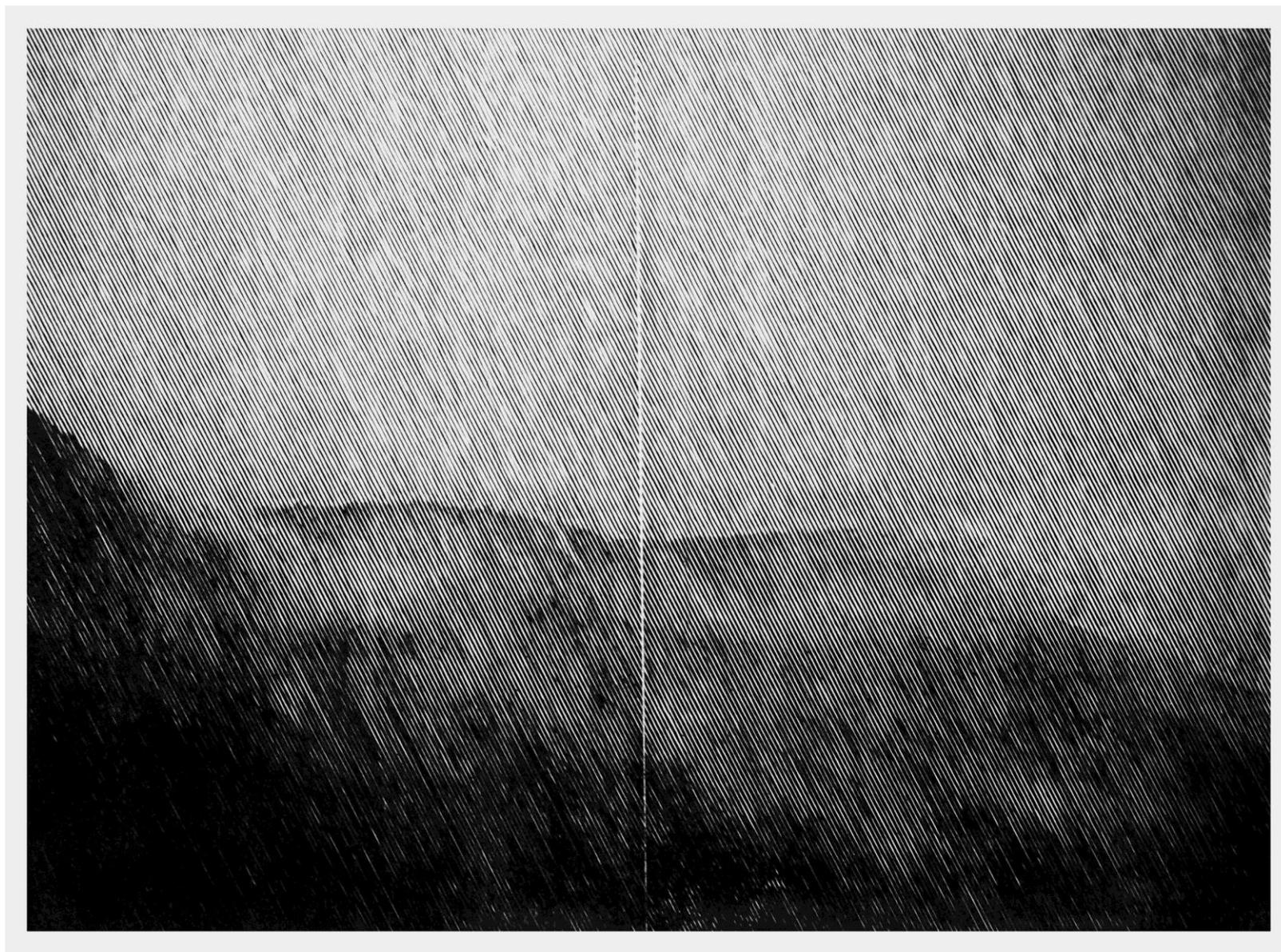


Fig. 2. Rafael Pagatini. Névoa subindo a Serra. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 106 x 84 cm. Edição: 09. 2009

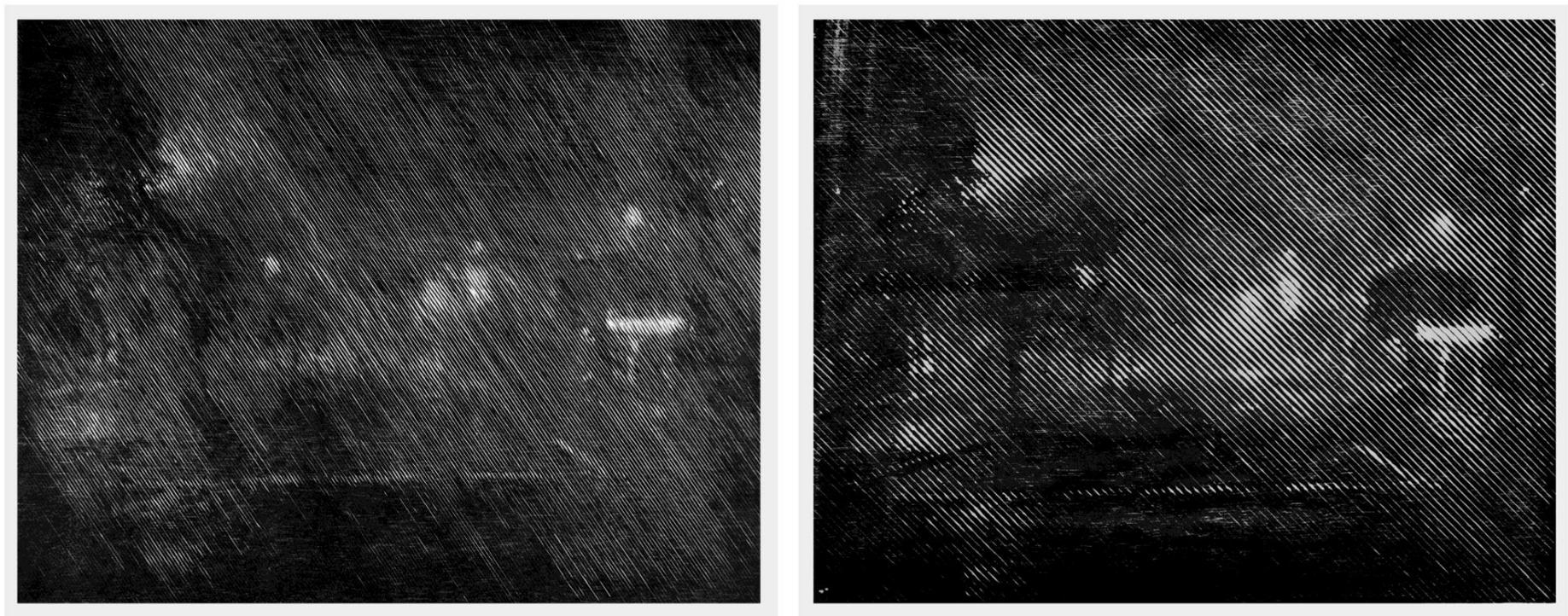


Fig. 3. Rafael Pagatini. Névoa noturna. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 40 cm (cada). Edição: 09. 2009

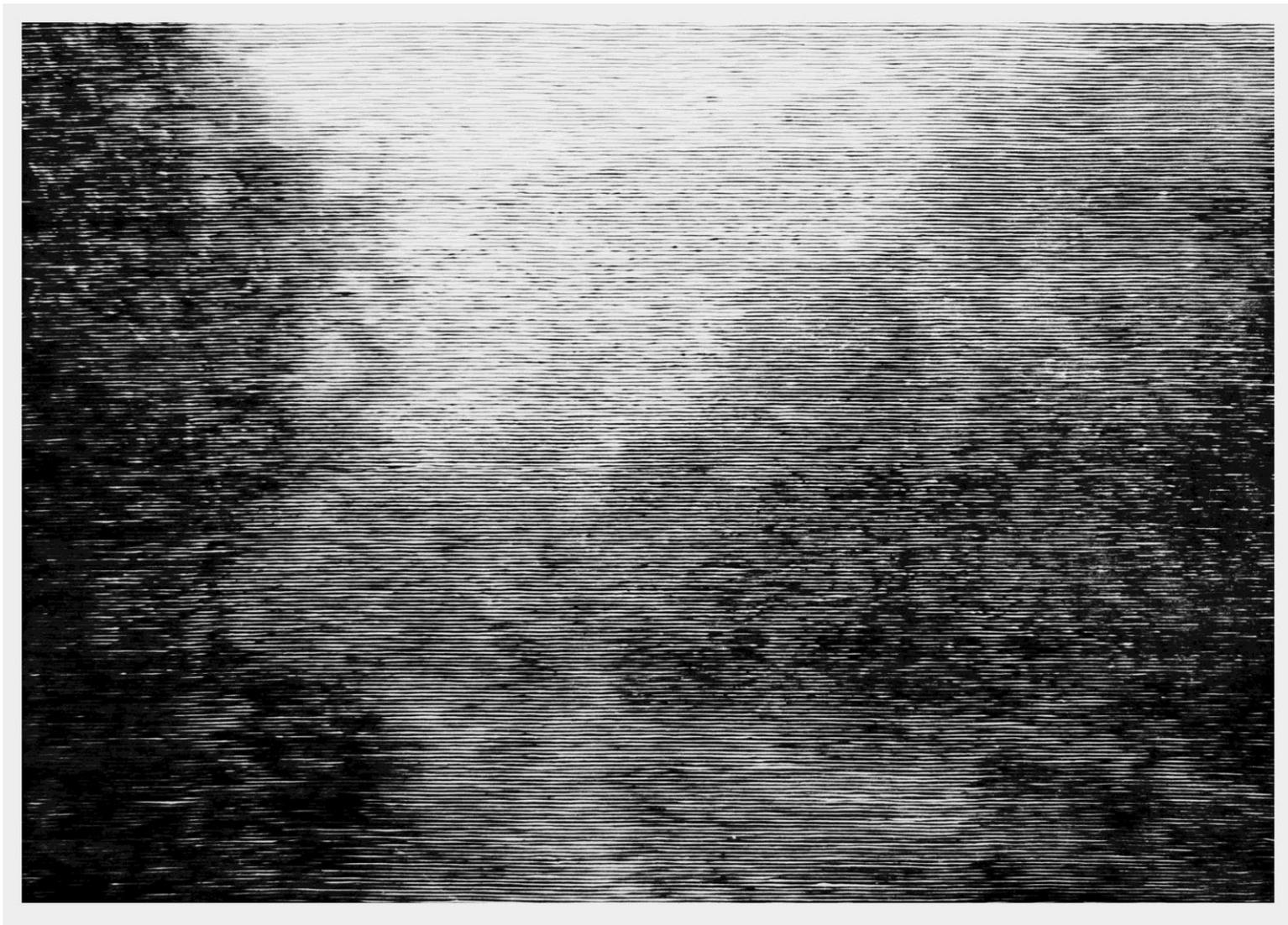


Fig. 4. Rafael Pagatini. Temporal. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 70 x 60 cm. Edição: 20. 2011



Fig. 5. Rafael Pagatini. Serra. 70 x 60 cm. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. Edição: 20. 2011

Fig. 6. Rafael Pagatini. Amanhecer no Porto. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 170 x 20 cm. Edição: 07. 2010.

Fig. 7. Rafael Pagatini. Rua Tronca. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011

Fig. 8. Rafael Pagatini. Cerração. Xilogravura sobre papel Ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011

Fig. 9. Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. 200 x 70 cm. Edição:06. 2011.



Fig. 10. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 33 x 22 cm. Edição: 06. 2011



Fig. 11. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 115 x 58 cm. Edição: 06. 2010



Fig. 12. Rafael Pagatini. Joaquim. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 31 x 27 cm. Edição: 06. 2010



Fig. 13. Rafael Pagatini. Henriette. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 25,5 x 18cm. Edição: 06. 2010

1. PAISAGENS: PASSAGENS DO TEMPO

1.1 O TEMPO DO INSTANTE

Paul Valéry, no livro *Degas Dança Desenho*, narra uma conversa com o pintor Edgar Degas, ao deparar-se com uma pintura laboriosamente trabalhada de Rousseau. Apesar de desconcertado, o poeta demonstra certa repulsa pelo fato de a obra apresentar a sensação do trabalho enfadonho e demorado. Degas severamente contrapõe esse sentimento ao afirmar que foi justamente esse gesto repetitivo e sem variação, aos olhos de Valéry, a grande *diversão*² de Rousseau ao criar.

Essa repulsa do poeta demonstra o seu pensamento de que “a máquina exterminou a paciência”³. Essa apreciação ganhou contornos espessos com o passar das décadas e principalmente com a introdução dos sistemas digitais e do ritmo acelerado do tempo. O artista possui mecanismos internos que são inerentes ao seu processo de criação e capazes também de subverter essa relação. É justamente esse pensamento que constitui a reflexão inicial desta dissertação, o desejo indelével de tentar preencher essa ausência do tempo. Minha produção plástica se estrutura a partir de estampas xilográficas que possuem, em seus procedimentos e processos, um amálgama de relações que sugerem temporalidade e movimento. Mas de que forma isso se materializa no trabalho? Como uma imagem estática pode indicar a percepção de

² VALÉRY, 2003. p. 98.

³ Idem.

um deslocamento? Refletir sobre o tempo, mais do que apontar formas de ordenarmos o processo de criação, promove a própria constituição do trabalho.

Santo Agostinho, em sua reflexão sobre O Homem e o Tempo no *Livro XI das Confissões*, apresenta-nos a proposição de que o tempo se estrutura a partir de um movimento psicológico do homem. As divisões tradicionais que separariam o tempo em passado, presente e futuro seriam pequenas percepções relacionadas aos acontecimentos que passariam e deixariam de existir e também às possibilidades de acontecimentos futuros. Assim, o tempo não seria passível de ser medido ou retido, mas apenas estendido psicologicamente. Dessa maneira, Agostinho cinde a linha temporal de forma que o presente vigora como o tempo em si, ou seja, passado e futuro seriam extensões do presente: momentos passados presentes ou momentos futuros presentes. O interessante nessa abordagem é que o tempo é analisado possuindo um sentido interior apenas existente na alma do homem, ou seja, uma condição psicológica que se instauraria a partir da nossa percepção imperfeita da realidade e das nossas impressões sobre o mundo.

Essa argumentação, que tem o objetivo refletir sobre a criação do tempo divino e principalmente sobre o tempo do homem para Santo Agostinho, leva a uma ponderação sobre a própria constituição das coisas no tempo. O que me atrai nessa abordagem, com profunda influência teológica, é como o “ser” se estrutura em um constante aprendizado ao longo de um percurso, carregando consigo a sua constante indefinição sobre o tempo e o paradoxo de que podemos experienciá-lo, mas não eternizá-lo. O problema em definir o que entendemos dessa passagem de momentos está na sua própria concepção de categoria primária e, como tal,

irredutível. Toda definição de tempo só é passível de ser feita perante referências ao próprio tempo. (JAGUARIBE, 2003)

Na série de xilogravuras intituladas *Brumas*, realizadas entre 2009-2011, objeto dessa pesquisa, busco criar relações com a percepção do tempo através do movimento de imagens que incitam processos de transformação. A memória se constitui aqui como método de ordenação do movimento, uma relação de introspecção em que somos conduzidos, a partir da obra, às temporalidades reflexivas. Fenomenologicamente, o aspecto que mais se relaciona com essa percepção é o silêncio na forma de categoria contemplativa, no qual ficamos calados observando os nossos próprios pensamentos. O desenvolvimento desses trabalhos contém uma carga autobiográfica muito forte, pois eles se configuram como uma forma de refletir sobre as mudanças na paisagem de minha cidade natal. A bonança econômica gerada nos últimos anos na região onde passei a infância provocou uma forte especulação imobiliária que promoveu a derrubada de casas até então tradicionais no imaginário da cidade e fortemente ligadas à colonização italiana. Aos poucos, o horizonte da paisagem da localidade foi se esvanecendo e, onde antigamente observávamos morros e declives da serra gaúcha, agora apenas conseguimos observar torres e edificações de concreto.

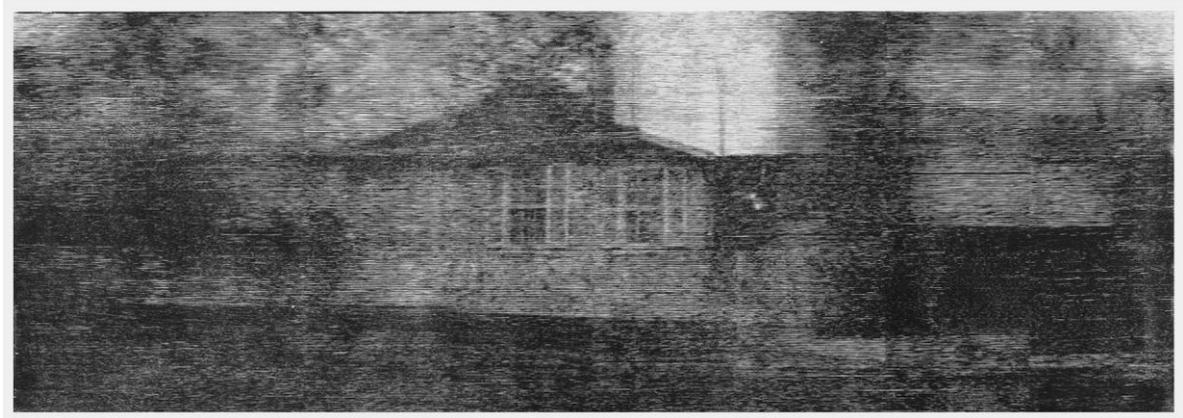


Fig. 14. Rafael Pagatini. Rua Tronca. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011

No instante da observação desse processo notamos a personificação do tempo através de algo que não mais se apresenta, as casas e morros de Caxias do Sul. Essa era uma forma, segundo o filósofo e professor Gerd Bornheim⁴, a partir da qual, nos tempos homéricos, o tempo fora inventado como o vazio da longa espera. A imagem de Penélope a tecer seu tapete durante o dia e desmanchá-lo durante a noite na espera do seu amado Ulisses, que sofre os maiores tormentos para voltar a Ítaca, ilustra esse processo da espera interminável por um momento que nunca finda. Bornheim afirma ainda que, no mundo grego, o dia se apresenta segundo um conjunto já previamente determinado, no qual se instituem acontecimentos importantes.

⁴ Natural de Caxias do Sul, professor de filosofia da UFRJ.

Ademais, nos indica como a palavra *Kairós*, na língua grega, faz referência a um determinado momento dentro da duração do tempo, essencial e canalizador do ponto culminante da experiência. A imagem do momento certo em que a cobra lança seu bote sobre a presa exemplifica a utilização dessa palavra, sendo o momento chave para realizar o movimento perfeito, assim como o general no campo de batalha deve saber o instante apropriado para movimentar suas tropas.

O instante seria assim, aquilo que está próximo, iminente, um momento breve, que se presentifica na nossa consciência do tempo: a imagem da casa onde vivemos, momentos que passamos, pessoas que conhecemos. Assim, além de ser esse momento decisivo que nos circunda, ele também se apresenta como o “Instante” de uma profunda consciência de infinito, diferente do “instante banal” que menosprezamos a cada erupção momentânea. Esse “Instante” nos persegue em um jogo constante, no qual sempre somos determinados a perdê-lo. O crítico literário português Eduardo Lourenço, em sua abordagem sobre a relação entre tempo e poesia, considera esse momento temporal o “obscurecimento do nosso parentesco profundo com a Realidade⁵”. Lourenço indica como nesses acontecimentos, a experiência imaginativa cria uma ruptura com a realidade.

Entre as primeiras investigações que buscam refletir sobre o tempo do pensamento e suas ligações com o mundo encontramos Zenão de Eleia, um dos primeiros filósofos pré-socráticos. Ao argumentar sobre a impossibilidade do movimento, Zenão utilizou o instante como elemento fundamental para definir o tempo.

⁵ LOURENÇO, 1974, p. 35.

A seta, que parece estar em movimento, na realidade está imóvel; com efeito, em cada instante, a seta não pode ocupar senão um espaço vazio igual ao seu comprimento e está imóvel com referência a este espaço; e dado que o tempo é feito de instantes, durante todo o tempo a seta estará imóvel.

Os matemáticos modernos tendem a exaltar Zenão precisamente por ele ter admitido a possibilidade da divisão até o infinito, o que está na base do cálculo infinitesimal⁶. A ideia de que para nos deslocarmos de um ponto a outro teríamos que superar instantes privados de duração de tempo parece uma tese facilmente refutável. Contudo, se pensarmos que no deslocamento do ponto A para o ponto B devemos percorrer antes a metade desse espaço, além de metade da metade dessa metade... até o infinito, temos uma clara ideia da possibilidade de pensar a impossibilidade do movimento e a criação de espaços infinitos dentro de espaços finitos. Todavia, ainda que conceitualmente essa imagem pareça interessante, o simples perambular refuta esse pensamento e nos traz a consciência das barreiras de determinados raciocínios através de um estado de suspensão de seu pensamento. Dessa forma, temos duas concepções de tempo que, apesar de opostas, se relacionam e são centrais em minha produção, ou seja, o tempo como movimento físico dos corpos e o tempo através da ideia de “Instante” imaginativo, onde ocorre uma suspensão do movimento.

Através da minha escolha por trabalhar com imagens de casas, ruas e belvederes de minha cidade natal, procuro incitar esse estado em que o pensamento encontra-se em suspensão, em estado de “Instantes” finitos que possuem possibilidades infinitas, além de pensar que

⁶ ABBAGNANO, 1991, p. 66.

determinados momentos possam ser estendidos interminavelmente através do tempo imaginativo. A série de paisagens que servem de objeto nessa pesquisa foram desenvolvidas a partir da reflexão dialética entre a relação do movimentar-se e do fixar-se. Esse processo se constitui através da dúvida imposta à percepção das imagens xilográficas impressas.

O caminhar pela cidade e a sua constante transformação está envolvido por uma experiência do tempo que, mais do que incitar memórias, traz a consciência de vivenciarmos esses “Instantes” que nos fazem mergulhar imaginativamente em lembranças e recriar o passado. Dessa forma, estamos imersos no tempo, em algo que foge à nossa compreensão, e com a certeza de que nascemos e nos direcionamos para algo que transcende a barreira de nossa reflexão. Ali nos encontramos com a origem e com o regresso ao nada, ao vazio, à ideia de que passamos pelo mundo e vamos paulatinamente nos transformando. Essa consciência de que a cada movimento, a cada instante o horizonte enevado de nossa finitude se transfigura na volta ao ponto de onde partimos se chama Saudade. Sentimento não satisfeito, de *um não sei que* (tempo) que nos direciona ao abismo e à origem de nossa própria criação.

Esses pensamentos nasceram durante o perambular ao observar as ruínas de casas de madeira sendo descartadas como vestígios de uma história inaudita. Contudo, enquanto essa transformação se processa na paisagem, na prefeitura da localidade podemos encontrar um painel de autoria do pintor italiano Aldo Locatelli (1915-1962), composto de oito quadros distintos relacionados entre si, intitulado *Do itálico berço à nova pátria*. Nele, observamos a construção e o desenvolvimento da cidade através do mito do colono italiano. Um elemento dessa composição merece destaque nessa abordagem. No primeiro plano, podemos observar o colono empunhando o machado para derrubar a árvore, e somos guiados pelo instrumento

cortante através da diagonal, que acompanha o corpo do lenhador, até a casa de madeira ao fundo da pintura. Esse deslocamento do olhar que se lança da árvore à casa nos revela o trajeto do material que serviu de base para a construção da cidade.

Locatelli retrata este momento, em que os imigrantes chegaram, receberam o seu lote, e iniciam o desmate, limpando o terreno para a primeira roça, construindo a casa, com a madeira proveniente dos pinheiros que existiam em toda a região.⁷



Fig. 15. Aldo Locatelli. Do itálico berço à nova pátria. (detalhe do original). óleo sobre reboco. 30,80 x 2,72 m. 1954. Prefeitura de Caxias do Sul -RS.

Em Locatelli observamos a tentativa de uma representação forjada de Caxias do Sul, através da ação do homem sobre o espaço e a natureza. A madeira, encontrada na forma de ruína em minhas perambulações pelo local, revelou-se como o “Instante” em que a cidade está em processo latente de transformação. Essas ruínas foram a descoberta das possibilidades de reinvenção do espaço, através de minhas intervenções. A partir daquela matéria finita, seria possível criar possibilidades infinitas. Dessa forma, não se trata de mostrar imagens da cidade se transformando, como casas sendo demolidas e a construção de novas edificações, mas de apresentar imagens que incitem a relação entre o velar e o revelar do próprio local.

No livro “Cidades Invisíveis”, Italo Calvino narra um diálogo fantástico entre o viajante veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan. Entre as narrativas que se sucedem, observamos a história de cidades com nomes de mulheres, envolvidas pelo imaginário do viajante. O grande Khan, inebriado pelas histórias e pela forma através da qual Marco Polo as conta, reconstrói mentalmente cada cidade, viela e paisagem, tudo a partir de cada descrição de

⁷ BRAMBATTI, 2005, p.82.

Marco Polo. Numa noite, o imperador sonha com uma cidade e a descreve para o veneziano como detentora de um porto no qual pessoas se despediam de seus familiares em um barco próximo da partida. A curiosidade de Khan o leva a pedir a Marco Polo que viaje à procura dessa cidade com o objetivo de confirmar se esse local realmente existe. O viajante responde:

Perdão, meu senhor: sem dúvida cedo ou tarde embarcarei nesse molhe - diz Marco -, mas não voltarei para referi-lo. A cidade existe e possui um segredo muito simples: só conhece partidas e não retornos.⁸

Marco Polo faz referência à complexidade de uma cidade e também ao sentimento promovido pelo movimento sem volta de estar em um local e partir dele. Vivenciar a cidade cria um recorte perceptivo em que cada movimento de volta apresenta um desdobramento, tanto em nosso discurso como na própria cidade que se transforma. Marco Polo tem consciência da ficção de sua narrativa, e de que as suas conversas com Khan criam cidades invisíveis na imaginação melancólica do grande imperador, o qual é condenado a apenas poder imaginar a extensão de seu grande império.

Reconstruímos cidades fictícias a partir de nossas experiências com o espaço. A madeira, base das estampas, é uma forma de pensar que as fibras da sua superfície carregam a possibilidade de reinventar a paisagem da cidade. Assim, a experiência pessoal acaba se relacionando com as transformações no espaço.

⁸ CALVINO, 2003, p.55.

A artista Rochelle Costi (1961) trabalha as imagens das casas da cidade de Caxias do Sul como detentoras de uma memória que constantemente a acompanha e a faz reconstruir as próprias paisagens que habita. Na série de fotografias intituladas *Enquanto Espaço*, a artista insere na paisagem fotografias de casas que promovem o sentimento de reconstrução do espaço afetivo, de estar em um local e se deslocar mentalmente, como se a paisagem criasse um estado de suspensão do olhar e ativasse relações com as lembranças da infância. O horizonte do rio vai aos poucos desaparecendo e o fluxo de suas águas retrocede até nossas casas afetivas e paisagens imaginadas, sobrepostas ao local em que estamos. No caso de Rochelle, as casas fazem parte do seu imaginário e, mais do que criar uma relação com uma mera lembrança, elas parecem abrir um leque perceptivo na nossa condição de seres feitos de tempo, como podemos observar nas próprias palavras da artista:

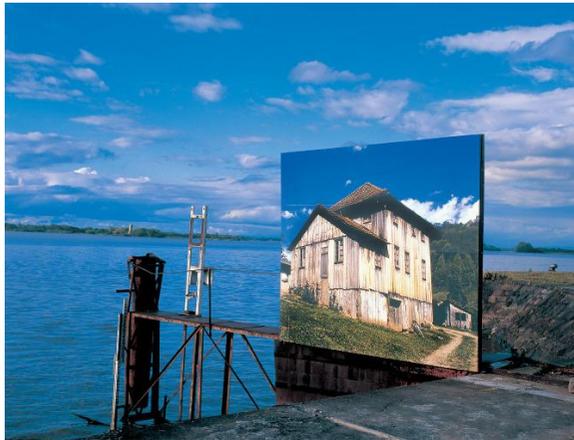


Fig. 16. Rochelle Costi. Enquanto espaço, II
Bienal do Mercosul, Porto Alegre – RS, 1999.

Estas são recordações que fotografei. Há tanto tempo habitam minha memória que não me espantaria se não as encontrasse para este registro. São as casas para onde sempre volto em imaginação. O que faço é deslocá-las pouco mais de cem quilômetros para que à luz do rio se possa observá-las, enquanto pensamos no espaço que nos cerca, enquanto pensamos no espaço que nos resta, enquanto pensamos no espaço.⁹

⁹ <http://www.rochellecosti.com/>.

1.2 PAISAGENS REDESCOBERTAS

Percebo a paisagem como o resultado de um conglomerado de nossas experiências que influenciam nosso olhar. Ela nos circunda, servindo de cenário para a nossa própria existência. Seria a paisagem uma forma de, ao observar o horizonte, me encontrar naquela imagem, ou de, ao buscar formas exteriores, observar como construo essas imagens a partir de minhas vivências? Para a professora e filósofa francesa Anne Cauquelin esse pensamento certamente se constitui com toda a sua força.

Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver¹⁰.

Para Cauquelin, o enquadramento seria a forma que recortamos o meio natural para determiná-lo como paisagem. Vemos demais na imagem, e a necessidade dessas arestas se apresentam pela forma como nossa visão é culturalmente trabalhada a partir de um único ponto de vista. Não é à toa que, no renascimento, a pintura era considerada uma janela, uma abertura para o que estava fora, enquadrado sobre a esquadria da vidraça. Cauquelin investiga essa delimitação na cultura ocidental através da perspectiva que desenvolve uma pretensa percepção da construção da realidade. É justamente dessa forma que a paisagem aflora na arte, através da

¹⁰ CAUQUELIN, 2007, p. 27.

maneira como a perspectiva proporcionou que ela fosse transformada de cenário para objeto de representação.

(...) vemos em perspectiva, vemos em quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem?¹¹

Observar a natureza e encontrar relações com a nossa percepção do mundo é ativar, nela, mecanismos de significação através da cultura, como, por exemplo, perceber uma árvore como detentora de uma história, de mitos primitivos que ainda ecoam em uma sociedade voltada à técnica e à tecnologia. O escritor inglês Simon Schama, no livro *Paisagem e Memória*, nos traz um compêndio de significações dadas à paisagem em diferentes épocas e nos aponta essa relação, muito vezes problemática, entre homem e natureza. Além disso, Schama apresenta a forma como a cultura constitui raízes com o espaço que a envolve: “O local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos.”¹² Dessa maneira, percebo que o autor afirma como a nossa ação sobre a natureza transforma um conjunto de elementos em paisagem, através da forma que habitamos o espaço. Assim, podemos observar uma extensão de território sendo representada em postais, mapas turísticos ou cartográficos como pequenos recortes espaciais que são traduzidos para convenções de representação. Lembro-me de que no Ensino Fundamental minha professora de Geografia me corrigiu severamente, pois eu havia pintado de azul o espaço no mapa que circunscrevia a Argentina. Ela afirmou que a terra e as

¹¹ *idem*, p. 79.

¹² SCHAMA, 2009, p. 17.

árvores não eram azuis como o mar e os rios, e que por isso no meu mapa eu havia afogado todos os argentinos. Devo admitir que o exemplo de minha professora foi tão elucidativo que nunca mais pinteí nenhum país de azul, mas ao mesmo tempo hoje consigo refletir sobre como a minha liberdade de representação foi limitada pelas convenções que me foram impostas. Contudo, mais do que uma forma de problematizar as relações de representação do meio natural, Schama vasculha os subsolos da ligação entre natureza e cultura, encontrando sinais de pensamentos que por muito apenas pareciam ter relações com outros períodos históricos.

Vem ao encontro de um de nossos maiores anseios: o de achar, na natureza, um consolo para a nossa mortalidade. Por isso vemos os bosques, com sua promessa anual de renovação na primavera, como um cenário adequado para receber nossos restos terrenos. Assim, o mistério existente atrás desse lugar-comum diz muito das relações mais profundas entre a forma natural e o desígnio humano.¹³

Schama nos incita uma nova forma de olhar, de redescobrir desde o que já sabemos até novas formas de nos relacionarmos com o mundo que nos envolve. Não se trata de tentar encontrar uma origem primitiva perdida, mas de revelar elementos culturais que se mantêm inalterados, enquanto outros vão aparecendo e desaparecendo. Com esse objetivo, o autor estrutura sua obra a partir de elementos que compõem a paisagem, como a água, a rocha e a mata. Todos esses elementos são trabalhados e discutidos ao longo dos capítulos, abrindo possibilidades reflexivas entre épocas milenares, desde o antigo Egito até as faces dos presidentes americanos incrustadas no Monte Rushmore. A cada percurso vemos emergir através de histórias de desbravadores, reis, eremitas, poetas e pintores o panorama das relações

¹³ *idem*, p. 25.

históricas de representações da natureza. Sua abordagem nos explicita que a “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha.¹⁴”

Segundo Schama, entre essas mitologias que identificavam na paisagem elementos de uma memória nacional, a imagem da árvore é uma das mais presentes e reveladoras. Extrapolando as barreiras nacionais, o autor descreve a forma como o imaginário arbóreo se desenvolveu na cultura ocidental através da simbologia da ressurreição. Apesar de algumas tentativas inicialmente realizadas por padres da igreja, os quais objetivavam subtrair a representação do ciclo vegetal como imagem da relação entre sacrifício e imortalidade, por a considerarem essencialmente ligada ao imaginário pagão, a árvore, por fim, foi inserida como elemento importante na teologia cristã.

Se tivesse adotado um ascetismo rigoroso, o cristianismo seria a única religião do mundo a rejeitar o simbolismo arbóreo; pois não havia nenhum culto em que as árvores sagradas não atuassem como símbolos de renovação¹⁵.

A consciência da importância dessa representação através da forma de incentivar o movimento de conversão de antigos pagãos ao cristianismo, além de identificar os preceitos cristãos com o meio natural, só se tornaram presentes nas primeiras narrações bíblicas. O gênesis, segundo Schama, exhibe uma teologia vegetal cristã que se distingue dos cultos pagãos a partir da criação da Árvore da Ciência do Bem e do Mal e da Árvore da Vida, opostos necessários na lógica da ressurreição, além do culto à Cruz. Segundo o autor, no texto

¹⁴ *idem*, p. 70.

¹⁵ *idem*, p. 225.

conseguimos observar como essas duas árvores promovem destinos completamente opostos. Contudo, é na crucificação que o imaginário cristão encontra o ícone da morte decretando a longevidade da vida orgânica. Toda a narrativa da crucificação aponta a madeira como elemento que envolve a vida de Cristo.

O papel da árvore na história de Cristo – nasceu num estábulo de madeira, a mãe era casada com um carpinteiro, Ele foi coroado de espinhos e pregado na cruz – contribuiu para a elaboração de uma espantosa iconografia¹⁶.

Dessa forma, a árvore será sucessivamente representada como elemento de uma morte-que-não-é-morte¹⁷, e a cruz de madeira recebe o corpo, o local onde a morte aponta para a transformação, através do ciclo da natureza a cada estação, que indica a ressurreição de Cristo. Através da cruz de madeira conseguimos perceber a mitologia da redenção cristã a partir da natureza. A madeira, substância orgânica, mais do que um simples material ornamental, faz referência a um estado de transformação, o mesmo que tento invocar a partir da percepção de sua materialidade em minhas xilogravuras.

A utilização da madeira como elemento em uma poética que examina de maneira crítica a história e a própria mitologia de uma nação está presente na obra do artista alemão Anselm Kiefer. O artista retrata em suas obras os dramas e percalços da Alemanha e a problematização de como pensar o movimento nazista dentro da historiografia do país. Para Kiefer, falar sobre as feridas históricas é uma forma de exorcizar os fantasmas de um passado ainda latente e assumir

¹⁶ *idem*, p.226.

¹⁷ *idem*, p.245.

a responsabilidade nacional pelas atitudes sanguinolentas durante a Segunda Guerra Mundial. Ademais, é um gesto de se impor contra uma série de discussões que, durante os anos 60, abordavam o movimento nacional-socialista como “uma aberração histórica que pouco ou nada deveu às longas tradições do autoritarismo militarista alemão¹⁸”. Não se trata de utilizar o tema como uma leitura da história, mas de apontar uma infinidade de possibilidades interpretativas. Na década de 60, em uma época em que a política do esquecimento parecia se redimir da culpa pelo antissemitismo e todos os movimentos de perseguição promovidos pelo governo nazista, o artista não se limitou a problematizar em suas obras apenas o período das grandes guerras, mas procurou percorrer toda a mitologia nacional. “Kiefer estava decidido a se tornar um estorvo cultural. Remexendo nas cicatrizes do esquecimento até abrir novamente as feridas¹⁹”. Na obra *Os Caminhos da Sabedoria do Mundo: A Batalha de Hermann*, (fig.17) Kiefer “usou a forma de gravura mais associada à identidade germânica nativa, a xilografia²⁰” para criar retratos de intelectuais alemães. A xilogravura foi muito desenvolvida na Alemanha desde a sua forma de difusão do conhecimento, reprodução de imagens e de obras de arte até a sua forma máxima de expressão no movimento expressionista alemão, através de artistas como Franz Marc (1880 – 1916) e Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938). Na obra de Kiefer, podemos observar desde a face do filósofo iluminista Immanuel Kant até poetas como Hölderlin, além de industriais do armamento como Alfred Krupp. Todas essas imagens entalhadas sobre a história alemã, emergindo dos veios da madeira, são uma forma de pensar as contradições da historiografia do

¹⁸ *idem*, p.142.

¹⁹ *idem*, p.131.

²⁰ *idem*, p.137.

pensamento na sociedade alemã, que ao mesmo tempo produz uma filosofia da liberdade e das armas de destruição.

Na obra, podemos observar uma teia que envolve todas as imagens e as ligam, de forma a mostrar os diversos caminhos históricos que a sociedade alemã trilhou até o presente. No centro desse emaranhado de fios observamos o fogo consumindo as árvores e as imagens estampadas que usam a madeira como suporte, em um processo de transformação, renovação e criação de uma nova história, a partir da nossa própria interpretação sobre ela. Kiefer nos apresenta uma proposta de pensar a história como uma construção que não tenta resgatar o momento histórico perdido, mas relaciona-o com o momento histórico presente. A utilização da xilogravura se estrutura através da colagem, e o artista não está preocupado com a questão da edição e numeração das imagens, mas sim com a sua visualidade. É a linguagem que melhor se apresenta para, ao mesmo tempo, se referir à história e à forma expressiva. Assim, o entalhe despreocupado e rústico faz referência à busca por uma estética que não prime pelo virtuosismo técnico, mas pelo gesto de “escavar” a história. A estampa é colada sobre outra superfície, criando um mosaico da cultura alemã.

O artista retrabalha a memória da Alemanha pensando em sua atualidade nacional. Assim, observamos uma outra história, uma nova possibilidade narrativa que floresce no interior da floresta, em um ritual de transformação. Percebo, em alguns trabalhos de Kiefer, a importância da madeira na forma de elemento simbólico e a sua relação com a recriação da história. Meu trabalho compartilha com esta percepção da matéria como elemento de transformação, pois a madeira indica um mundo com fissuras e aberturas, no qual conseguimos penetrar a fim de transformar a sua história.



Fig. 17. Anselm Kiefer. Os Caminhos da Sabedoria do Mundo: A Batalha de Hermann. Xilogravura e óleo s/papel. 1978.

1.3. EM SUSPENSÃO

A importância da madeira em minha produção, como referido, foi deflagrada durante as caminhadas para coleta do material descartado das casas. Durante esses percursos, me desloquei com uma máquina fotográfica, com a qual registrei a forma da névoa envolvendo o espaço e o ambiente urbano se transformando. A neblina que velava a cidade em algumas épocas do ano me suscitou a percepção desse jogo entre velar e revelar que ela promove na paisagem. Percebi que essa neblina tinha também uma relação muito tênue com a sensação que temos quando relembramos de espaços do nosso passado. Assim, esse jogo visual despertou a percepção de como, nas imagens enevoadas, meus pensamentos também ficavam em suspensão, num momento de dúvida e incerteza sobre o que eu estava rememorando. Parecia que alguma coisa se perdia nesse processo e havia uma luta entre a necessidade do lembrar e a angústia do esquecer. A paisagem envolta pelo nevoeiro parece nos revelar instantes em que conseguimos tocar a nossa própria condição de seres que nascem e a cada momento se direcionam para algo incerto, no qual nunca conseguimos identificar sua concretude, mas que possui a sua própria materialidade, por ser mundo, e que se esvanece pela certeza do fim, através da morte. Nessa relação, a nossa experiência diária parece mostrar que nos constituímos como seres que se deslocam pela vida, com a única certeza da incerteza do caminho, carregando em nossos corpos e memórias as marcas do tempo e de tantos outros deslocamentos.

Os locais das perambulações que serviram de cenários para minha produção incitam lembranças, reflexões, deslocamentos. Os instantes captados pela máquina fotográfica durante



Fig. 18. Rafael Pagatini. Imagem de registro de caminhada. Fotografia. 2010.

as caminhadas foram arquivados no computador sem a necessidade de datação ou indicação do local. Aos poucos observei que as paisagens não ficavam circunscritas à localidade, mas poderiam representar uma infinidade de lugares e situações. Dessa forma, as fotografias da névoa seduzem pelo jogo constante entre velar e revelar, no qual a serra que, por vezes parece imponente, desaparece completamente envolvida pela cerração. Ademais, o contraste entre a sensação de leveza daquelas paisagens e a rigidez da madeira foi decisivo para a escolha das imagens, pois desde as primeiras gravuras fiquei seduzido pelo desafio de tentar atribuir leveza e transparência a uma superfície rija.

A neblina vela e revela a paisagem como em um jogo constante entre memória e esquecimento. Nesse processo de transformação, ficamos totalmente desorientados, não sabemos qual o caminho a seguir e as marcas deixadas para trás vão paulatinamente sendo envolvidas por essa substância delicada e impalpável. As fotografias da névoa, utilizadas para a produção da série, foram produzidas entre os meses de julho a outubro, os quais marcam o início e o fim do inverno, sendo essa a época que melhor possibilita a captação da neblina. Dessa maneira, posso analisar a melhor forma como a luz se propaga na névoa durante o dia e a noite. As caminhadas que acompanham o ato fotográfico estão carregadas de lembranças, de como a névoa que marcou as minhas manhãs e antes ocultava minha visão agora embaça minhas memórias.

Esses registros fotográficos foram trabalhados no computador para a criação de uma retícula de linhas que possuem posições e ângulos fixos, possibilitando a percepção da imagem a partir da relação entre o preto e o branco. A utilização da retícula possibilita a criação de um jogo óptico surgido na relação entre as linhas escuras e o esbranquiçado do papel entre elas, para dessa forma as imagens surgirem constituídas de uma ampla gama de cinzas. Assim, o

referencial fotográfico que serviu de base para a criação da retícula é novamente colocado. Uma fotografia em preto e branco usa como suporte o imaterial dos cinzas, a ilusão ótica, e essa cinza matéria é índice de um processo de combustão, de desaparecimento de algo, no qual o tom de cor por ela denominado traz a diluição da imagem fotográfica nas gravuras produzidas.

Márcia Tiburi, no ensaio *Filosofia Cinza*, apresenta uma reflexão sobre a cor cinza e as relações que ela promove, ao afirmar que “o cinza seria a cor da ausência de síntese entre opostos, não a cor da síntese, mas a cor da própria síntese, se ela for pensada não como presença, mas como ausência de reconciliação.”²¹ A ilusão ótica do acinzentado que promove a percepção das formas em minha produção é decorrente desse limite da visualização que é imposto à fotografia, através da retícula. A imagem reticular cria a relação entre perda e permanência do fotográfico no trabalho. Esse jogo reticular é transposto para os veios de outra superfície que possui encarnada as suas próprias memórias através de suas fibras, a madeira. Dessa forma, a imagem é sulcada manualmente na superfície rígida do material. Esse processo cria outra temporalidade para a imagem, pois há um tempo estendido de confecção. Após esse procedimento, é utilizada tinta tipográfica preta para cobrir a superfície na qual é colocado um papel muito fino, produzido a partir de fibras de kozo, que sofre fricções com uma pequena colher de madeira. Esse processo possibilita a transposição da imagem gravada para as fibras do papel, criando a inversão da imagem reticular. Assim, como em toda xilogravura, o que foi cavado apresenta-se no branco no papel.

²¹ TIBURI, 2006, p. 264.

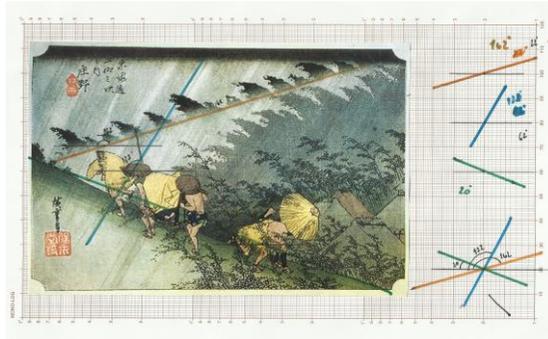


Fig. 19. Rafael Pagatini. Estudo realizado sobre reprodução da obra. 47 – *Shono* de Hiroshigue Ando, 2009.



Fig. 20. Hiroshigue Ando. As 53 estações de Tokaido. (46 – *Shono*). Editor: Takenouchi Magohachi (Hoeido), 39cm x 26cm, Número de gravuras: 55/55. 1831-1834.

As fotografias foram editadas no computador com o intuito de encontrar formas de criar filtros na imagem para que o corte da madeira não proporcionasse a marca do instrumento na estampa. O objetivo era encontrar um filtro que criasse uma imagem delicada e ao mesmo tempo expressiva. Foi a partir de alguns testes que consegui desenvolver a retícula da imagem no computador apenas utilizando linhas. Esse método, além de criar as guias para meu corte na madeira, possibilitou um jogo óptico que proporciona uma escala de cinzas muito importante para dar a ilusão de transparência, opacidade e leveza na imagem. Desse modo, a retícula de linhas tornou possível desenvolver em xilogravura as fotografias da névoa com todas as suas características.

Um fato interessante foi que, ao criar as linhas cruzando a diagonal da imagem para dar um ar de melancolia, a fluidez e a passagem, quando vistas a partir das neblinas, se transformaram em uma chuva delicada que calmamente domina a paisagem. A consciência da força da diagonal para criar esse efeito foi muito influenciada pelas gravuras do artista japonês Hiroshigue Ando (1797 – 1852).

O estudo das obras do gravador oriental foi um dos pontos centrais no processo de confecção dessa série de gravuras. A forma como o artista transmite um ar melancólico nas encantadoras paisagens de *As 53 estações de Tokaido* (Fig. 20) através das estações do ano e o encantamento com a natureza aguçaram meu olhar para as possibilidades que o corte delicado e que não deixa a marca do instrumento na imagem poderiam promover. “Hiroshigue retratou com extrema maestria paisagens cobertas pela neve, dias chuvosos e, em outras, registrou com

perfeição o vento forte que fustigava os viajantes, durante as caminhadas.”²² Fiquei particularmente encantado pela gravura 47 – *Shono*, cujo subtítulo é *A chuva repentina*. Nessa gravura, notei que a diagonal é muito marcada e cria uma sensação de encanto e, ao mesmo tempo, de tristeza. Enquanto três pessoas sobem, outras duas descem, criando uma sensação de separação e de passagem. O movimento da chuva é resolvido de forma muito original e delicada com finíssimas linhas que atravessam a diagonal da gravura através de vários ângulos que cruzam a imagem. A opacidade, a transparência e a leveza dessas linhas transmitem uma atmosfera saudosa. Aliás, a gravura tem um ar saudoso, não apenas pela chuva e pela leveza das linhas que conferem fluidez à imagem, mas também pelo jogo de aparecer-desaparecer, de velar-revelar que podemos notar no centro das diagonais que se opõem, na pessoa que está sendo carregada pelos transportadores, além do movimento curvado dos corpos de todos os personagens, o que demonstra a força do vento.

Para caracterizar a vila de Shono, que era famosa por seus bambus altos, Hiroshigue utiliza camadas: “a primeira, com desenho preciso e delicado; as outras, como sombras gigantescas ao movimento de uma chuva forte e repentina.”²³ É a consciência desse jogo óptico que simula uma forma pela relação entre linha e volume que me fez pensar sobre as incríveis possibilidades que formatações gráficas poderiam criar em uma simples xilogravura.

Em minha produção, a gravura ganha corpo através do ruído gerado pela transposição da fotografia, que promove relações com locais e situações de fluxo e transformação. A retícula produzida no computador foi impressa em pequenas folhas de papel de baixa gramatura no

²² Catálogo da exposição, *Ukiyo-Ê, Xilogravuras de Hiroshigue*. p. 45

²³ *idem*, p. 45.

tamanho A4 em uma impressora a jato de tinta. Após esse processo, coleí o papel sobre o bloco de madeira, o que possibilitou visualizar com extremo detalhe as áreas brancas que seriam alvo das minhas incisões sobre a matriz. Dentre as possibilidades de aplicação de retículas sobre uma imagem, escolhi linhas paralelas, pois proporcionam a sensação de deslocamento. Enquanto que a partir da utilização de linhas podemos relacionar a constituição dessa forma com a noção de deslocamento de um corpo, um ponto traz uma ideia de fixação e estagnação. Se pensarmos o tempo como uma sucessão de momentos, teremos no ponto a delimitação desses momentos e na linha a trajetória desse deslocamento. Penso o ponto como a forma de instantes de suspensão temporal que procuro indicar no trabalho, e a linha como o indício do deslocamento.

A utilização da retícula como forma aparente em minha produção indica uma lógica de transposição, como se ela produzisse um véu na imagem fotográfica e possibilitasse a sua duplicação para a matriz xilográfica. Dessa forma, ela se constitui como conceito operatório na transposição da imagem. A sua estrutura cria uma camada sobre a fotografia, possibilitando novas temporalidades, novos desdobramentos sobre a imagem. As linhas reticulares são uma máscara, uma grade, a qual possibilita outra visualidade que não nega o original, mas o transforma.

Rosalind Krauss aborda a grade como estrutura que reafirma a modernidade na arte do início do século XX. A autora não analisa a forma reticular através do jogo óptico que modula uma imagem anterior, mas sim na sua forma de *grid*, grade, rede, grelha, que ao mesmo tempo recobre e representa a superfície da tela. Krauss indica como os artistas que a utilizaram tinham o intuito de se afastar da forma discursiva e penetrar, através da grade, na esfera da pura visualidade, da superfície plana do suporte, se distanciando das palavras e do discurso. Assim, a

arte se auto afirmou como autônoma, criando um mundo ordenado, demarcado pelas linhas verticais e ortogonais da grade, retirando a multiplicidade de sentidos do real e fazendo referência a si própria. Se essa estrutura se consolida como a forma de uma nova visão que a arte assume, ela também apresenta uma nova conformação espacial inexistente nos séculos passados. A grade não projeta a imagem, mas apenas a superfície da pintura.

A exaltação do plano pictórico, que nos leva a falar da materialidade da obra enquanto presença em si, ordenação em si, coisa em si, e que se afasta de uma visão mais ampla do pensamento estético, enclausurou a arte em uma bolha, em um plano material e formalista. Ao mesmo tempo, os primeiros artistas modernos que utilizaram a grade trilharam, com seus discursos, um percurso oposto. Segundo Krauss, a forma discursiva tanto de Modrian como de Malevich não faz referência à matéria pintura, mas ao pensamento abstrato, ao conhecimento do Ser, do universal, ou seja, do espírito humano. Essa contradição entre a materialidade da pintura versus a espiritualidade que é reivindicada em seu discurso, para Krauss, se constituía na incongruência, na época, entre os valores da ciência, através da reivindicação da materialidade do plano, de sua verdade e dos valores espirituais da religião, da fé, e da busca de uma ligação com o espiritual. Dessa forma, enquanto o artista não queria representar nenhuma imagem anterior, indicando a superfície da tela, sua materialidade e seu discurso buscavam uma ligação com o transcendente. Segundo Rosalind Krauss, essa contradição fez com que o artista buscasse na forma da grade o meio termo entre essas duas formas de pensamentos conflitantes que, ao mesmo tempo, afirmam a autonomia da arte e buscam um lastro discursivo.

Para a autora, essa constatação se origina no século XIX, nos estudos sobre óptica na ciência, através da psicologia da percepção, que desperta o interesse dos artistas. A constatação

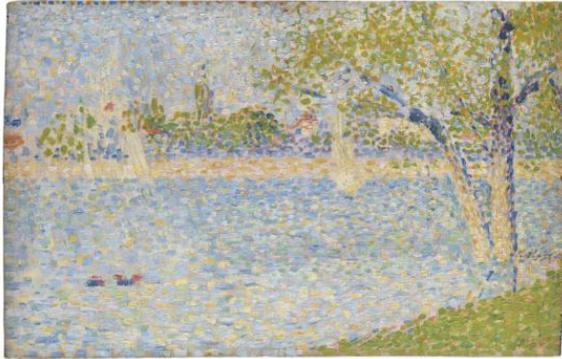


Fig. 21. Georges Seurat, O Sena visto de la grande Jatte. Óleo s/madeira. 1888. 15,7 x 25 cm.

científica de que podemos medir a frequência de uma cor, mas não conseguimos analisar a forma como ela nos afeta, além de distorcemos a sua frequência através da nossa percepção, indicou uma distinção entre a cor real e a cor percebida. “Para nós, seres humanos perceptores, existe um abismo intransitável entre a cor “real” e a cor “percebida”.”²⁴. Contudo, conforme Krauss, já nas pinturas neoimpressionistas de Seurat (1859 - 1891) pode-se constatar como a ordenação do mundo baseada na ciência, da qual se utilizava o artista, promoveu a própria saída da ciência. As imagens de Seurat, que buscavam uma relação direta com a paisagem, aos poucos foram produzindo pequenas alterações, gerando uma imagem diluída. Para a autora, esse processo indica a fuga da “realidade” e a constatação do emergir simbolista, através do desejo de transcender o real. Entretanto, Krauss argumenta que a arte simbolista, apesar de não pretender imitar o “real”, mas buscar interpretações culturais para ele, se utilizou da estrutura da grade. Diferente dos neoimpressionistas, que desenvolveram uma relação direta com a óptica, os simbolistas mostraram essa utilização a partir das pinturas que enfocavam a forma das vidraças.

A janela apresenta o vidro dividido em formas geométricas repetitivas, e na arte simbolista essas listras funcionam como módulos que irão regular as diversas formas da luz incidir, refletir e penetrar no interior da habitação. Dessa forma, a luz ao mesmo tempo aponta para o interior e para o exterior:

Como veículo transparente, a janela permite a passagem da luz – ou do espírito – ao antes escuro aposento. Mas além de transmitir, o cristal também reflete. Os simbolistas também percebem a janela como um espelho – algo que congela e encerra ao eu no

²⁴ KRAUSS, 1996, p.29. Tradução do autor. “Para nosotros, como seres humanos perceptores, existe un abismo infranqueable entre el color “real” y el color “percebido” .

espaço da sua própria entidade reduplicada – Fluxo e congelamento; *glace* em francês significa cristal, espelho e sorvete; transparência, opacidade e água.²⁵

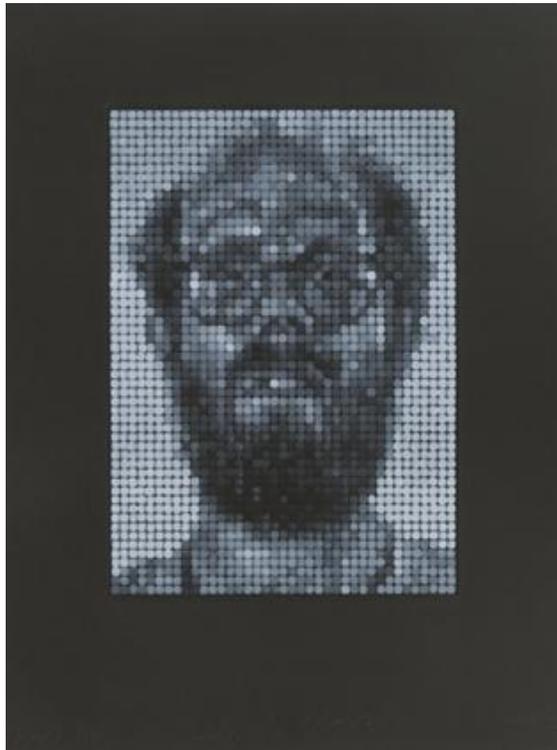


Fig. 22. Chuck Close, Auto retrato, Água-tinta, 1999.

Essa constatação sobre a relação da janela como um “entre” opaco e transparente, fluxo e fixação, levam Rosalind Krauss a propor duas maneiras distintas da forma de grade estruturar a obra de arte. A leitura centrífuga se constituiria na forma como a grade seria infinita, se estendendo para fora da moldura, das bordas da obra, para o mundo exterior, para além da arte e do plano, através do discurso. Essa visão constitui a arte como um pequeno recorte de algo maior. “Deste modo, a grade opera desde a obra de arte até fora dela, forçando nosso reconhecimento de um mundo situado além da moldura.”²⁶ Sua superfície é desmaterializada pela forma teórica, transcendendo o plano bidimensional e a própria arte. Segundo Krauss, em vários artistas conseguimos identificar esse desejo de transcender o plano através da grade. Um exemplo é a introdução de elementos que fazem referência a algo exterior ao plano, jogos ópticos que, pelas variações tonais na utilização da forma reticular, indicam a presença de uma imagem anterior, por exemplo, a fotografia. A obra do artista americano Chuck Close (1940) é um exemplo da utilização dessa grade reticular como forma de indicar o fotográfico e apresentar algo que se interpõe entre a fotografia e o suporte que recebe a imagem. Dessa forma, a retícula

²⁵ KRAUSS, 1996, p. 31. Tradução do autor. No original: “Como vehículo transparente, la ventana permite el paso de la luz – o del espíritu – a la antes oscura habitación. Pero además de transmitir, el cristal también refleja. Los simbolistas también perciben la ventana como un espejo – algo que congela y encera al yo en el espacio de su propia entidad reduplicada -. Flujo y congelación; *glace* en francés significa cristal, espejo y helado; transparencia, opacidad y agua.”

²⁶ *idem*, p. 33. Tradução do autor. No original: “De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco.”

se constitui como barreira que, ao mesmo tempo, apresenta e transpassa o plano, pois observamos o suporte e visualizamos a fotografia através do jogo óptico.

A leitura centrípeta, para Krauss, se constituiria como movimento contrário, e separaria a obra de arte do mundo exterior. A projeção do espaço da obra faz referência a si mesmo, à própria arte, ao seu plano, e não busca lastro em algo exterior à imagem. O objetivo é promover a pura visualidade, a auto-referência à arte e barrar qualquer tentativa de fuga para algo transcendente. A planaridade da obra é elevada a paradigma principal.

O interessante nessa abordagem de Krauss é a forma como a grade postula dois pensamentos opostos. Um indica a presença em si da obra, sua autonomia no plano, e outro faz referência à sua continuidade discursiva, aos elos que unem arte e pensamento. Percebo essas relações em minha produção através da forma como a retícula linear que utilizo articula a abordagem centrífuga. A estrutura reticular na sua forma centrífuga direciona o olhar para fora das margens do trabalho, para a organização do plano tridimensional a partir da fotografia, das reflexões sobre a paisagem e seus estados de transformação. Esse jogo do olhar entre o interior e o exterior das margens do trabalho, e porque não dizer, com o deslocamento corporal do observador, é como se constitui essa leitura sobre minha produção. A materialidade do plano bidimensional é fraturada a partir da percepção da imagem e da forma narrativa que a acompanha. A retícula implica uma interação com a percepção e, ao mesmo tempo, indica a dimensão discursiva da imagem.

1.4. QUEBRAS NA LINEARIDADE

Durante o processo de criação no atelier ocorreram imprevistos que produziram percepções e desdobramentos na forma de pensar a retícula, não apenas influenciado a partir da ideia de grade, através da diagonal, mas a partir de outros ângulos, e de pequenas quebras na linearidade da superfície. Uma das primeiras reflexões foi pensar que as linhas criam um desenho, como observado na gravura *A chuva repentina*, de Hiroshigue. Dessa maneira, promovendo quebras e ângulos distintos seria possível dar ênfase para essa percepção e focar a ideia de passagem, através de linhas com uma trajetória alterada. Em *Neblina* (2011) (fig.23) podemos observar diagonais que se transformam em horizontais, criando uma diagonal contrária na imagem durante essa passagem.



Fig. 23. Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011.



Fig. 24. Rafael Pagatini. Neblina. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011 (Detalhe).

O processo de colagem da imagem reticular originária do computador, e que serve como guia para o entalhe na madeira, foi realizado utilizando folhas de baixa gramatura envoltas em papel sulfite no tamanho A4. Durante esse processo ocorreram alguns imprevistos, principalmente porque as matrizes de grande formato necessitam que a imagem seja fragmentada no computador. Uma matriz de 200 x 70 cm precisa de várias folhas de 29,7 x 21 cm para constituir toda a imagem. Durante essa colagem algumas folhas não ficaram precisamente justapostas e as linhas acabavam criando uma quebra quando passavam de um fragmento da imagem para outro. Ao iniciar o entalhe sobre a matriz do trabalho *Cerração* identifiquei essas fraturas e, ao invés de tentar diminuir essas discrepâncias durante o corte, acabei ressaltando-as. O intuito foi salientar ainda mais a estrutura de grade presente no

trabalho. Isso promoveu a percepção de que a imagem fosse formada por pequenas matrizes que foram replicadas, pois as variações para a percepção da imagem a uma certa distância são muito sutis, e ademais, em vários fragmentos da gravura existe uma linha preta que ressalta essa ideia de quadrado. No entanto, caso a imagem fosse produzida através de várias pequenas matrizes, as linhas que separariam essas formas geométricas seriam brancas, posto que ao estampar uma ao lado da outra provavelmente existiriam alguns brancos, além de possíveis sobreposições.

Cada gravura aqui apresentada foi produzida a partir de uma matriz que não se repete para criar a imagem. O realce dado à grade na gravura *Cerração* (Fig. 25.) buscou salientar como a retícula se interpõe entre a xilogravura e a fotografia no trabalho, criando uma espécie de filtro que, ao mesmo tempo, deixa passar a luz e bloqueia a visão. A grade reticular, ao ser transposta do computador para a gravura, sendo fatiada em pequenos quadrados, produz uma imagem que é o resultado da fragmentação e da junção, recriando a fotografia.



Fig. 25. Rafael Pagatini. *Cerração*. Xilogravura sobre papel ginryu shoji. Edição: 06. 200 x 70 cm. 2011.

No desenvolvimento de um trabalho de arte, sempre lidamos com o erro, os acidentes, a experimentação, ou ainda com alguma coisa que nos escapa e que simplesmente acontece. No caso da colagem da imagem sobre os veios da madeira, temos uma imagem alterada e transmutada para o entalhe. Em outras gravuras de formas menos perceptíveis, os retângulos ainda conseguem ser visualizados, como em *Neblina* (2011) e *Rua Tronca* (2010). Observa-se também o vazio e o cheio, a constituição binária da xilogravura, de seus relevos e vales, que criam um mundo invertido, um espelho estampado sobre as fibras do papel. O branco emerge dos espaços sulcados sobre a madeira, os pretos do espaço intocado, onde a luz se ofusca e se dissipa. Assim, a luz vem de baixo, do vazio da madeira que revela as fibras do papel.

A retícula ao mesmo tempo indica o distante e o próximo – através do movimento do corpo – pois a certa distância observamos uma paisagem, mas ao nos aproximarmos essa sensação se dissipa e visualizamos os veios da superfície da madeira impressa. Um dos precursores da psicologia da arte, Rudolf Arnheim, afirma que a percepção do movimento não se constitui a partir da percepção dos objetos, mas das suas trajetórias. Todos os corpos são influenciados pela ação do tempo, e se pensarmos em uma montanha ou em um pequeno grão de areia temos uma ideia da ação temporal através da erosão como transformação. A montanha imponente parece estar congelada no fluxo do tempo, justamente porque não conseguimos observar seu movimento de transformação, e sua temporalidade extrapola a percepção humana. Dessa forma, a chamamos de coisa, enquanto que o processo lento de erosão de seu solo chamamos de acontecimento. Mas como ocorre essa diferenciação? Para Arnheim o que define nossa percepção do tempo é a ordem de eventos que chamamos acontecimentos. A erosão é o acontecimento que conseguimos ordenar temporalmente, que possui um início, meio e fim,

enquanto que na coisa montanha, por mais que pretensamente saibamos como ela se constituiu ou possamos prever no que ela irá se transformar, a percepção sempre se estrutura através de elemento que sofre as ações do tempo através do acontecimento erosão. Portanto, a percepção do movimento se estrutura pela nossa percepção de ordenação do tempo. Em minha produção isso se constitui pelo movimento corporal do observador que acontece em frente à obra e como esse elemento indica o meu deslocamento pela névoa e a transposição da imagem da fotografia para a xilogravura.

Assim, penso as obras *Caminho* (2009), *Névoa Noturna I* (2009), *Névoa Noturna II* (2012), *Temporal* (2012), *Serra* (2012) e *Cerração* (2012), pela forma como elas trabalham a ideia de um caminho, que muitas vezes nem se apresenta à percepção do espectador, mas que esse recria a partir de seu próprio deslocamento corporal em frente à obra. Ao observar a uma certa distância, identifica-se a imagem, mas durante a aproximação do corpo com o trabalho, observa-se uma transformação e passagem da imagem para a textura da madeira, como se o que anteriormente tivéssemos visto se desfizesse. Ocorre um embaralhamento da percepção através do movimento do corpo que possibilita a constatação de diferentes espaços e temporalidades do trabalho, promovendo que o observador crie seu próprio sentido ao longo desses caminhos. O trabalho é constituído por pequenos detalhes, as sutis diferenças entre as linhas que promovem a percepção nebulosa da imagem. Contudo, a sua força não se concentra nesses pequenos elementos, mas na constatação de como esses pequenos gestos rigorosamente trabalhados criam um todo.

A neblina se configura como forma delicada, impalpável, etérea, diáfana, carregando em si o mistério nos corpos que envolve e nas paisagens por onde passa. Mais do que qualquer

relação da ordem da significação, a névoa é um convite à viagem, à contemplação, à sensação silenciosa de sublime, de algo da ordem do inefável. Dessa forma, as gravuras da série *Brumas* não ganham a sua estruturação com relação a esse estado atmosférico apenas por representarem imagens da paisagem envolta pela neblina, mas pelo seu modo de apresentação promover a sensação de levitação. A forma de exposição dos trabalhos se constituiu a partir da criação de pequenos grampos de acrílico transparente que fixam a gravura pela parte superior da imagem, permitindo que o papel se movimente conforme a corrente de ar existente no espaço expositivo.



Fig. 26. Modo de exposição utilizando grampos de acrílico.

Portanto, todo o processo de desenvolvimento da série *Brumas* está envolto pela maneira de refletir sobre a forma da paisagem indicar um estado de devaneio do olhar, de um instante captado através do ato fotográfico, o qual pode ser desdobrado em outras imagens através do procedimento de passagem de um meio para outro. O desenvolvimento dos trabalhos que iniciou com uma percepção particular das transformações em minha cidade natal se estendeu a outras questões e à reflexão sobre o tempo como movimento. Ademais, o procedimento de transposição em minha produção acabou gerando uma infinidade de possibilidades de pensar como a estampa desenvolvida se constitui como uma imagem que reflete a forma de sua produção. Como exemplo pode-se pensar na forma como as estampas incitam estados de suspensão deflagrados durante a passagem do meio fotográfico para o xilográfico, através do ruído gerado nesse processo e da perda de alguns elementos da imagem inicial. Abordarei essa relação no próximo capítulo através da forma como a fotografia se estrutura durante esse desenvolvimento e promove uma nova forma de significarmos a produção.

2. A FOTOGRAFIA COMO POSSIBILIDADE ALEGÓRICA

A arte contemporânea aproxima cada vez mais as questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano. Expandindo as fronteiras do percebido como arte, ela se insere em questões políticas, econômicas e midiáticas, possibilitando não só uma contemplação das obras apresentadas, mas também uma verdadeira reflexão do estar e do ressignificar o mundo. Em uma época em que as tecnologias da informação aceleram a velocidade do fluxo comercial e diminuem as barreiras geográficas entre países, o tempo, o espaço e a memória tornam-se questões nucleares da produção artística.

Nas linhas que se seguem, objetivo refletir sobre como algumas práticas memorialísticas, dentro do universo da arte, se utilizam do meio fotográfico. Essa apreciação enfoca como a memória se estrutura em contraposição ao processo de homogeneização da globalização a partir da constituição de um pensamento que se liga a valores locais presentes na vivência do artista. Ademais, busca analisar como a imagem fotográfica não apresenta somente o instante do registro fotográfico, mas a possibilidade de reconstruirmos a cada olhar essa experiência, constituindo-se como um espaço de subjetividade interpretativa. A série de trabalhos *Brumas* envolve essa reflexão, por compartilhar essas considerações através da maneira como o fotográfico permanece latente na produção. Ademais, pretendo pontuar como a fotografia não se estrutura apenas como base para criação das xilogravuras, mas também como enunciadora de preocupações discursivas no trabalho, no caso de *Brumas*, das transformações na paisagem de Caxias do Sul.

2.1 ESPAÇO, TEMPO E MEMÓRIA

A percepção e a fruição que se tem do tempo-espaço no mundo contemporâneo são fortemente determinadas pela globalização. Em *Condição Pós-Moderna*, David Harvey apresenta-nos um panorama das transformações culturais, políticas e econômicas que, segundo o autor, produziram a compressão do tempo-espaço na sociedade nas décadas de 70 e 80, como em um “mergulho no turbilhão da efemeridade”²⁷. Circunstâncias desenvolvidas em torno do homem contemporâneo que, impulsionado por um movimento na ordem financeira, cultural, política e tecnológica observa mudanças efetivas em suas ações cotidianas.

As práticas sociais são direcionadas pelas conexões entre indivíduos no desenrolar da vida diária numa sociedade. Esses cruzamentos são o motor que promove representações comuns da organização espacial e temporal ao definir as relações entre a comunidade. Harvey chama a atenção para o fato de, na chamada pós-modernidade, ocorrer uma crise da experiência do espaço e do tempo. Esse fato, segundo o autor, é fruto de uma mudança substancial na representação destas categorias na estrutura social como um todo.

Assim, mudanças flagrantes, como a valorização da memória, tornaram-se uma das preocupações nucleares na atualidade, criando novos paradigmas. Desde os anos 60 surgem pesquisas que investigam a possibilidade de alternativas para o desenvolvimento de novas narrativas, não limitadas à historiografia tradicional, mas que chamam a atenção para as minorias e os excluídos sociais.

²⁷ HARVEY, 2010, p. 263.

Ademais, o desenvolvimento das tecnologias da informação possibilitaram o barateamento das relações e ligações entre espaços geográficos distantes, criando um mundo conectado e vigiado. Neste contexto, tempo e espaço tomam uma dimensão mais acelerada de pensamento e de ação humana. As facilidades do transporte aniquilam a consciência das distâncias do globo, e o capital, como os produtos, giram ao redor do mundo

Esses fatos contrastam com a valorização dada à memória coletiva e individual que começou a ganhar cada vez mais força na contemporaneidade. Nesse contexto, observam-se questões complexas, como o limiar entre o desenvolvimento de uma memória que faz parte do jogo econômico, e uma memória como gesto de descompasso e resistência à globalização, que traz uma ideia de vida nômade e sem raízes. Enquanto na modernidade o tempo era analisado como flecha que indicava uma única direção, na atualidade, este vetor ganhou uma forma curva, em que constantemente voltamos ao passado. Essas são algumas das questões que reforçam a importância da cultura da memória como prática recorrente em uma economia globalizada.

Mas, se ao mesmo tempo o passado nunca esteve tão presente, a sombra do esquecimento também nunca foi tão forte. Será que lembramos pelo medo de esquecer, ou esquecemos para lembrar? É curioso que, em uma época em que as mídias da informação desenvolveram um sistema tão poderoso de armazenamento de dados, a sobrecarga informacional tenha criado o medo da perda da memória. Essa acumulação de dados em arquivos digitais, que nem temos conhecimento se conseguirão perdurar para a posteridade, traz um problema essencial para a sociedade: a memória tem estreita ligação com o esquecimento, e ambos se constituem como dinâmicas de um mesmo processo. Ademais, ela sempre está sujeita a transformações, ficcionalizações, seu tempo não é linear, mas curvo, enevoado e dependente de

uma relação entre o individual e o coletivo. Talvez seja por essa reflexão que a contemporaneidade possa ser definida como o tempo da memória, e uma das suas maiores preocupações é achar um ponto comum entre os fragmentos de uma sociedade dividida.

O artista japonês Hiroshi Sugimoto (1948) desenvolve uma poética na qual proliferam questões relacionadas ao tempo e à memória. Utilizando essencialmente a fotografia em preto e branco, Sugimoto seduz-nos com o brilho da luz em seus trabalhos. A ideia central em sua produção é pensar a fotografia como uma máquina do tempo, um método de preservação da memória.

A história, no trabalho do artista, é vista a partir da forma como o observador altera o próprio objeto olhado. Nenhum olhar é imparcial, a escala de cinzas das fotografias do artista parece nos dizer isso, as nuances do grão de prata em sua paleta evidenciam a infinidade de relações entre o preto e branco, e toda sua obra é como uma pintura minuciosamente produzida. Na era do digital, Sugimoto fotografa com grandes máquinas fotográficas do século XIX e, posteriormente, no laboratório, revela e retoca suas imagens, para nos oferecer sua melhor percepção sobre o tempo. Em seu processo, primeiramente existe um pensamento sobre o que fotografar e uma problematização conceitual, mas Sugimoto explora também os recursos da fotografia para, a partir dela, apresentar os conceitos de tempo e memória em seus trabalhos.

Em *Seascapes* (Fig. 27), série iniciada em 1980, o artista fotografa a relação entre dois elementos essenciais para a origem da vida: o ar e a água. Nessa série, na qual o artista registrou a mesma cena em diferentes pontos do globo, notamos a visão primordial do homem observando o horizonte. Essas fotografias transmitem uma sensação de profunda espiritualidade, em que sentimos, por um momento, a existência de um tempo muito além daquele que podemos vivenciar. Acredito que a memória, neste trabalho de Sugimoto, é o observar metafísico de



Fig. 27. Hiroshi Sugimoto. Norte do Oceano Atlântico. Fotografia. 1996.

milhões de olhares que examinam silenciosamente a linha do horizonte em busca de um ponto em que a água e o ar possam tocar-se. Em algumas fotografias dessa série, notamos que a névoa se interpõe entre a água e o ar, e é com essa imagem que saciamos a nossa curiosidade, é através da névoa que ar e água tocam-se e viram um só, em um instante guardado na memória através da fotografia.



Fig. 28. Hiroshi Sugimoto. Cinema Gushon. Ohio. Fotografia. s/data.

Na série *Theaters* (Fig. 28), o tempo se apresenta de outra forma, visto que o artista leva sua câmera para um antigo cinema vazio e, no início da projeção do filme, abre o obturador deixando-o em suspenso até os créditos finais. Durante as duas horas de exposição o filme virgem é impregnado pelos raios de luz emanados. O resultado é um imenso fundo branco decorrente da superexposição e do acúmulo do tempo. Não vemos nada na tela, apenas as cadeiras da plateia vazias, as quais levemente reluzem em nossa direção, ou seja, observamos o irreversível como a perda da imagem e a permanência do vazio. A fotografia é proposta como esquecimento, justamente pela superexposição de imagens, pela incerteza sobre como vamos conservar essas memórias, e pelo próprio fluxo do tempo que, nesses trabalhos de Sugimoto, correspondem a 24 quadros por segundo.

O livro *De dentro para fora: A memória do local no mundo global*, de Sylvia Werneck, apresenta como os artistas brasileiros José Rufino, Brígida Baltar, Marcone Moreira e Divino Sobral desenvolvem em suas poéticas questões relacionadas à memória pessoal face à globalização. Desde o início de sua abordagem, Sylvia afirma a dificuldade em “imaginar uma área em que se travam as relações humanas que não tenha sido afetada de modo contundente e

definitivo pela globalização”²⁸. O fenômeno é visto pela autora como um movimento sem precedentes que envolve todas as economias mundiais e penetra na nossa própria relação com o mundo.

A arte sofre profunda influência desse processo, e podemos notar esse fato em exposições que tratam da diluição das fronteiras entre países, da subtração da identidade e de questões ligadas à geopolítica. O que Sylvia propõe, em seu livro, é observar como as experiências pessoais ligadas à memória dos locais de origem de cada artista criam um vínculo com questões globais. Através da imaginação da casa como objeto artístico, no caso de Brígida Baltar, ou de José Rufino, que desenha em cartas antigas endereçadas a um parente próximo, estes artistas priorizam relações com a materialidade do mundo, partindo do íntimo, de fatos ou momentos que remetem às suas vivências subjetivas, mas que encontram uma relação com o outro.

Além disso, os artistas citados criam a sensação de pertencimento a um determinado local, desenvolvendo a noção de memória em suas poéticas a partir desses espaços. Priorizam também estratégias de trabalho que voltam seu olhar para as estruturas de constituição do próprio local de origem, de lugares que tenham uma relação com sua história pessoal, e um espírito de comunidade que, ao mesmo tempo, provoque a consciência da individualidade.

Nesse mundo amalgamado e de certa forma “pasteurizado” à força da pressão geral pela uniformização de valores, comportamentos e emoções, é quase inevitável que surjam propostas de reafirmação da individualidade e localidade que se entrencham como “focos de resistência”²⁹.

²⁸ WERNECK, 2011, p. 11.

²⁹ *idem*, p. 21.

Algumas reflexões sobre a face positiva da globalização indicam-nos como ela estimularia a consciência do outro e promoveria uma relação multicultural, na qual pessoas de diferentes pensamentos poderiam conviver em harmonia e com respeito. Contudo, o que podemos constatar é que “em última instância, o que a globalização propõe é que, a partir da absorção de valores globais, o indivíduo oriente sua conduta e valores pessoais”³⁰. A autora defende que a constituição de um pensamento que nos ligue à sensação de pertencimento e origem das coisas está associada ao movimento oposto, no qual, a partir de valores locais e de suas ligações com o global, seja desenvolvida a noção de identidade. Não como um local apartado, fixo, puro, mas um espaço de articulação e constante devir. É dessa forma que artistas pensam a memória individual como elemento conceitual em sua produção, e criam a partir do seu microcosmo um modo de se ligar ao outro.

Trata-se, enfim, de chamar a atenção para a tomada de consciência sobre a origem das coisas sem a qual perdemos o fio que nos liga ao mundo. Fio este que se forma umbilicalmente de dentro para fora³¹.

A artista carioca Brígida Baltar (1959) desenvolve um conjunto de trabalhos em que articula a memória como elemento condutor de sua poética. Com extremo lirismo, Brígida parte de suas experiências pessoais para criar suas obras. A casa é o grande centro propagador de sua individualidade, um elemento simbólico importante em sua produção, e é também onde a artista busca refúgio. Seus trabalhos criam uma relação entre ficção e realidade, através de elementos corriqueiros como, por exemplo, os tijolos. Eles dão estrutura à casa e, ao mesmo tempo, nos separam do mundo lá fora, formam o nosso perímetro e acumulam, com os anos, as marcas das

³⁰ *Idem*, p. 88.

³¹ *Idem*, p. 102.

nossas vivências. Não é à toa que Brígida confere especial atenção a este material. No trabalho *Abrigo*, de 1995, Brígida documenta a ação de quebrar a parede e construir um repositório para seu corpo, um abrigo que a incorpore à casa, que faça com que seu corpo se ligue ao corpo-casa. Nesse trabalho, refletimos sobre o habitar como a extensão do nosso corpo e de nossas memórias. É como se a casa carregasse todas as marcas das vivências de Brígida, cada marretada é como uma tentativa de fixar lembranças. Em outros trabalhos, a artista utiliza o pó dos tijolos para construir imagens que tem ligação com sua vida íntima, como um retrato dedicado a seus pais, reforçando a ligação entre a casa e a família como estruturas primárias no nosso desenvolvimento.



Fig. 29. Brígida Baltar. A Coleta da Neblina. Fotografia. 2002. 63 x 94 cm.

No projeto *Umidades*, desenvolvido entre 1994 e 2001, Brígida promove e documenta uma série de ações em que busca coletar o impalpável. O colecionismo nesses trabalhos parece responder à carga efêmera e intangível das suas ações pela delicadeza e impossibilidade das proposições. O que dizer de um trabalho que tem como objetivo coletar a neblina, o orvalho e a maresia? Sylvia Werneck observa que, quando percebemos o trabalho de Brígida, “vem à mente a ideia de deter um instante, uma recordação daquele momento em que o ar passou por aquela montanha, encontrou-se com aquela nuvem, carregou-se de umidade e foi passear por estradas, bosques, bocas, roupas, casas e carros. Intangível repleto de histórias³²”.

Assim, Brígida desenvolve seu trabalho documentando suas ações em vídeo e fotografias. Suas ações são como rituais realizados pela própria artista ou por amigos, como em *Coleta da Neblina* (Fig. 29), em que frascos de vidros funcionam como coletores da neblina,

³² *idem*, p. 44.

receptáculos de uma imaterialidade composta por água e ar. Brígida, como uma pesquisadora, utiliza uma roupa especialmente preparada para a coleta, composta por plásticos bolha e bolsos, onde a artista consegue depositar os frascos com suas amostras da neblina. A artista tenta capturar algo tão efêmero e delicado, mas que, ao mesmo tempo, é capaz de situações inusitadas, como promover o desaparecimento completo de uma montanha. Percebo esse trabalho de Brígida como uma metáfora da imaterialidade da memória, da consciência do fluxo do tempo e de um mundo essencialmente frágil e fraturado. O grande palco da artista para essas ações é o amanhecer na Serra das Araras ou na Serra dos Órgãos, localizadas no Rio de Janeiro, onde Brígida reside. Observo uma relação muito próxima com a forma como a artista utiliza suas memórias pessoais e como isso se constitui em minha produção, através das vivências do espaço afetivo, da imagem da casa e, principalmente a consciência de como algo tão imaterial como a neblina pode representar a sensação que temos ao rememorarmos acontecimentos e experiências.

Vejo que o desejo de constituir novas relações com o espaço e principalmente com tempo de percepção e fruição das coisas no mundo está envolto pelo sentimento de reconstruir algo que fora perdido. Não se trata de um passado idealizado, mas de um momento de ligação com um estado sensível de percepção, no qual é possível observar o desenrolar dos acontecimentos. Essa consciência arrasta consigo o desejo de religar, de reviver, e nesses momentos somos levados a pensar a origem e a finitude das coisas no mundo. Esse sentimento é manifesto ao criarmos analogias para refletir sobre o significado das coisas que nos circundam. Dessa maneira, o sentimento da saudade envolve a memória, através da forma como, ao observar o passado, reconstruímos nossas histórias e refletimos sobre algo que fora perdido, mas

que ainda continua latente em nosso ser. Procuro, com a série *Brumas*, sensibilizar o olhar para essa experiência introspectiva de observar uma imagem e refletir sobre os múltiplos caminhos e histórias que ali se revelam.

A imagem da neblina é leve, envolve e cria um “anteparo” na paisagem, uma lacuna entre o opaco e o translucido, e é dessa matéria fantasmagórica que tento, poeticamente, me apropriar. Todas as gravuras da série *Brumas* foram produzidas a partir de fotografias de estradas, montanhas, casas envoltas pela leveza da névoa e pela fluidez da chuva. Constituem-se a partir de uma aparente despreensão das imagens, com suas falhas geradas através da utilização do foco, enquadramento e luminosidade de uma câmera de poucos recursos. Essas imagens possuem uma carga afetiva muito forte, pois se materializam como recordações da infância ao caminhar pelas ruas enevoadas de minha cidade natal.

A primeira gravura realizada partindo dessas imagens chama-se *Caminho* (Fig. 30). O desejo inicial se constituiu através do pensamento de como a névoa vela um percurso e impossibilita a visualização do horizonte, uma mistura de medo e sedução, pois a imagem vai se apresentando lentamente, através do seu percurso.



Fig. 30. Rafael Pagatini. Caminho. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 35 x 45 cm. Edição: 09. 2009

Em *Névoa subindo a Serra* (Fig. 32), o objetivo foi criar um momento de encantamento com a paisagem natural e buscar a graça da neblina movimentando-se e contrastando-se com a imponência da Serra. Pensei em como aquela imagem sugere um movimento meditativo de olhar para o infinito. Essa experiência se parece com a do personagem Werther, de Goethe, com o estado de suspensão que o envolve ao regressar às terras onde havia passado a juventude:

Tinha diante da vista a cadeia de montanhas que em criança tantas vezes contemplei com olhar de inveja. Eu ficava ai sentado durante horas, transportava-me para longe na imaginação, toda a minha alma se perdia na floresta, nos vales que pareciam sorrir-me de longe, envoltos em seus véus vaporosos...³³



Fig. 31. Rafael Pagatini. Fotografia, registro de caminhada. 2009

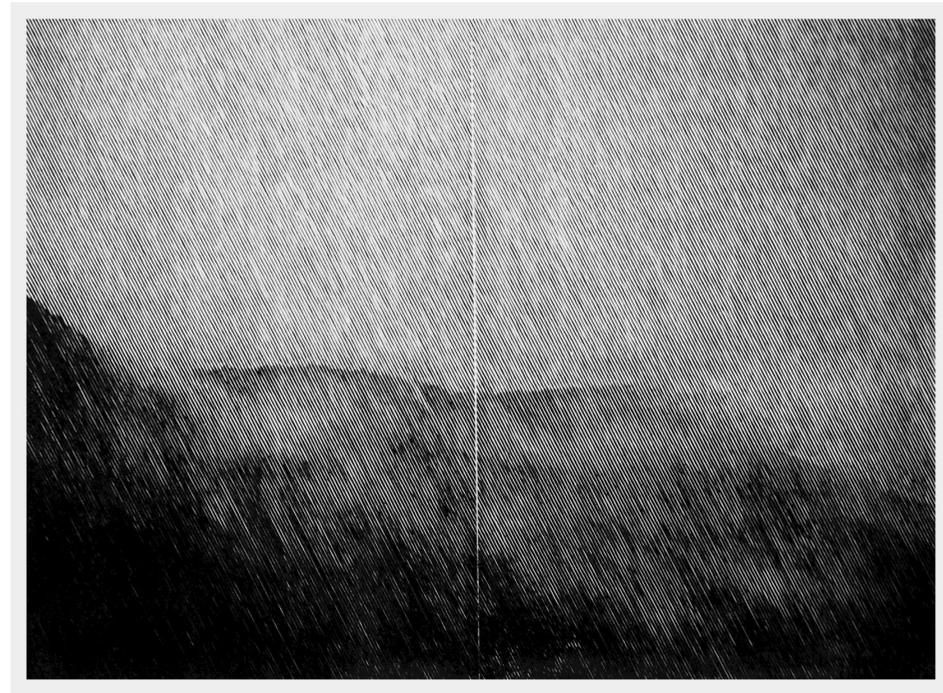


Fig. 32. Rafael Pagatini. Névoa subindo a Serra. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 106 x 84 cm. Edição: 09. 2009

Essas gravuras mostram áreas essencialmente claras, em que o corte cria vazios na imagem. Como contraponto, pensei a leveza da neblina durante a ausência de luz natural.

³³ GOETHE, 2009, p. 112

Fotografei a névoa durante a madrugada, focando em postes de luz e placas de luminosos encontrados em meios urbanos. Esse processo possibilitou uma forma de perceber o movimento da luz artificialmente envolta pela neblina. As xilogravuras ficaram mais dramáticas, como se a luz surgisse de dentro das fibras da madeira. Nesse processo, foram desenvolvidas duas gravuras a partir da mesma imagem no intervalo de 2 anos. Nas gravuras *Névoa noturna I* (2009) e *Névoa noturna II* (2011) (Fig. 33), a única diferença entre elas é que a retícula de linhas na gravura desenvolvida em 2009 é mais fina que a de 2011, fato que acabou diferenciando sutilmente as imagens. Quando colocadas justapostas, tem-se a sensação de movimento, de instantes de passagem de uma chuva torrencial para garoa. Essas duas gravuras demonstram como, a partir da fotografia, a imagem é reconstruída através da passagem para os veios da madeira, com a utilização da retícula. Cria-se uma outra imagem através da transposição e da constituição de interferências dos veios da madeira e do corte durante esse processo.

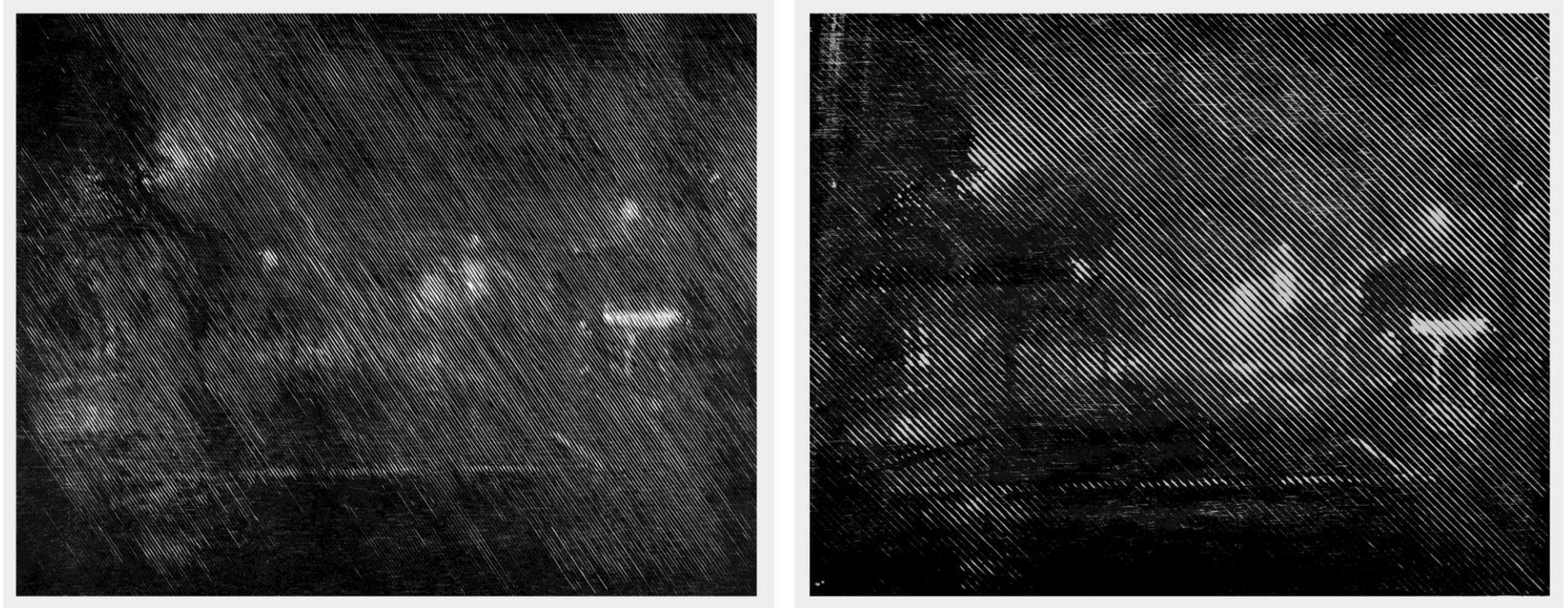


Fig. 33. Rafael Pagatini. Névoa Noturna 1 (2009). Névoa Noturna 2 (2011). Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 40 cm. (cada). Edição: 09. 2009

Outra gravura que compõe a série *Brumas, Amanhecer no Porto* (Fig. 34) estrutura-se como justaposições de 7 xilogravuras. Nessas estampas, criei outra relação entre a gravura e a fotografia. Ao invés de fotografar a neblina, para desenvolver as imagens utilizei um vídeo que produzi durante uma temporada de estudos na cidade de Porto, ao norte de Portugal. O vídeo, que recebe o mesmo nome das gravuras, mostra o amanhecer na cidade portuguesa envolta por

uma névoa muito densa que impossibilita a identificação precisa das formas que se apresentam. Durante 18 minutos de filmagem, a neblina vai diluindo-se e dando espaço para a visualização de um dos símbolos da cidade lusitana, a Torre dos Clérigos (1754 – 1763). Nos momentos finais do vídeo observa-se um avião cruzando o céu, representando a lembrança, a passagem, a partida, o desejo de diminuir as distâncias. Assim, retirei sete *frames* do vídeo, como fotografias de instantes de tempo e os reproduzi em xilogravura. A partir da forte neblina, as gravuras apresentam o revelar da paisagem com a torre até a passagem do avião, como se tentassem parar o fluxo do tempo.

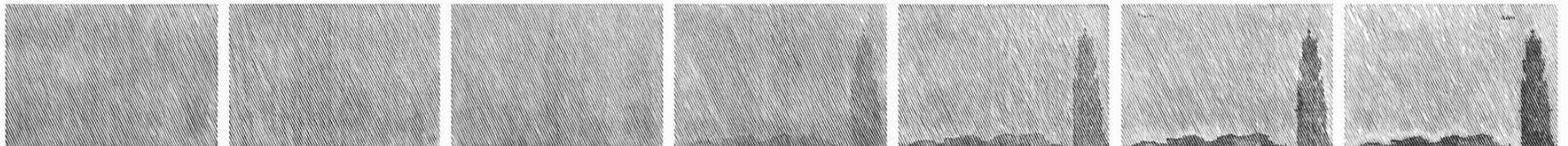


Fig. 34. Rafael Pagatini, Amanhecer no Porto, Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 170 x 20 cm. Edição: 07. 2010.

Com alguns pontos de convergência com questões que envolvem minha produção e a proposição de Sylvia Werneck, no romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, Umberto Eco apresenta-nos a história de Yambo, um senhor que sofre um acidente e perde parte de sua memória. O curioso é que a sua memória das coisas do mundo está intacta, mas suas lembranças

biográficas e afetivas são todas veladas pelo esquecimento. Yambo não sabe seu nome, se tem filhos, se é casado, onde mora ou onde passou sua infância, mas lembra com detalhes trechos de livros, situações históricas importantes e aspectos da geografia da Itália. Em resumo, Yambo tem informações sobre o mundo, mas não sabe quem é, pois esqueceu as experiências que viveu. Assim, durante toda a narrativa, observamos a tentativa de Yambo de recobrar sua memória através de conversas com amigos, visitas à casa onde passou a infância, contato com livros e brinquedos que tinha quando era criança, ou seja, tudo que estava associado às vivências passadas do personagem.

É importante ressaltar, no livro de Eco, a associação sempre presente entre o personagem principal e a neblina. Yambo era um colecionador de trechos literários sobre a névoa e a cada momento uma frase saía de sua boca. Citações de Dante, Charles Dickens, Vittorio Sereni, Flaubert, Baudelaire e Proust tornavam-se ecos das lembranças que estavam escondidas. As lembranças de Yambo são uma reconstituição da própria juventude de Umberto Eco, numa Itália fascista que cultuava Mussolini, a partir da qual o autor cria uma linha tênue entre as suas brincadeiras da infância e os rumos da história mundial. A memória aqui é o instrumento de mediação entre indivíduo e sociedade. Além disso, o apagamento das lembranças pessoais de Yambo pode ser percebido como uma metáfora da sensação de desaparecimento da individualidade decorrente da globalização, na qual o conhecimento do mundo é maior do que o conhecimento do local e de si.

A arte parece se voltar para a memória como um instrumento de reflexão sobre o passado para, dessa forma, criar o presente a partir de uma consciência crítica. Produzir tempo é próprio da obra de arte, como forma de significação, em que o vivido não é o tempo da imagem, mas o tempo da imaginação. Toda vez que vemos uma obra temos um sentimento de duração do tempo

em que a memória é utilizada como meio de significação em uma dialética constante entre presente e passado. A fotografia é uma das linguagens que parece conter os elementos importantes para a constituição das poéticas que têm relação com a memória. A seguir discorro sobre as especificidades do meio fotográfico, para dessa forma indicar alguns artistas que articulam a relação entre fotografia e memória e como estas questões apresentam-se em minha própria produção artística.

2.2 A FOTOGRAFIA E O OLHAR ALEGÓRICO

Se a memória se apresenta como um dos elementos nucleares do pensamento contemporâneo, é na fotografia que ela encarna a sua potência mais forte nas artes visuais. Desde os anos 60, assistimos com mais intensidade a proliferação de usos da fotografia no universo da arte. Acompanhando as transformações e rupturas presentes no pensamento artístico, a fotografia apresenta-se como meio largamente utilizado, pelas possibilidades de aglutinar vastas significações e reflexões nas poéticas artísticas. Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, afirma que a especificidade do fotográfico é alargar o campo da arte, por trazer particularidades que até então não eram encontradas nos meios artísticos tradicionais. Mas quais são as condições de sua produção? Porque a imagem fotográfica sempre traz um passado latente, como a memória de algo que passou? Para pensarmos mais profundamente sobre a utilização da fotografia, a pergunta que ecoa, tal como apontou o esteta francês François Soulage, é: O que caracteriza a fotografia?

A aparência da imagem decorrente do ato fotográfico sempre é misteriosa, sua forma nunca encarna a essência do objeto (O) representado, mas um outro (x), como Soulage nos apresenta na formulação $O = x$. Sempre existe um fluxo permanente de sentidos entre a fotografia e seu referente. Dessa forma, não conseguimos reconhecer a singularidade da imagem fotográfica no objeto, da mesma maneira que o sujeito (S) que tira a foto também não se oferece à investigação da especificidade fotográfica. Na fotografia não conseguimos reconhecer integralmente o sujeito, $S = x$, pois sua aparência é anônima, sendo um desdobramento de personalidades, um emaranhado de outros presentes em seu interior que não se fazem reconhecer pela sua forma exterior. Assim, objeto fotografado e sujeito que fotografa são formas muito particulares de espaço e tempo para que possamos analisar a especificidade do meio fotográfico e perceber melhor como se estrutura esse meio. A semântica da fotografia mais se parece com a heteronímia, na qual vemos uma multiplicidade de autores fictícios em um mesmo autor com diferentes personalidades, como nos afirma os versos de Fernando Pessoa:

Não sei quem sou, que alma tenho.
 Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo.
 Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
 Sinto crenças que não tenho. Enlevam-se ânsias que repudio.
 A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me ponta tradições de alma a uma carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.
 Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexes falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.³⁴

Assim, talvez os processos de constituição da fotografia possam ser o início do desvelar de sua especificidade. Soulage desenvolve o conceito de *fotograficidade* como uma forma de

³⁴ PESSOA, p. 93.

introduzirmos o problema, conceito que tenta aproximar o fenômeno fotográfico com a ideia de fotografia. Um dos processos decorrentes do ato fotográfico é que, a partir do momento em que o disparador é ativado, ocorre um movimento sem volta, a luz inscreve-se no negativo, no caso da fotografia analógica, ou se transforma em padrão de luz que é decomposto em uma série de valores de pixels, na câmera digital. Mas, tanto numa como noutra, a noção de irreversibilidade do momento é essencial à condição do confronto do sujeito com o objeto e do ato fotográfico de exposição e impregnação da luz. Após esse processo, temos o negativo em mãos e sua reverberação inacabável, a imagem, que a partir desse momento, torna-se passível de ser multiplicada nos variados e distintos suportes, além das infinitas possibilidades de alteração do próprio negativo durante os métodos de revelação ou de processos digitais, em que a imagem é ainda mais facilmente suscetível a manipulações. Assim, dois elementos centrais se articulam: o irreversível e o inacabável, sendo esta articulação o que se denomina fotograficidade.

A fotografia como irreversível é a consciência da perda do instante, do fotografado, da impossibilidade da volta, do fluxo perpétuo do tempo, o mergulho no rio de Heráclito que nunca será o mesmo pelo movimento perpétuo de suas águas, tal como nós também não seremos os mesmos quando nos banharmos pela segunda vez no rio. Não entramos duas vezes no mesmo rio, como também não tocamos duas vezes nenhuma matéria, pois o mundo está em constante devir, em curso, troca, mobilidade. Desta forma, a fotografia é o que permanece desse torvelinho do tempo, mas que apenas conseguimos observar como ruína que se reconstrói infinitamente diferente em cada olhar e em cada observador, uma combinação de sensações diversas em apenas uma impressão. Nunca voltaremos ao momento no qual nos encontramos, simplesmente porque sempre voltamos para o passado com outros olhos. Mas, se nosso olhar é sempre difuso, em determinados momentos somos surpreendidos por nossos sentimentos. Quando olhamos uma

imagem que nos faz lembrar de instantes passados e retornamos mentalmente, sentimos uma doce melancolia, e nosso espírito é induzido a vagar solitário, velado pelo desejo indelével do reencontro.

Mas, se a fotografia possui esse irreversível, como uma luta contra o fluxo do tempo, ela também nos apresenta o inacabável. Aqui, o eterno retorno nietzscheano apresenta-nos uma outra face: a da diferença. Sua forma não está na memória, como no irreversível, mas no esquecimento. Partindo de um mesmo negativo, ou sequência de pixels, podemos criar infinitas possibilidades fotográficas distintas, desde as mais simples formas de manipulação até o próprio suporte onde a aparência fotográfica é utilizada. Pensemos numa projeção de luz da imagem em um projetor datashow, nas infinitas maneiras de impressão, nas milhares de possibilidades de revelação, ampliação em grande ou em pequeno formato. A fotografia tem inacabáveis maneiras de apresentar-se, de utilizar o suporte, de hibridizar-se com outros meios. Contudo, cada uma dessas imagens torna-se uma outra coisa e escoa aos poucos a memória do irreversível. O inacabável, assim, é o abandono e a volta ao referente.

Assim, se a fotografia se caracteriza por essa relação entre irreversível e inacabável, podemos desenvolver outra relação, ao pensarmos a fotografia como possibilidade alegórica. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin analisa a diferenciação entre símbolo e alegoria. Essa distinção é de grande valia para pensarmos como esses signos descrevem duas relações antagônicas com a história, e, como tal, nossa relação com a memória, a ficção e o poder de intervenção na realidade. Enquanto o símbolo faz referência a uma totalidade imutável, a alegoria traz em sua estrutura a contraposição entre a forma e seu referente. A essência do símbolo seria a ausência de contradições por sua autolimitação, a qual direciona o sentido para

se adaptar à sua forma que, sempre, é imediata, rígida, austera, inexpressiva e absoluta, como na sua relação com o tempo: “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante”³⁵. Desta maneira, o símbolo repousa no sagrado, na temporalidade da regra, na salvação humana. A imagem simbólica é a conservação do tempo divino.

No entanto, na alegoria existe, em seu modo de expressão, a referência a um processo de substituição, “a escrita que significa o seu outro”³⁶. Nela, temos o discurso por trás do trabalho, a materialização do conteúdo reflexivo do trabalho. Sua temporalidade caracteriza-se pela “calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e sua Significação, nada tem da autossuficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa”³⁷. Sua forma é a morte da unidade, a multiplicidade da significação, o profano, o enigma, o mistério, a ambiguidade, pois ela sempre faz referência ao outro que não está presente. “Não existindo um sentido único para as coisas, a linguagem assume um caráter lúdico e é jogo, invenção de sentidos passageiros.”³⁸ Ela é fragmentação do mundo, da história e, como tal, possibilita a consciência crítica e a negação da própria realidade histórica. Sua temporalidade é externa à existência humana, um abismo assombroso movido pela dialética entre o fenômeno artístico e o movimento da história natural da sua significação. Dessa forma, Benjamin utiliza a imagem da caveira para representar a alegoria:

³⁵ BENJAMIN, 1984, p. 187.

³⁶ KOTHE, 1976, p. 29.

³⁷ BENJAMIN, 1984, p. 187.

³⁸ D´ANGELO, 2006, p. 51.

E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.³⁹

No entanto, existe na alegoria uma contradição fundamental, pois o fazer referência a algo que está distante, pode, ao mesmo tempo, significar qualquer coisa e isso equivaleria à possibilidade de desvalorização completa do seu significado. Assim, a alegoria é analisada por Benjamin “*da mesma forma que a escrita sagrada*”⁴⁰, para que, dessa forma, ela seja indissociável do exame rigoroso de seus códigos, em que permaneça a austeridade da sua linguagem, e assim promova o esplendor de suas significações. Sua forma traria uma relação dialética entre o sagrado de sua convenção como intenção teológica e a expressão artística como seu conteúdo latente, profano. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino.”⁴¹ Assim, o alegórico traz, em seu interior, o simbólico como deformação, transcendendo-o, pois sua escrita possui a força de fixar uma forma que desenvolva “imagens sempre novas e surpreendentes”⁴², como a história que se faz presente, como derrota diante do fluxo do tempo que nos traz os cacos de um passado glorioso, como rememoração de uma perda. A ruína como degradação daquilo que *foi*, mas, ao mesmo tempo, um acúmulo de fragmentos que constituem algo novo, que direciona o olhar para a presentificação do outro, seu passado ignorado e seu futuro ainda

³⁹BENJAMIN, 1984, p. 188.

⁴⁰*Idem*, p. 197.

⁴¹*Idem*, p. 198.

⁴²*Idem*, p. 205.

incerto, gerado a partir da combinação desses elementos. Como a alegoria sempre faz referência ao outro, sua história é um fluxo perpétuo do despertar para algo adormecido. “As alegorias são no reino do pensamento o que são as ruínas no reino das coisas.”⁴³

André Rouillé, estudioso francês da fotografia, afirma que o fotográfico tem contribuído para a afirmação da alegoria na arte contemporânea. Segundo o pesquisador, o alegórico promove uma rica passagem do processo discursivo para a imagem. Sua estrutura relaciona-se com a própria formação do processo de rememorar, no qual elementos como a fragmentação e a ficção estão presentes. A produção alegórica associa-se à restauração de uma nova significação das imagens e, para ilustrar essa relação, Rouillé cria uma analogia com o palimpsesto, prática utilizada na Idade Média, na qual os textos de pergaminhos eram apagados para serem reutilizados. Como nesse processo, na alegorização ocorre uma apropriação da imagem como forma de promover sua interpretação no decurso em que se busca um sentido oculto unificador da obra.

Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção.⁴⁴

O alegórico possibilita refletir sobre o caráter efêmero das coisas e transforma o movimento imposto pela modernidade e pelos discursos globalizantes e exclusivos, seja dos movimentos artísticos, seja do pensamento sobre arte. Dessa forma, como a memória que se liga à consciência do tempo-espço em que está inserida, o olhar alegórico fixa-se ao contexto em que se faz presente. Sua estrutura entra em acordo com o movimento de uma memória pulsante,

⁴³ *Idem*, p. 200.

⁴⁴ ROUILLE, 2009, p. 383.

que não se subtrai perante o movimento de homogeneização da economia, mas parte do singular, como Rouillé afirma ser o movimento do alegórico, da “passagem do particular para o universal”⁴⁵.

A partir dessa reflexão, podemos afirmar que a fotografia é utilizada como um instrumento que permite refletir sobre a significação do tempo-espaço na atualidade. E nos traz questões como: *Que espaço ocupo nesse mundo?* Esse espaço é permeado pela angústia da perda cada vez maior de uma união com outros membros dessa sociedade, que se inclina para a fragmentação e para a efemeridade. Assim, temas tão utilizados atualmente no universo da arte, como a memória, indicam-nos essa preocupação e como eles são tratados. Recorre-se poeticamente a uma tentativa de estender o tempo da obra para além do mero objeto, utilizando o imaginário pessoal do artista como memória vivida.

A contribuição de François Soulage é de grande valia para, a partir de seus pensamentos sobre o irreversível e o inacabável na fotografia, conseguirmos identificar a maneira particular de produção do fotográfico, e como isso tem estreita relação com a memória pessoal como maneira de criação poética. Assim, o conceito de fotograficidade oferece-nos a possibilidade de ponderar a fotografia como arte alegórica, tal como nos legou Benjamin, que demonstra como esse *outro* ao qual ela faz referência é a possibilidade da constante resignificação do passado e a criação de uma história aberta.

⁴⁵ *Idem*, p. 383.

2.3 A ARTE DO REMEMORAR

Benjamin, nesse redemoinho do tempo, não busca um reviver nostálgico, mas sim o restaurar a partir dos escombros, das promessas do passado. É dessa forma que muitos artistas têm usado, na contemporaneidade, a fotografia como memória pulsante. Como afirma Kátia Canton, “a memória, condição básica de nossa humanidade, tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea”⁴⁶. Assim, como um agente de resistência à fugacidade e à virtualidade do mundo, a arte apresenta-se como o espaço do privado, em que universos tão recorrentes, como a casa e a memória, figuram presentes.

O interesse dos artistas contemporâneos em trabalhar a memória consiste em um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual⁴⁷.

O processo de contrafluxo da aceleração do tempo se estrutura em minha produção através da transposição do fotográfico para o xilográfico. Essa passagem para os veios da madeira, através de um trabalho lento e meticuloso, alude a outro tempo. Nesse processo, em que a fotografia é traduzida para linhas reticulares, sulcada sobre a madeira e, após, estampada sobre as fibras do papel japonês, ocorre a criação de múltiplas temporalidades dentro do trabalho. Ao ser transposta, a fotografia continua presente na estampa xilográfica e se apresenta quando o trabalho é observado a distância. Contudo, ela se dissipa aos poucos, à medida que o observador se aproxima da imagem. Dessa forma, a estampa se mostra como um novo modo de

⁴⁶ CANTON, 2009, p. 21.

⁴⁷ *Idem.* p. 57.

percebermos a fotografia, na maneira com que a xilogravura passa a ser um novo outro, uma nova possibilidade de visualizarmos a imagem fotográfica agora desdobrada. Ademais, as fotografias na série *Brumas* são imagens de paisagens enevoadas, enunciando um estado de transformação. As próprias casas apresentadas referem-se ao processo de mudança na constituição da paisagem da cidade e a névoa indica como aquela imagem está em processo de mutação. Toda esta série de trabalhos é uma grande metáfora da memória, da perenidade em relação com a natureza.

Mais que servir de base para a produção das gravuras, as fotografias constituem-se como documentação do processo de perambulação e indicam algumas preocupações deflagradas durante as caminhadas. As escolhas das fotografias foram cuidadosamente realizadas com o intuito de possibilitar a percepção de transformação, incerteza e indefinição da imagem. Dessa forma, elas carregam em si a ideia de mutação, servindo como ponto de partida para o processo de criação das xilogravuras.

Penso que a consciência do registro de um instante não se constituiria da mesma forma, por exemplo, se a imagem que servisse de fonte para a produção da gravura fosse oriunda de outro meio que não o fotográfico. A forma como a fotografia vincula-se a um momento determinado no tempo, circunscrito em determinado espaço, faz com que, ao observarmos o modo como a fotografia continua latente na gravura, reconstruimos o instante fotográfico e a carga discursiva sobre a paisagem da cidade que o acompanha.

A paisagem, como problematizado no capítulo anterior, promove momentos reflexivos, no quais, ao observarmos a natureza, ressignificamos seus elementos através de nossas vivências, de nossa cultura e de nossas memórias. Dessa forma, a paisagem estabelece-se como

um convite ao devaneio, ao olhar que, ao mesmo tempo, observa e fecha os olhos ao observado. As fotografias das paisagens na série *Brumas* possuem um estado muito forte de abstração e incerteza provocado pela neblina, visto que a paisagem fotografada aos poucos desaparece, como a neblina que se move através da rajada de vento. A indefinição e a metamorfose da imagem estabelecem-se como elementos estruturantes dessa série de trabalhos.

A importância da paisagem como elemento que potencializa um estado imaginativo em minha produção apenas foi constatada a partir do momento em que houve um afastamento do tema paisagem, através da série de trabalhos *Interiores* (2011). Nesses trabalhos, em que o processo de transposição estrutura-se da mesma forma, partindo da fotografia e concretizando-se na matriz xilográfica, utilizei retratos de pessoas, fato que promoveu um outro estado perceptivo sobre a produção. Nos trabalhos como *Dorota* (2011) (Fig. 35), *Dorota* (2010) (Fig. 36), *Joaquim* (2010) (Fig. 37), e *Henriette* (2010) (Fig. 13), são apresentados, no interior de algumas casas, situações de encontro de pessoas. O objetivo foi dar ênfase a imagens que ilustram momentos de aproximação com o outro, motivo pelo qual cada gravura recebe o nome de uma pessoa. Além disso, os borrados das imagens criam a sensação de fluxo, transformação e perda, assim como apresentado na série *Brumas*.

Nessa série de trabalhos, conseguimos distinguir faces na estampa, o que promove uma relação mais direta com a fotografia do que na série anterior. Essa constatação revelou que o estado de suspensão fomentado pela série *Brumas* não se constitui com a mesma força nas imagens dos ambientes interiores. O movimento perceptivo dos caminhos percorridos pela fotografia para a gravura são mais diretos e acabam diminuindo o embaralhamento perceptivo do fotográfico no trabalho. Dessa forma, a série *Brumas* promove sensações mais abstratas do

que as geradas pela série *Interiores*, as quais tecem relações mais narrativas com a imagem. Ademais, as paisagens indicam caminhadas, trajetos, trilhas, percursos realizados, da mesma forma que a fotografia também se desloca para os veios da madeira. Dessa maneira, o distanciamento do tema paisagem promovido pelas gravuras da série *Interiores* revelou a importância desse gênero em minha produção.



Fig. 35. Rafael Pagatini. Dorota. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 33 x 22 cm. Edição: 06. 2011.



Fig. 36. Rafael Pagatini, Dorota, Xilogravura s/ papel ginryu shoji, 115 x 58 cm. Edição: 06. 2010.



Fig. 37. Rafael Pagatini. Joaquim. Xilogravura s/ papel ginryu shoji. 31 x 27 cm (cada). Edição:06. 2010

Essa passagem da fotografia para a gravura carrega um potencial muito forte de alegorização. A forma como a gravura produzida faz referência a uma outra coisa, à fotografia, através da percepção do fotográfico no trabalho e de seus jogos sensoriais de aparecer e desaparecer, em que o observador vai desvelando o que está oculto, constitui-se como o olhar alegórico. Uma estranheza pode ser instaurada no observador, a partir de camadas temporais que são acrescentadas à imagem e podem conduzi-lo à forma discursiva, no caso da série *Brumas*, das mudanças na paisagem. Da mesma forma, observo como a referência a aspectos da transformação da paisagem e da transposição da fotografia indicam um processo de alegorização.

A fotografia tem estreita relação com o que chamamos comumente de realidade, embora uma análise mais específica nos aponte que essa associação é totalmente manipulada e mediada pelas especificações da aparelhagem fotográfica. O que a fotografia realmente nos revela é a possibilidade de achatarmos a realidade tridimensional para o plano bidimensional, de uma maneira bem característica, pois observamos no plano o que inicialmente pertencia ao espaço. Dessa forma, ao partir da fotografia para a criação das gravuras, produz-se uma relação totalmente distinta com o objeto representado, no caso a paisagem, diferente de quando essa representação processa-se diretamente através da observação do espaço. Nessa outra forma, no caso de um desenho ou pintura, ocorre uma sequência de transformações do olhar e da mão que representa a paisagem. Esse fato processa-se através das distorções criadas pelo olhar, que nunca é fixo, se movimentando mesmo no simples gesto de baixar e levantar a cabeça, por exemplo, durante a representação de um objeto no ato de desenhar ou pintar. Já na produção de uma imagem a partir de uma fotografia da paisagem, temos anteriormente a tradução da própria

fotografia sobre a paisagem através do recorte, luminosidade e enquadramento da imagem. Todavia, mesmo que essa tradução se processe, ainda podemos afirmar que a fotografia promove uma relação mais objetiva do espaço tridimensional para o plano do que quando esse é representado diretamente através de outro meio.

A esteta e professora mexicana Laura Gonzáles Flores, em seu estudo sobre como se constituem as diferenças e analogias entre fotografia e pintura, realiza uma análise de como esses meios se materializam conceitualmente através da história. Problematizando a veracidade e a neutralidade das linguagens que investiga, Flores afirma que a fotografia se estrutura a partir da maneira como traz ao presente imagens do passado, e como essas imagens promovem uma visualização documental da realidade. Para a autora, a fotografia ganha essa forma de interpretação objetiva quando comparada com a outra tecnologia disponível e anterior a sua invenção, para tal equiparação, no caso a pintura, seus códigos de representação se apresentam neutros⁴⁸, pois o pintor sempre deixa as evidências de sua intervenção através do gesto da mão ou de seu estilo de representação. Para Flores, essa consciência consolidou-se na passagem da pintura para a fotografia como linguagem de documentação e ainda é latente em nossa reflexão sobre o meio fotográfico, mesmo que saibamos de todas as distorções e codificações promovidas pela linguagem. Assim, o ponto central nesse processo constituiu-se na forma como a fotografia diminui a presença de intervenções no processo de documentação.

⁴⁸ A “neutralidade da fotografia” se refere a forma como ela possibilita uma relação mais direta com o plano tridimensional que outras linguagens como o desenho ou a pintura. Tem-se consciência do alto grau de distorção, ficcionalização da imagem fotográfica.

Se a pintura foi utilizada com fins documentais antes da invenção da fotografia, foi simplesmente porque era a única e melhor tecnologia disponível. (...) [*Na fotografia.*] (...) Existe uma menor intromissão da mão e o pensamento humano se corresponde a um maior potencial documental.⁴⁹

Flores afirma ainda que a fotografia liga-se à memória pela forma como ela carrega um rastro imaterial da imagem, a exemplo das lembranças por nós recordadas que carregam uma experiência vivida ou imaginada, criando assim um efeito de substituição da realidade em um determinado tempo-espaço. Para Flores, a fotografia corporificaria essa experiência imaterial em imagem: “Ambas, fotografia e memória, tem como objetivo principal armazenar algum tipo de essência imaterial, instantânea e volátil.”⁵⁰ Dessa forma, ao observamos uma imagem fotográfica, desvelamos camadas de memória que são postas a cada observação.

A relação de como pensar a história através da fotografia e da sua ligação com a memória apresenta-se na obra do artista alemão Gerhard Richter (1932). Nela, essa relação parece criar um diálogo entre o individual e o coletivo. Richter nasceu e teve sua formação política e ideológica durante o antigo regime soviético, na extinta República Democrática Alemã (RDA). Suas primeiras incursões na pintura foram marcadas pelas políticas do Estado que apoiavam o realismo socialista. Em 1962, o artista migrou para a República Ocidental, onde entrou em contato com as primeiras vanguardas artísticas francesas e americanas. Essa memória política e ideológica é constantemente revisitada pelo artista.

⁴⁹ FLORES, 2005, p. 146. Tradução do autor, no original: “Si la pintura se utilizó con fines documentales antes de inventarse la fotografía fue simplemente porque era la única y mejor tecnología disponible. (...) A una menor intromisión de la mano y el pensamiento humanos se corresponde un mayor potencial documental.”

⁵⁰ FLORES, 2005, p.140. Tradução do autor, no original “Ambas, fotografia y memoria, tienen como objetivo principal almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil”.

Discutindo questões relacionadas à pintura, Richter parte de fotografias para desenvolver grande parte de seus trabalhos. No texto intitulado *Notas* (1964-1965), o artista discorre sobre a diferença entre pintar a partir de um objeto e pintar a partir de uma fotografia. Richter chama atenção para o fato de a fotografia possuir certa abstração, pois ao pintar a partir do objeto tem-se consciência das proporções e distorções; enquanto ao partir da fotografia para criação das pinturas essa consciência dissipa-se. O artista refere-se à maneira como, ao representarmos um objeto, temos consciência do processo, reconhecemos as suas formas, enquanto que na fotografia temos um aparelho que capta o objeto. Não é por menos que denominamos o gesto de fotografar de “tirar fotos” e pintar ou desenhar de “fazer pinturas ou desenhos”.

Uma foto é feita para informar sobre um acontecimento. O que importa para o fotógrafo e para o observador é, como resultado, a informação apreendida, o acontecimento fixado na forma de um retrato. A foto pode, além disso, ser vista como quadro, a informação apreendida, o acontecimento fixado na forma de um retrato. A foto pode, além disso, ser vista como quadro, e a informação recebe então um outro significado. Entretanto, como é muito difícil tornar a foto um quadro simplesmente por meio de uma declaração, tenho de fazer uma pintura dela.⁵¹

A fotografia é importante para Richter pela sua aparente anarquia, liberdade, propagação e pela ilusão que ela gera da própria representação da realidade. A crítica de arte inglesa Rachel Haidu afirma, com relação ao trabalho de Richter, que “o uso da tecnologia fotográfica como uma "camada" no processo de pintura reitera uma diferença entre o agora de ver a pintura e o aí de quando a cena foi fotografada.”⁵² Richter cria outra temporalidade para a imagem, suas

⁵¹ RICHTER, 2005, p.114.

⁵²Haidu, 2005, p. 161. Tradução do autor, no original: “The use of photographic technology as a “layer” in the process of painting iterates a difference between the now of viewing the painting and the then of when the scene was photographed.”

fotografias feitas à mão nos apresentam não mais uma imagem fotográfica, mas uma pintura com todo o valor histórico que essa linguagem sempre possuiu na constituição da história da arte. Richter se utiliza de imagens preexistentes, fotos de jornal, de arquivos pessoais, algumas sem nenhum interesse concreto. Ele parte da fotografia para a pintura, e já não é a obra de arte que se torna reprodução, mas a reprodução que se torna obra de arte.

As preocupações de Richter com a figuração ficam evidentes em seus trabalhos. É como se o artista resgatasse as suas memórias do realismo socialista e depois retrabalhasse essa representação através de seus borrados e desfoques. Além disso, a própria semântica da imagem ganha um estatuto especial no trabalho de Richter. Um exemplo importante é o trabalho *Uncle Rudi, 1965*, que, como o título sugere, partiu de uma fotografia de um familiar do artista. Seu tio Rudi, o qual era ligado ao regime social democrata alemão, aparece em uma grande pintura, em preto e branco, vestindo o uniforme do exército nazista, na qual Richter, com um pincel seco, cria borrados na imagem. Este trabalho, uma das primeiras representações da arte alemã sobre o período nazista, é problematizado pelo crítico alemão Benjamin H. D. Buchloh a partir da relação com a memória nacional ao afirmar que:

No retrato que Richter fez do seu tio nazista, no entanto, essas convenções confrontam-se com o *assunto* até então irrepresentável da história, assim, não só desafiando a crença ingênua na validade das convenções pictóricas do quadro histórico realista que Richter tinha adquirido, mas, mais importante, articulando as dificuldades no contexto pós-fascista alemão de construção de imagens para recordação histórica de um todo.⁵³

⁵³ BUCHLOH, 2009, p. 74. Tradução do autor, no original: “In Richter’s portrait of his Nazi uncle, however, these conventions clash with heretofore unrepresentable *subject* of history, thereby not only challenging naive belief in the validity of the pictorial conventions of the realist history painting that Richter had acquired but, more importantly, articulating the difficulties in the context of postfascist Germany of constructing images of historical recollection at all.”



Fig. 38. Gerhard Richter. *Uncle Rudi*. Óleo s/ tela. 87 X 50 cm. 1965.

Se em *Uncle Rudi* (Fig. 38) é representado um vínculo familiar do artista com o tio nazista, essa relação não indica apenas uma memória individual, mas a lembrança de toda uma nação com relação a um trauma histórico.

Embora Richter apresente um corpo de trabalhos no qual algumas vezes a questão da memória parece ser ofuscada, o que encanta é a sua capacidade de reapresentar a memória, como foi sugerido na pintura *Uncle Rudi*, na qual o artista investiga a própria estrutura e constituição da memória e da arte. As pinturas de Richter baseadas em imagens fotográficas promovem a percepção de que a imagem se desfaz, como se a fotografia fizesse referência a algo exterior e a pintura a um mundo mediado pela fotografia. O artista pinta sobre a tela e depois a fere com pinceladas secas que embaralham a nossa percepção sobre a imagem.

Outra referência importante para pensarmos a constituição da memória é o artista alemão Thomas Kilpper. Kilpper trabalha utilizando uma hibridização de técnicas como a fotografia, a gravura e a escultura. Suas obras têm grande força política, questionam relações de controle e dominação entre espaços e lugares. Na série de trabalhos *State of Control*, Kilpper realizou um projeto no prédio do antigo Ministério da Segurança do Estado da extinta República Democrática Alemã (RDA). Nesse trabalho, o artista apropriou-se de imagens de políticos ligados ao controle do estado, desde o nacional-socialismo, passando pelos soviéticos, até os dias atuais. Essas imagens foram talhadas no chão do local, criando uma metáfora sobre a história e memória da Alemanha no século XX.

Thomas Kilpper parte da fotografia pela possibilidade do meio de articular o fato histórico. Em seu trabalho, o ato de sulcar o assoalho torna-se uma exploração da ordem do

inacabável, conceito abordado por François Soulage. A fotografia serve de referência ao artista para marcar a matéria, a imagem emerge como num desvelar das histórias que aquele tablado contém ao ter sido o “palco” de tantos fatos. A irreversibilidade dos atos produzidos por aquelas pessoas, as injustiças e o controle sobre a população é transposta pela ação do artista.



Fig. 39. Thomas Kilpper, Preparação dos pisos de linóleo para vista da instalação no antigo Ministério da Segurança do Estado, Berlim, 2009.

Kilpper entalha o chão (Fig. 39) desses locais e expõe as gravuras originadas ao público no mesmo ambiente, possibilitando que sejam percorridos os labirintos da memória do espaço que o artista delimitou. As imagens decorrentes das marcas produzidas trazem a expressividade do gesto do marcar, pois Kilpper projeta a imagem fotográfica sobre o chão do local e depois passa horas e horas sulcando a superfície com o auxílio de ajudantes. Assim, ao abrir fendas na história do local, Kilpper imprime as marcas do acúmulo do tempo em tecidos e papéis, intitulados com o nome de cada pessoa representada.

Por fim, cabe destacar que o emprego da fotografia como memória pulsante está presente na forma como os artistas apresentados problematizam a linguagem fotográfica. Na série *Brumas*, quando as fotografias passam de um meio para outro, ocorre uma série de transformações: as cores são moduladas em preto e branco e a imagem recebe uma retícula que é aplicada e gravada na matriz. Depois da passagem, da migração, ocorre outra metamorfose, e elementos que anteriormente eram reconhecíveis ficam diferentes, reconstruindo-se a partir da incerteza da imagem. As fotografias que serviram de base para esse processo da série carregam os fenômenos de passagem e transformação da paisagem. O espaço é recriado, reconfigurado através de linhas que se constituem através do vazio entre elas. Contudo, mesmo após essa transformação, é a percepção do instante fotográfico no trabalho que indica como a série *Brumas* liga-se a uma experiência pessoal de relação com um espaço afetivo. A partir das

considerações de como o fotográfico constitui-se no trabalho, o próximo capítulo abordará a forma como a gravura indica a presença de um outro corpo na produção, através das marcas deixadas após o contato entre a matriz e o papel.

3 A GRAVURA COMO PRESENÇA DO OUTRO

Nos capítulos anteriores abordei a maneira como o tempo se estrutura em minha produção através da utilização do tema paisagem e da indicação de um estado de suspensão. Refleti como a fotografia promove um jogo perceptivo entre velar e revelar, a partir da transposição da imagem para os veios da madeira. Dessa forma, nas linhas que seguem, tenho como objetivo apontar a forma como se estrutura a marca em minha produção à luz de algumas reflexões conceituais sobre o processo de criação de uma impressão e os vestígios deixados ao longo desse processo. Assim, desenvolvo relações com a literatura para ponderar como a ação de marcar indica como os procedimentos da gravura não se circunscrevem apenas à utilização de materiais, mas também ao pensamento sobre sua linguagem.

Ademais, apresento artistas que desenvolvem em suas poéticas pesquisas similares à abordada neste trabalho, através da utilização da xilogravura e da transposição da imagem. Para problematizar essa relação, analiso como a gravura indica a presença de um outro corpo, seja da matriz que originou a estampa, seja a referência a uma imagem anterior. Para esta análise farei alusão à história da gravura de tradução, enfocando como ela, ao realizar “interpretações” de pinturas e desenhos, se constitui como obra de arte em si, através das especificidades e potencialidades da obra gráfica.

3.1 ROBINSON CRUSOÉ: A MARCA COMO A DESCOBERTA DO OUTRO

A relação da imagem impressa com a matriz que a originou é decorrente do contato entre dois corpos que se tocam e estendem a memória dessa união passageira. Da mesma forma, a existência de um espaço que liga e segrega dois mundos é um dos elementos centrais no romance Robinson Crusóé, no qual observamos o relato de um náufrago inglês que, durante 25 anos, viveu solitário em uma ilha deserta. A forma como Crusóé estrutura sua passagem pela ilha nos traz elementos importantes para pensarmos uma possível reflexão sobre gravura, pois a análise de seu contato com o personagem Sexta-Feira apresenta a marca como resultado da ação e descoberta da passagem de um corpo.

Mais que uma narrativa sobre a longa jornada do aventureiro, o livro nos apresenta a formulação dada pelo autor, Daniel Defoe, da consciência do outro na figura do índio americano, encarnado no personagem Sexta-Feira. A problematização da alteridade no texto se apresenta inicialmente nas viagens de Crusóé pela África e pelo Brasil, nas quais é possível observar como, na narrativa, negros e mouros são tratados como selvagens e os europeus como cocidadãos. “Da narrativa depara-se que o relacionamento entre Crusóé e os europeus não revela nenhum discurso dominante, nenhum processo de exclusão ou falta de reciprocidade.”⁵⁴

Desde a chegada de Crusóé à ilha, sua solidão é substituída pelo trabalho incessante com a terra, a construção de seu castelo, como chamava sua casa, o plantio de cereais, a ordenha das cabras e a fabricação de utensílios. Apesar de estar totalmente isolado, o personagem divide seu

⁵⁴ BONNICI, 1993, p.260.

dia em momentos de trabalho, caminhadas e descanso, além de atividades de leitura e escrita. Como possui pouca tinta para fazer anotações e quase nenhum papel, resolve preservar o que ainda lhe resta, registrando apenas os momentos mais importantes. No entanto, Crusoé fica atormentado, pois não consegue discernir qual é o momento mais apropriado que mereça ser fixado sobre as fibras do papel. Esse fato pode ser visto como uma metáfora sobre o momento que antecede o ato de desenhar, no qual empunhamos o lápis e não conseguimos romper a barreira da cândida superfície a nossa frente.

A tinta (...) acabara havia algum tempo, com exceção de pequena quantidade, que, pouco a pouco, fui diluindo em água, até ficar tão pálida que mal deixava qualquer aparência de preto sobre papel. Enquanto durou, usei-a para registrar os dias dos meses nos quais algo de notável me acontecera, e, principalmente, para registrar o tempo decorrido.⁵⁵

Por que esse interesse de Crusoé em registrar seu tempo na ilha? Pode-se pensar que fora fruto da necessidade de manter a sua razão, de encadear os fatos e de criar um dia a dia, produzindo assim uma consciência linear do tempo. Ademais, essa atividade tinha como objetivo preservar as suas memórias e fazer com que as linhas de suas frases o ligassem a outro europeu inglês como ele. Essa angústia do aventureiro preocupado em se comunicar com o outro é flagrante na relação entre ele e seus animais. O cachorro que encontrou no navio era sua companhia mais presente, Crusoé, entretanto, afirma “o que eu queria mesmo era que ele falasse comigo, o que não era possível”. A mesma situação ocorria com o papagaio que domesticara e ensinara a falar seu nome. Contudo, essa necessidade de comunicação toma sua forma mais

⁵⁵ DEFOE, 2009, p.165

latente quando Crusoé observa um navio naufragado e constata a inexistência de sobreviventes, “estive tão próximo de obter o que mais sinceramente ansiava, ou seja, alguém com quem conversar (...).⁵⁶” Pode-se observar como a ausência do contato com seus semelhantes levou Crusoé a se sentir fora das margens do convívio social. Será que a individualidade é passível de se consolidar sem os limites do *não eu*, ou seja, do outro corpo, da outra voz? Para Crusoé com certeza não, pois em vários momentos ele afirma sua descrença de ainda pertencer a seu mundo, britânico e ocidental:

Era diferente a ideia que tinha do mundo; via-o agora com algo remoto, com o qual não tinha relações, nada esperava dele e também nada desejava: em suma, não tinha mesmo nada a ver com ele nem gostaria de ter; eu o via, portanto, como talvez venhamos a considerá-lo em uma vida posterior, ou seja, um lugar que habitei, mas fora do alcance; e poderia muito bem dizer, como Pai Abrão ao homem rico: *Entre mim e vós está posto um grande abismo.*⁵⁷

Esse sentimento do personagem se transforma com um fato totalmente novo, a descoberta de que nativos antropófagos faziam rituais na ilha. Não creio ser por acaso que Defoe utiliza a imagem da marca, impressão, inscrição na areia para indicar um novo horizonte que se vislumbra aos olhos de Crusoé. Um novo mundo se abre na areia, a marca exata de um corpo, como se o aventureiro caminhasse sobre uma nova terra, até então feita apenas de abismo. “Fiquei extremamente surpreso ao ver a marca de um pé descalço na praia, perfeitamente visível na areia.⁵⁸” O que é a marca se não um pós-contato, um estado de segregação, cisão, divisão

⁵⁶ *idem*, p.239.

⁵⁷ *idem*, p.160.

⁵⁸ *idem*, p.189.

entre duas coisas que estavam em um momento unidas e depois foram separadas, carregando para sempre a memória dessa separação. A temporalidade de uma marca não se apresenta durante a ação de marcar, mas no momento de separação entre a matriz e o suporte. Esse é o verdadeiro momento de criação em que conseguimos identificar duas matérias que se tocam e estendem a temporalidade dessa união. A marca produziu em Crusoé um “estado de aflição, medo e cuidados com o qual passei a conviver desde que vi uma pegada na areia.”⁵⁹ Ela o diferencia do outro, como fica muito bem representado no momento em que o aventureiro desconfia que a pegada na verdade era sua e volta à praia, “ao comparar a pegada com o meu pé, verifiquei que este era muito menor.”⁶⁰ O corpo era a matriz que indicava a presença do selvagem.

Essa relação entre a narrativa de Robinson Crusoé e uma ontologia da imagem impressa apresenta reflexões envolventes não só para pensar a sua organização técnica, mas também para analisar como ela se estrutura como linguagem. Dessa forma, observamos três procedimentos basilares nesse processo: o contato entre duas superfícies, a separação desses corpos e a transposição da imagem através da criação de marcas.

⁵⁹ *idem*, p.237.

⁶⁰ *idem*, p.185.

3.2 A GRAVURA COMO LINGUAGEM

A importância da gravura na série *Brumas* se apresenta através da consciência dos seus procedimentos e as qualidades imanentes do meio utilizado, as quais possibilitam uma visualidade específica da imagem. A gravura potencializa a relação entre a instantaneidade da captação da imagem fotográfica e o labor de sua transposição para outro material. Durante esse processo ocorre a deflagração de um escapismo temporal, a necessidade de criação de outra temporalidade que deixe em suspensão a velocidade e a necessidade de produção contemporânea de imagens. Dessa forma, a xilogravura não se apresenta como reivindicação de uma artesanaria, ela reivindica sim sua forma expressiva e as qualidades inerentes ao material. Assim, não se trata da referência ao trabalho manual, mas ao corpo, à passagem desse material pelas mãos do artista e como a matriz se constitui como a memória desse processo.

Através do trabalho meticuloso, cada linha é entalhada utilizando goivas afiadas, principalmente a conhecida como “faca”. Esse instrumento possibilita que o entalhe seja preciso, o que é fundamental para criar o efeito óptico na imagem. Ademais, como muitas gravuras foram desenvolvidas a partir de um corte perpendicular ou diagonal nas fibras da madeira, esse instrumento possibilitou que as linhas não se rompessem durante o entalhe. Um exemplo desse processo é a gravura *Serra* (2011) (Fig. 40) em que as fibras da madeira correm no sentido horizontal, enquanto o entalhe foi realizado na diagonal da imagem. A gravura apresenta um caminho chuvoso, com casas na beira da estrada e a serra enevoadas no alto da imagem. Além disso, nessa gravura as linhas reticuladas são mais espessas, se comparada às gravuras anteriores

ou à gravura *Temporal* (2011) (Fig. 41) que tem a mesma dimensão. Nesse trabalho, diferente de *Serra*, a linha reticular segue a orientação horizontal dos veios da madeira. O embaralhamento perceptivo da imagem se assemelha à experiência de imersão numa estrada em pleno temporal. A janela do automóvel já não apresenta a paisagem, mas uma chuva torrencial em que apenas se consegue observar manchas que indicam o percurso a ser realizado. As duas gravuras apresentam formas distintas de comportamento das linhas na imagem, através de entalhes contra e a favor das fibras da madeira. Ademais, os trabalhos demonstram como a pesquisa se constituiu a partir da experimentação de distintas maneiras de observar a gravação sobre a rija superfície de madeira.



Fig. 40. Rafael Pagatini, Serra, Xilogravura s/ papel ginryu shogi, 60 x 80 cm, Edição: 20. 2012.

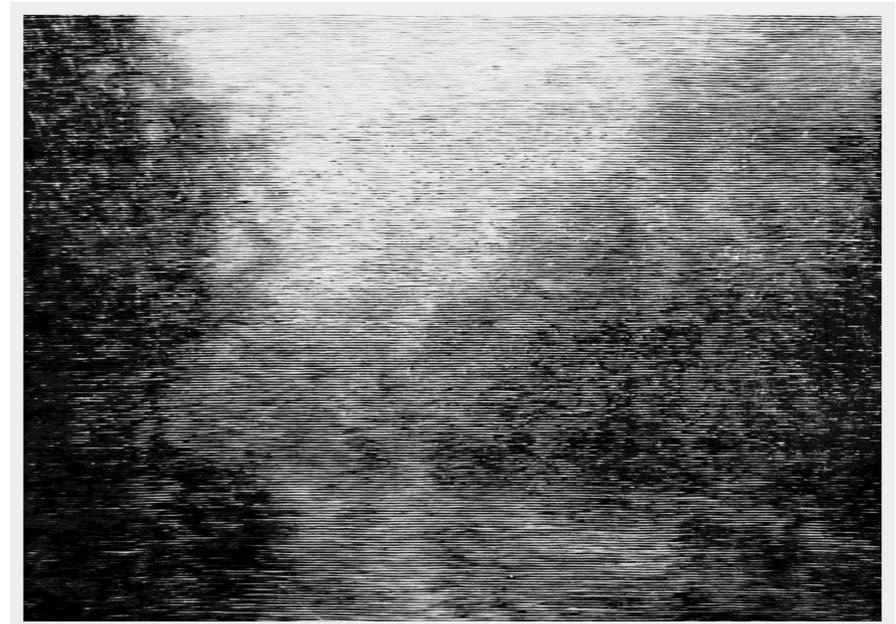


Fig. 41. Rafael Pagatini, Temporal. Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 60 x 80 cm. Edição: 20. 2012.

O corte abre cicatrizes na madeira, fendas que apenas são reveladas através do contato e da produção da estampa. O vazio da talha é iluminado pela brancura do papel e os relevos intocados pela escuridão da tinta tipográfica. Na estampa ocorre uma inversão, o espaço intacto permanece misterioso, enquanto o espaço violado é revelado através da cândida superfície do papel. A gravura nos apresenta surpresas, como imaginar que o sulco produzido do lado direito da matriz será estampado do lado esquerdo do papel. Toda vez que essa inversão se processa ocorre um sentimento obscuro, uma mistura de angústia momentânea e magia da descoberta, pois, por mais que imaginássemos, nunca a imagem gravada se apresenta da mesma forma na estampa. Cada irregularidade e cada fibra da madeira transforma o que pensávamos estar escondido entre o vazio da imagem.

A maneira de utilizar o instrumento de corte, de rasgar a superfície para, ao mesmo tempo, retirar e preservar a matéria, se estabelece por meio de um aprendizado realizado através da experiência do entalhe. Aprende-se a gravar gravando, observando as potencialidades do instrumento a partir do contato com a matéria. Dependendo da nossa consciência sobre o material, a superfície dialoga com o gravador, se abre, se fecha, se deteriora, quebra ou afunda, quando não respeitamos a sua vontade de continuar em clausura, unida sobre o mesmo bloco, cedendo apenas quando a goiva atende ao seu desejo de separação.

O artista que melhor representa esse “desejo da matéria” na arte brasileira é Oswaldo Goeldi (1895 – 1961). Fruto da modernidade que iniciara a transformar a paisagem das cidades brasileiras, Goeldi constitui sua poética através de uma visualidade expressionista. Apresentando basicamente a cidade do Rio de Janeiro sombria e noturna, o artista faz do seu entalhe o foco de luz perfeito para a constituição de suas formas. Cada gesto é elaborado para ser único, certo,



Fig. 43. Oswaldo Goeldi. Sem título. Xilogravura. 19,9 x 27,5 cm. 1945.

trazer a luz a partir da escuridão total, apresentar a expressão através da simplicidade do traçado. Seus tacos de madeira são amostras da simplicidade da matéria e potencialidades do meio.

Em suas gravuras, homens vagam, caminham sem uma direção exata, errando como almas perdidas em um mundo em preto e branco. As figuras solitárias (Fig. 43) nos envolvem com um silêncio estampado em negro, as fissuras por onde passam a luz nos revelam a existência de outro mundo, no qual as imagens parecem ser apenas sombras.

Mais do que nenhum outro artista, Goeldi dialoga com a superfície, encontra nas formas de suas linhas duras e estáticas a luz da profunda melancolia que emana de suas imagens. As figuras não se diferenciam do fundo, pois ocorre uma fusão entre o contorno de corpos vagando pela cidade e os casarões, que mais parecem nos observar do que se constituírem como paisagens. O ambiente urbano é seu cenário, andarilhos, prostitutas, cachorros, urubus, pescadores, tudo o que aparentemente não merecesse ser gravado, entintado e multiplicado. Essas imagens atestam a passagem do bloco de madeira pelas mãos do artista, e segundo o crítico carioca Ronaldo Britto, são profundamente calculados para potencializarem a plasticidade das gravuras: “Goeldi costumava salientar em suas entrevistas, cada gravura era objeto de um estudo prolongado, que podia durar anos, porque exigia um cálculo eficiente sobre os seus efeitos expressivos.”⁶¹

A xilogravura como linguagem possibilitou disciplinar o temperamento do artista, pois cada sulco entalhado apresenta a dramaticidade da luz que sempre vem de trás, do contorno dos corpos e casas e parece apenas emergir do interior em suas janelas e postes de luz, indicando a

⁶¹ BRITTO, p. 20.



Fig. 44. Oswaldo Goeldi. Silêncio. Xilogravura. 18 x 24,4 1957.

singularidade de sua obra através do corte. Como em suas bandeiras solitárias, comoventemente representadas, trepidando ao sabor da ventania que fustiga o homem e dá vida à imagem, Goeldi é um exemplo notável da simplicidade da linha gravada que emana luz expressiva sobre toda a imagem.

A forma como a luz emana nas gravuras de Goeldi (Fig.44) foi de profunda influência para a produção de minhas gravuras noturnas. Queria imaginar o olhar dos andarilhos das imagens do artista, percorrer caminhos sem objetivos, olhar para os focos de luz e observar o sentimento de silêncio que emana de suas imagens. Em *Névoa noturna I e II* (Fig. 45), a névoa se apresenta através da forma como a luz se propaga ao transpassar sua densidade gasosa e a delicada chuva que fustiga a cidade.

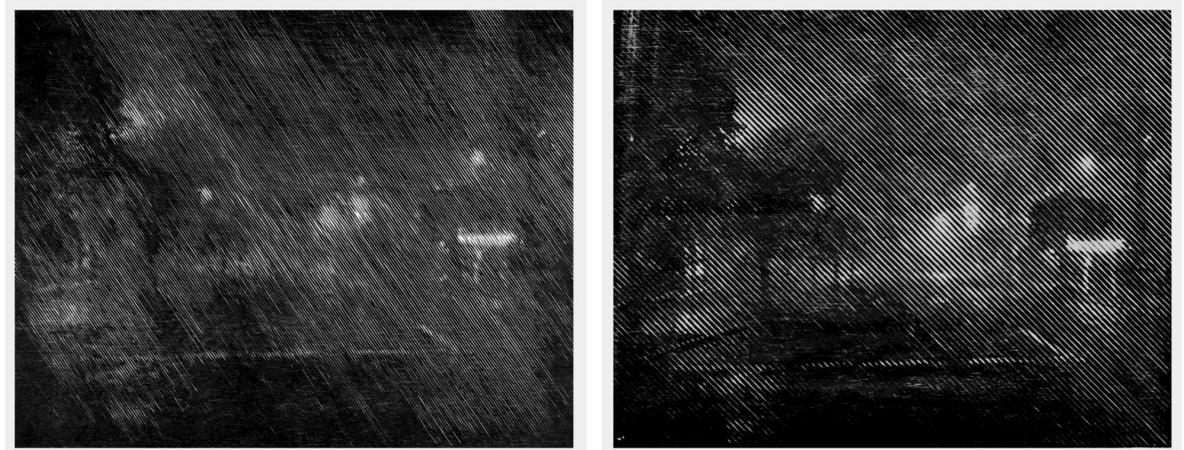


Fig.45. Rafael Pagatini, Névoa noturna I e Névoa noturna II, Xilogravura s/ papel ginryu shogi. 50 x 30 cm (cada), Edição: 09. 2012.

Esses trabalhos, ao contrário dos demais, apresentam a linha branca como principal referência da imagem. Ocorre uma inversão na relação com a luz, quando comparados aos demais trabalhos da série *Brumas*, pois o vazio criado pelo sulco do entalhe fornece mais dramaticidade através do contraste entre a brancura das fendas e o negro texturizado, ou seja, a superfície apresenta os sinais da matéria.

Cada xilogravura é decorrente de escolhas que devem ser realizadas pelo artista, e o vazio presente na imagem sinaliza a presença do gesto, do entalhe e de todo um processo de criação calcado nos vestígios deixados a partir da gravação sobre o suporte. A ausência da matéria indica a presença daquele que a subtraiu. Durante a gravação não há consciência do que está sendo produzido, e observamos o resultado do golpe sobre a carne da matriz que apenas apresenta-se em sua totalidade após o contato com o papel.

A superfície rija revela sua sutil delicadeza através do entalhe que mantém as riquezas do plano e subtrai apenas o necessário para ressaltar ainda mais as suas sutilezas. A impressão das xilogravuras da série *Brumas* teve como objetivo ressaltar a riqueza expressiva existente na superfície da matriz xilográfica. Estas características imanentes aos recursos de impressão em relevo é que possibilitam a transferência da imagem gravada para o papel. Dessa forma, cada gravura foi impressa manualmente utilizando uma colher de pau e produzindo fricções do papel japonês sobre o bloco de madeira, entintado com tinta tipográfica. A dificuldade desse processo se constitui através da necessidade da entintagem e impressão homogênea de toda superfície. Como a imagem produzida se estrutura através de um jogo reticular criado por linhas pretas contrastadas com brancas, tem-se a necessidade de uma impressão homogênea sobre toda a

gravura, pois a disparidade tonal de áreas impressas pode promover a diminuição da percepção da imagem.

Mesmo que, por vezes, o processo de impressão possa parecer menos relevante dentro da produção do atelier de gravura, em que a gravação recebe forte atenção, nas gravuras da série *Brumas* a forma de impressão foi essencial para a constituição das estampas. A dificuldade de imprimir as matrizes se manifestou na dimensão das imagens, as sutilezas dos veios, a forma de entintagem da matriz e a colocação do papel. As fricções realizadas com o auxílio da colher de pau precisaram ser realizadas com a mesma intensidade do início ao fim do trabalho. Qualquer força excessiva sobre o bloco de madeira muitas vezes provocou mudanças tonais sobre a imagem, como por exemplo, promover um preto mais denso, ou mesmo saturar as texturas da madeira. Assim, a impressão de cada uma das gravuras demandou muita dificuldade e paciência. Em muitos desses processos, depois de horas de trabalho, as fibras do papel japonês acabavam se rompendo e toda a gravura era inutilizada. A partir da impressão, cada cópia se torna única e promove uma carga muito forte de relações corporais com a superfície da matriz, as quais acabam transparecendo na imagem impressa. Mais do que qualquer outro momento, a impressão se constitui como um instante de revelação, de observar o que estava encarnado no corpo da matriz e que acaba transcendendo para os veios do papel.

Nas gravuras *Cerração*, *Neblina* e *Rua Tronca*, cada matriz possui 200 x 70 cm, se constituindo de uma peça única composta por pranchas de madeira coladas. A dimensão das matrizes dificultou a entintagem uniforme, pois com a variação da temperatura a madeira criou pequenas ondulações, dificultando a passagem do rolo sobre a matriz. As pequenas falhas decorrentes desses pequenos percalços durante a impressão foram incorporadas ao trabalho,

possibilitando, em alguns casos, mais vibração para a superfície da estampa, ou seja, cada fase do trabalho de impressão foi incorporada ao processo criativo.

Um exemplo notável da utilização das texturas produzidas pela madeira é o conjunto de trabalhos *Deambulatório*, do artista paulista Ernesto Bonato(1968). Nesta série de xilogravuras, a imagem emerge do interior da estampa, cada gravação do artista parece um diálogo perfeito entre a incisão e a sua inscrição sobre a matéria. Da rija superfície observa-se um momento de profundo silêncio, no qual imagens como uma concha, uma mão e um dente-de-leão afloram com sutil delicadeza.



Fig. 46. Ernesto Bonato. *Deambulatório I*. Xilogravura. 60x60cm. 2007.

As gravuras de Bonato nos fazem pensar sobre a ideia de transformação, de como a gravura como linguagem se constitui através da transferência da imagem a partir do contato entre duas superfícies. Esta passagem da imagem entalhada para os veios do papel se institui como momento final de todo um processo que envolve um diálogo entre corpo e matéria. Em Bonato a expressividade da superfície contrasta com os orifícios brancos gravados pelo artista.

A série *Deambulatório* (Fig. 46 e 47), iniciada em 2006, é decorrente de uma residência artística realizada na cidade de Anzy, na França. Partindo de fotografias realizadas em diversos lugares e épocas, Bonato utiliza-se do meio fotográfico para a criação de suas estampas. Apesar da construção da imagem ter como base a fotografia, a grande força do trabalho se estabelece a partir da interpretação do artista dos meios tons, claros e escuros, das imagens utilizadas. A referência fotográfica nas xilogravuras do artista é decorrente da criação de pontos que possuem diferentes diâmetros e geram distinções entre áreas com maior e menor intensidade de luz na imagem.

Nestes trabalhos pode-se observar a diferenciação entre o uso da retícula como jogo óptico de percepção da imagem, através dos meios tons, e a estrutura reticular que possibilita a percepção de áreas com maior e menor luminosidade. A xilogravura se constitui como linguagem binária: vazio/cheio, ausência/presença. Dessa forma, qualquer tentativa de criação de cinzas na imagem estampada em preto se constitui como uma ilusão na retina do observador. As gravuras de *Bonato* parecem nos dizer isso a partir da ilusão silenciosa da luz que emana dentre as fibras da madeira, criando sobreposições perfeitas entre a imagem gravada e as fibras da madeira.

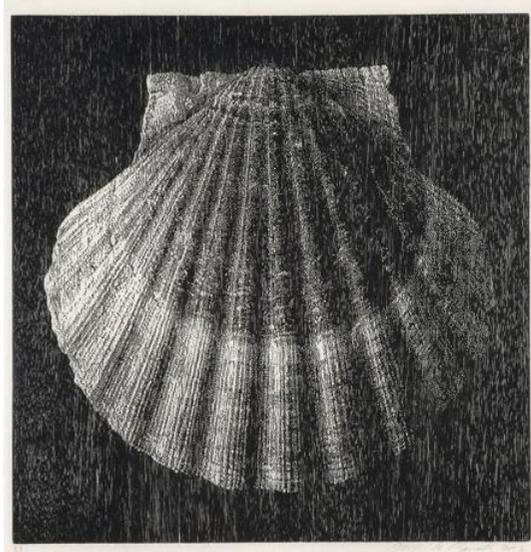


Fig. 47. Ernesto Bonato. *Deambulatório 4*. Xilogravura. 60x60cm. 2007.

A tradução dos tons contínuos presentes na fotografia original foi atingida pela construção de uma retícula orgânica que, além de contar com a variação dos diâmetros dos pontos e de seus espaçamentos (variáveis presentes na maioria das retículas obtidas mecanicamente), incorporava a interpretação das estruturas, das linhas de força, volumes, etc., visíveis no gesto de quem desenha. Desse modo, a retícula acompanhava o movimento do objeto representado, interpretando com entendimento e maleabilidade sua estrutura, propondo ainda variações no contraste e nos limites da imagem fotográfica original, algo impossível de se obter com uma retícula mecanicamente gerada⁶².

Apesar de a série *Deambulatório*, de Bonato, e a minha produção em *Brumas* terem vários pontos em comum, como a utilização e a transposição da fotografia para os veios da madeira, essa passagem em Bonato se constitui de forma mais interpretativa do que em minha produção. O próprio artista, ao descrever sua forma de trabalho, enfoca essa diferenciação ao constatar como a construção de sua gravação se processa através de uma “interpretação intuitiva

⁶² Email de Ernesto Bonato para o autor. (anexo 1).

da luz e da sombra⁶³”. Diferentemente de Bonato, em minha produção o corte é seco e se constitui como linha, e a estampa, através de um jogo reticular, promove a alteração do plano, indicando, a partir da distância corporal da imagem, a referência fotográfica no trabalho.



Fig. 48. Franz Gertsch. Dominique. Xilogravura. 276 x 217 cm. 1988.

Outro artista que se utiliza da fotografia como base para a criação de xilogravuras é o suíço Franz Gertsch (1930). A partir de um trabalho extremamente elaborado, ele cria gravuras de dimensões monumentais. Imagens de momentos meditativos e de grande silêncio, como ondulações em um curso de água, trilhas na floresta, plantas, retratos de mulheres, Gertsch seduz pela sutil transformação que confere à rigidez do material. As gravuras são produzidas a partir de fotografias projetadas sobre o bloco de madeira fixado verticalmente no atelier do artista. Utilizando projetor de imagem o artista as desenha focando nas zonas de maior e menor intensidade de luz. Como Ernesto Bonato, Gertsch utiliza-se principalmente de pequenas pulsões que conferem luz à imagem através do branco do papel e da diferença entre o diâmetro de cada ponto. Apesar de muito conhecido por suas pinturas fotorealistas, o artista também é muito prestigiado internacionalmente pelas xilogravuras que vem desenvolvendo desde os anos 80.

A escolha dos motivos é definida pela relação entre perenidade e permanência. Elementos da natureza, como a água, algumas pedras no leito do rio, a beleza juvenil de suas assistentes (Fig. 48) ou plantas (Fig. 49) que, a cada mudança de estação, morrem para depois voltarem a nascer contrastam com necessidade de distensão do tempo de produção de cada estampa. Esse ciclo da natureza parece perpassar grande parte das xilogravuras do artista. Dessa

⁶³ <http://www.cantogravura.com.br/exposicao-detahes.asp?lang=pt&expold=36>

forma, as imagens que Gertsch utiliza fazem referência à própria materialidade da superfície que ele emprega, no caso a madeira, através da forma como ela se constitui como elemento natural em constante transformação.



Fig. 49. Franz Gertsch. Grass. Xilogravura. 276 x 380 cm. 2007.

As dificuldades enfrentadas pelo artista para produção dessa série de trabalhos não se materializam apenas no embate com a matéria, mas também no processo de impressão dessas gravações. Algumas xilogravuras possuem até 3 metros de comprimento, e Gertsch muitas vezes imprime a mesma imagem em distintas tonalidades. Assim cada imagem monocromática nos revela a intensidade do contraste entre a cor da estampa e a cor do papel. Essas distinções constituem pequenas abstrações em que a imagem surge naturalmente entre os veios da madeira. Esse efeito se materializa pelo modo como a imagem é gravada delicadamente sobre os veios do material, de forma que o tema simples se estruture e a cor não ofusque nosso olhar. A partir dessa relação entre diferentes estruturas, Gertsch transforma a percepção das imagens em suas gravuras em um jogo com a figuração, no qual muitas vezes as imagens são quase imperceptíveis devido a cada estampa ser de tonalidade muito próxima à tonalidade do papel, ou seja, o artista entalha a luz de onde conseguimos identificar suas imagens.

As gravuras de Gertsch revelam a interferência do material no processo de transposição das imagens fotográficas para a gravura. Assim, cada meio possui qualidades inerentes à sua constituição e que alteram a percepção da imagem. Como estrutura significativa, a madeira, além de potencializar relações expressivas, promove a consciência de um tempo distendido de confecção. Essa percepção cria uma relação antagônica com a fotografia, por esta se constituir como linguagem da captação do instante. Dessa forma, o cruzamento entre essas duas

linguagens provoca uma espécie de lapso temporal de um instante que é estendido através de novas camadas de tempo promovidas pelo processo do artista.

Se na fotografia percebemos essa “paralisação” do fluxo do tempo, na arte do vídeo essa consciência se torna ainda mais latente a partir da percepção do movimento. A artista alemã Cristiane Baumgartner (1968) cria uma relação muito rica ao transformar *frames* de seus vídeos em gigantescas xilogravuras. Desenvolvendo relações entre técnicas antigas e contemporâneas de reprodução de imagem, Baumgartner estrutura sua produção na transposição entre linguagens. Para esse processo, a artista utiliza-se de uma retícula de linhas horizontais. Os meus procedimentos na produção de *Brumas* são muito similares aos de Baumgartner.

A escolha da artista pela linha reticular horizontal promove uma aproximação muito forte entre suas estampas e a forma de visualização de antigos televisores. Em uma época voltada à velocidade e à alta qualidade de definição da imagem, a artista parece nos indicar a magia da baixa resolução. A interferência entre a passagem de um meio para outro fica extremamente visível na série de trabalhos em que Baumgartner produz seus vídeos a partir do televisor. A imagem parece vibrar, manifestando a sua descendência e indicando o desejo de transcender a matéria em que se encontra. Desses vídeos são retirados pequenos *frames*, os quais são transformados, no computador, em linhas que são entalhadas, uma a uma, sobre a matriz de madeira. Frequentemente utilizamos o termo gravar para indicar um processo de criação de marcas em uma matriz e Baumgartner joga com esse termo ao entalhar os frames de seus vídeos gravados digitalmente. Gravamos um vídeo como gravamos uma matriz. Essa relação entre tecnológico e artesanal é enfocada pela própria artista ao afirmar a relação que ela estabelece entre o digital e o manual, além das distorções que acabam ocorrendo durante essa transposição:

Estou interessada no aspecto feito à mão do trabalho, com todas as suas imprecisões e erros. Outro aspecto importante no trabalho é a relação entre materialidade e imaterialidade. A imagem "original" é uma das milhares de imagens digitais, ainda não definidas na cor, tamanho e frequência da tela. Através da minha seleção e transformação eu crio uma xilogravura única.⁶⁴

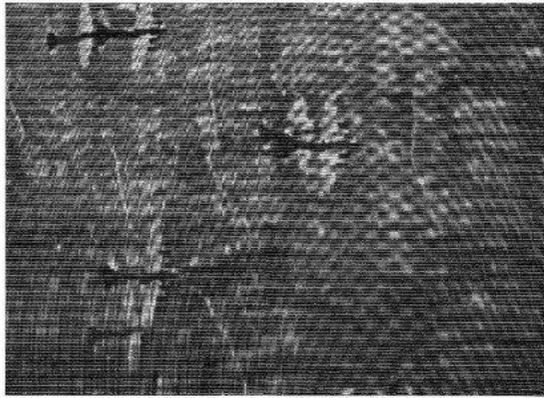


Fig.50. Cristiane Baumgartner. Luftbild.
Xilogravura. 260 x 350 cm. 2008-2009.

A obra *Luftbild* (Fig. 50) parece manifestar essa relação de forma direta no trabalho da artista. O efeito de *moiré* entalhado na obra faz referência à própria transposição da imagem, do cruzamento entre as linguagens e o que é imanente ao meio, e ao que se transforma durante a transposição da imagem. Para esse trabalho a artista gravou a partir de um filme sobre a II Guerra Mundial, criando *interferências* na imagem. Este termo deve ser entendido como uma superposição entre duas ondas, no caso a frequência da TV e a da filmadora. Assim, duas noções são importantes para a percepção do trabalho de Baumgartner: a noção de velocidade e a de comunicação, conceitos que dialogam e também se apresentam em minha produção. Contudo, o trabalho da artista alemã apresenta uma preocupação direta com relação à transposição como decorrente de um processo tecnológico, e com as implicações históricas que esse fato acaba envolvendo. Em *Brumas*, penso a transposição da imagem como a busca de uma relação mais introspectiva, e as imagens denotam esse desejo através da forma como a casa, a chuva e a neblina vão estruturando o trabalho. Tanto na ordem conceitual como no ordem prática, *Brumas* baseia-se em criar uma dúvida na percepção do observador a partir de locais afetivos, como uma

⁶⁴ <http://philagrafika.blogspot.com.br/2009/05/interview-christiane-baumgartner.html>. Tradução do autor. Texto original: I am interested in the hand-made aspect in the work, with all its inaccuracies and mistakes. A further important aspect of the work is the relation between materiality and immateriality. The "original" image is one of several thousand digital images, not yet defined in size, color and frequency of the screen. Through my selection and transformation I create a unique woodcut.

tentativa de fixar lembranças. Ademais, se estrutura como uma forma de pensar a memória e promover um estado de embaralhamento perceptivo entre a ausência e a presença, o desejo e a lembrança.

3.3 SOMBRAS DA OBRA DE ARTE

Observamos que o modo como a xilogravura se estrutura como reprodução de uma imagem fotográfica em minha produção e nos trabalhos dos artistas aqui apresentados cria uma relação muito forte com a história da gravura. Pensemos na forma como ela emerge no ocidente e a relação direta com o espírito de sua época. Seu destino como arte reprodutiva, na verdade, apenas nos revela o início de sua especificidade como linguagem.

As primeiras estampas produzidas na Europa não apareceram até o século XV⁶⁵, de forma que, um conjunto de procedimentos que, por momentos parecem tão banais, como o contato de um corpo sobre uma superfície e a possibilidade de produzir o resultado dessa ação exatamente igual milhares de vezes, foram frutos de um processo lento de desenvolvimento de uma cultura. Segundo W. M. Ivins, a cultura greco-romana, essencialmente baseada na arte e na filosofia, produziu um tipo de pensamento circunscrito a uma pequena parcela da população. Os desafios filosóficos dos gregos se baseavam mais na busca de elementos abstratos, que muitas vezes eram alvos da retórica, do que em um conhecimento concreto e prático. Em contrapartida,

⁶⁵ Essa análise não engloba a produção de estampas no oriente.

o desenvolvimento da gravura só foi possível graças ao aperfeiçoamento da técnica e da tecnologia.

Desde muito tempo atrás já se dispunha de materiais adequados para a reprodução de imagens e se conheciam as técnicas e ofícios necessários, porém, na Europa, esses fatores não se combinaram para a realização de manifestações gráficas exatamente repetíveis até o ano de 1400, mais ou menos.⁶⁶

Segundo Ivins, o aperfeiçoamento, ao longo da idade média, de uma cultura da tecnologia, baseou-se essencialmente em um conhecimento exato e rigoroso, que via suas implicações diretas no cotidiano. Essas descobertas mudaram a forma como o conhecimento adentrou em diferentes estruturas sociais, graças à possibilidade de multiplicação da imagem. Nesse contexto, a xilogravura foi a primeira gravura a emergir no ocidente, tanto pela sua rusticidade de produção como pela sua facilidade de impressão, visto que, no século XV, ela se tornou a primeira estampa impressa exatamente repetitiva. Suas primeiras impressões foram realizadas por meio de frotagem sobre o bloco de madeira. Mesmo com a invenção da prensa de tipos móveis de Gutemberg, ela servia para imprimir imagens em livros, folhetos, cartas de baralhos, possibilitando uma grande disseminação da informação e do conhecimento. Para Ivins, o século XV foi o único período de auge da xilogravura como procedimento técnico de reprodução de imagem.

⁶⁶ IVINS, 1970, p.15. Tradução do autor. Texto original: “Desde tiempos muy antiguos se disponía de materiales adecuados para la realización de estampas y se conocían las técnicas y los oficios necesarios, pero estos tipos de factores no se combinaron en Europa para La realización de manifestaciones gráficas exactamente repetibles hasta El año 1400 más o menos”.

Além disso, seu aperfeiçoamento foi fundamental para o desenvolvimento da ciência, por possibilitar a disseminação da informação. Antes de serem impressos às centenas ou aos milhares, os livros eram copiados a mão, fato que provocava mudanças substanciais na forma como a representação técnica da Biologia, da Medicina e da Engenharia, entre outras áreas do conhecimento, eram constituídas. A possibilidade de reproduzir a imagem de forma idêntica diminuiu possíveis discrepâncias entre os desenhos técnicos e a forma como eles eram disseminados. Dessa forma, a gravura nasce como uma técnica de reprodução, ficando a serviço da ilustração, da divulgação e da informação, e não aos desígnios da arte. Sua principal utilização se mostrava como arte menor, na reprodução de ilustrações, desenhos e pinturas que eram elaborados pelo artista, o qual desenhava sobre o bloco de madeira, após, habilidosos artesões abriam sulcos na superfície.

Salvo raras exceções, eram o que chamamos entalhes – fac-símiles – ou seja, a tarefa dos entalhadores era, fundamentalmente, esculpir os espaços em branco existentes entre as linhas do desenho traçado pelo artista sobre o pedaço de madeira.⁶⁷

Ou seja, era um trabalho essencialmente técnico desprovido de qualquer intenção artística. Entretanto, será que não podemos imaginar que esses entalhes criavam um ruído ou uma vibração especial? Não podemos pensar que essas fendas eram trabalhadas de modo a criar aspectos talvez mais interessantes e expressivos do que o desenho em si? Por essa ótica, será que

⁶⁷ IVINS, 1970, p.70. Tradução do autor. Texto original. “Salvo raras excepciones, eran lo que se se llaman tallas – facsímiles -, es decir, la tarea de lós tallistas era fundamentalmente tallar lós espacios en blanco existentes entre las líneas del dibujo trazado sobre el taco de madera por el artista.”

o gravador passa de um mero entalhador a criador? São questionamentos pertinentes em uma história da gravura ainda por vir.⁶⁸

Mas se a xilogravura se desenvolveu durante o século XV, a gravura a buril aos poucos foi suplantando sua hegemonia. Segundo Ivins, o metal, no início de sua utilização, possibilitava a criação de poucas impressões e, devido ao seu custo elevado, direcionadas a um pequeno segmento da sociedade. Mas, aos poucos, as possibilidades de criação de linhas mais complexas e o desenvolvimento da gravura em metal, com a utilização de incisões indiretas com vernizes e ácidos, fez com que o metal ficasse acessível e a gravura em madeira fosse apenas utilizada para produzir imagens baratas, destinadas às classes menos privilegiadas. Segundo Ivins, em 1550 a xilogravura já havia alcançado o seu limite máximo de minuciosidade. Ademais, as linhas finas do buril desafiavam a destreza dos entalhadores dos blocos de madeira, “(...) os xilógrafos tentaram competir com os gravadores em cobre imitando o melhor que podiam suas técnicas lineares.”⁶⁹. As informações cada vez mais detalhadas impossibilitavam a impressão do bloco de madeira, devido ao papel possuir fibras muito grossas, que dificultava a visualização das texturas.

Havia terminado o reinado da xilogravura. Acontecimento de grande importância, pois com o desaparecimento da xilogravura das páginas dos livros, quase desapareceu também a gravura original, ou seja, a manifestação gráfica de primeira mão relacionada

⁶⁸ Essas questões surgiram após a palestra do professor Dr. Marco Buti no Instituto de Artes – UFRGS em 2011.

⁶⁹ IVINS, 1970, p.78. Tradução do autor. Texto original: “(...) los xilógrafos intentaron competir con los grabadores en cobre imitando lo mejor que podían sus técnicas lineales”

a um ou outro aspecto da realidade. Trata-se de um marco – um marco ignorado – da história da percepção visual europeia que teve consequências decisivas.⁷⁰

Ivins chama a atenção para o fato de a cultura ocidental manifestar sistematicamente seu desejo pela verossimilhança. A valorização dada às variações nas linhas e, principalmente, o cruzamento e volumetria oferecida através delas, apresentaram possibilidades de texturas e tonalidades até então inexistentes, e uma nova visualidade emergiu com uma relação mais sofisticada com o original. A confecção de desenhos a bico de pena, com seus tramados e linhas reticulares, possibilitou aos gravadores uma nova relação com a estampa. Esse processo, relacionado com o desenvolvimento comercial das imagens múltiplas, promoveu um método de divisão do trabalho.

O pintor pintava. O desenhista que trabalhava para o gravurista copiava em preto e branco o que o pintor havia pintado, uma paisagem de Roma ou uma estátua antiga. Após, o gravurista transcrevia para a lâmina os desenhos dos desenhistas. Como consequência, as gravuras não eram só cópias de cópias, mas traduções de traduções.⁷¹

Esse processo foi muito utilizado durante boa parte da história da gravura, mas não foi o único. Muitos artistas trabalharam de formas diferentes, criando formas expressivas a partir do contato direto com o material. Aos poucos essas traduções das traduções acabaram inundando a Europa com imagens. Sucessivamente, as formas de interpretar as linhas foram criando padrões

⁷⁰ IVINS, 1970, p.78. Tradução do autor. Texto original: “Había terminado el reinado de la xilografía. Hecho de gran importancia, pues con la desaparición de la xilografía de las páginas de los libros casi desapareció también el grabado original, es decir, la manifestación gráfica de primera mano acerca de un aspecto u outro de la realidad. Se trata de un hito – un hito ignorado – de la historia de la percepción visual europea y tuvo consecuencias decisivas.”

⁷¹ IVINS, 1970, p.102. Tradução do autor. Texto original: “El pintor pintaba. El dibujante que trabajaba para el grabador copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, o la vista de Roma ou una estatua antigua. A continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia, los grabados no eran solo copias de copias, sino traducciones de traducciones.”

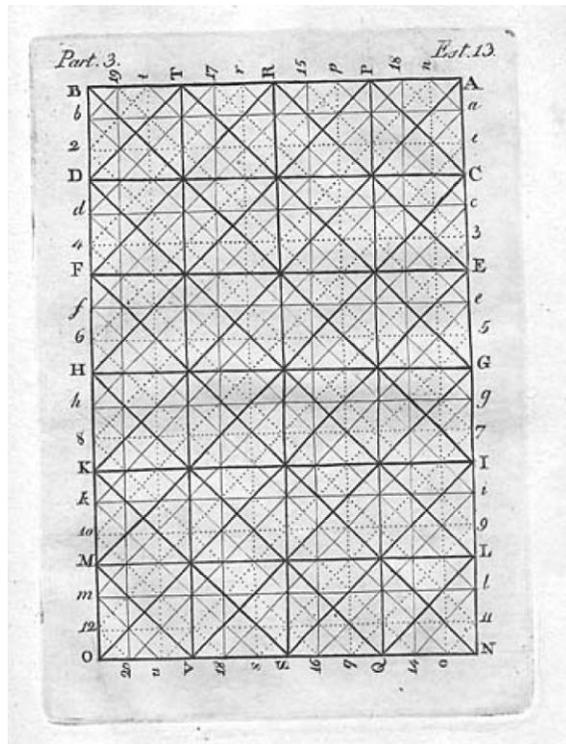


Fig. 51. Abraham Bosse, Tratado de Gravura. p. 215

e a percepção das diferenças entre a volumetria, o espaço e a luz das estampas do sul do continente, quando comparadas às do norte, diminuíram, em constante processo de padronagem. Os novos estilos das linhas viraram formas de influenciar um país sobre o outro. Além disso, esse processo de estandardização, como Ivins nos sugere, promoveu a construção de uma manifestação visual exaustiva e monótona, “(...) uma construção geométrica que engloba todos os pontos e linhas pretensamente racionais do espaço, mas que deixa escapar os pontos e as linhas irracionais, que são infinitamente mais numerosos e interessantes”⁷².

Não é à toa que o primeiro tratado sobre gravura (Fig. 51) foi publicado nesse período. Seu idealizador, o francês Abraham Bosse (1602 – 1676), discorre sobre os procedimentos de manipulação dos materiais de forma a incentivar e difundir a prática não apenas na França, mas por toda a Europa. No manual, Bosse dá ênfase ao estudo da perspectiva e da geometria, enfocando como elas são importantes na confecção dos traçados lineares.

A gravura, nesse contexto, não foi valorizada pelas qualidades da estampa produzida, mas pela forma como a matriz conseguia replicar a imagem sem se desgastar. Segundo Ivins, esse fato nos apresenta “(...) o ideal da técnica sistematizada ao modo capitalista, isto é, trabalhar a placa para que ela pudesse obter muitas cópias antes de qualquer deterioração do material”⁷³. Muitos artistas, com extrema maestria, quebraram essa lógica ou demonstraram a

⁷² IVINS, 1970, p.104. Tradução do autor. Texto original: “ (...) una construcción geométrica que engloba todos los puntos y líneas pretendidamente racionales del espacio pero deja escapar los puntos y las líneas irracionales, que son infinitamente más numerosos e interesantes.”

⁷³ IVINS, 1970, p.110. Tradução do autor. Texto original: “ (...) del ideal de la técnica sistematizada al modo capitalista, es decir, de trabajar la plancha de manera que se pudiera obtener una gran tirada antes de que apareciese cualquier deterioro material.”



Fig 52. Claude Mellan (1598 – 1688), A face de cristo no Sudário (detalhe), 1649. Gravura a buril.

O artista desenvolveu um estilo de alto virtuosismo técnico, um tramado com linhas paralelas a partir de uma espiral, em que a variação da espessura cria o efeito de luz e sombra.

potencialidade de criação de placas que não fossem largamente reproduzidas. Suas obras ainda ecoam como fontes do processo de distinção entre o ofício do artista e das demais artes mecânicas, iniciado ainda durante a Idade Média.

Como arte reprodutiva, a gravura foi condenada a retratar pinturas e servir de ilustração para livros e folhetos. O ateliê de gravura de um dos grandes pintores do período, Peter Paul Rubens (1577 – 1640), é um exemplo notável de sua utilização. O artista, como astuto comerciante, consciente das possibilidades de difusão do meio, de seu poder de penetração nas mais distintas camadas sociais e dos seus baixos custos, desenvolveu um atelier de gravadores. Rubens supervisionou a confecção dos trabalhos, dividindo funções e contratando hábeis entalhadores. Todas as gravuras eram certificadas pelo mestre e pelo gravador em um espaço determinado da imagem. Dessa forma, o artista conseguiu difundir suas pinturas por todo o velho continente.

No século XVII, o aparecimento da ideia que gerava uma imagem era percebido como o ato criador propriamente dito, e a implementação dessa ideia podia ser deixada ao encargo de colaboradores, sempre rigorosamente controlados. Assim, as gravuras, menores que os quadros, transmitem toda a beleza e o significado dos trabalhos de Rubens.⁷⁴

Como fora mencionado, deve-se pensar o qualificador “menores” não apenas no sentido dimensional, mas também no caráter de menos importantes que a pintura. Não é a toa que mesmo com a ajuda de auxiliares, Rubens pintava, enquanto apenas delegava a outros grande parte de suas estampas. A gravura, nesse sentido, acabou assumindo o papel de cópia de “outro”

⁷⁴ Catálogo da exposição, *Rubens e seu ateliê de gravura*.

na historiografia da arte. Se o grande percurso da arte ocidental fora traçado pelo desejo de verossimilhança, uma observação mais aprofundada apresenta como essa aspiração se constituiu na gravura como um espaço problemático. A tradução de uma pintura, a estampa de um monumento, de um aspecto arquitetônico, sempre passava por um longo processo de construção e tradução. A imagem se transformava em cada passagem, da pintura para o desenho e do desenho para a gravura, e em cada meio o ruído característico da técnica utilizada reinterpretava o original. O gravador apenas via o desenho e muitas vezes não conhecia o modelo, além de utilizar seus padrões característicos de traçado. Como a mensagem nas brincadeiras de “telefone sem fio” das crianças, a imagem se alterava e o informe inicial se transfigurava. Muitas estampas, por exemplo, mostram uma pintura totalmente invertida. Nas gravuras de Christoffel Jegher (1596–1652/53) podemos observar essa passagem da pintura para o desenho e desse para o bloco de madeira (Fig. 54 e 55), a partir da pintura “O jardim do amor” (Fig. 53), de Rubens.



Fig. 53. Peter Paul Rubens, O jardim do amor. Óleo sobre tela. 198 x 283 cm. 1633.



Fig. 54. Peter Paul Rubens, Christoffel Jegher. O jardim do Amor (detalhe do lado direito da imagem). Nanquim, aquarela e carvão, 47.6 x 70.6 cm. s/data.



Fig. 55. Christoffel Jegher, O jardim do Amor (detalhe do lado esquerdo da imagem), Xilogravura, 55.9 x 71.1 cm, 1630.

Ademais, essas traduções sempre deixavam escapar determinadas texturas, meios tons, formas compositivas e a constituição da superfície representada. As gravuras eram como sombras que indicavam a presença da obra de arte “original”, que muitas vezes era perdida nos percursos da história. Dessa forma, a imagem impressa é sempre outra coisa, por vezes mais potente, por outra menos interessante que seu referente, mas nunca a pintura, ou seja, uma imagem sempre circunscrita aos limites do seu meio, mais do que a cópia de uma cópia, nos apresenta as potencialidades desse meio. Essa compreensão apenas se torna latente no século

XVIII, com o desenvolvimento de uma concepção de mundo baseada nas ideias de leis da ciência e verdade da natureza. O século do iluminismo na França e da Aufklärung na Alemanha trouxe novas problemáticas sobre a concepção de mundo, além de reformulações sociais.

Era (...) impossível realizar uma manifestação gráfica igual à outra feita previamente sobre a mesma coisa. Em outras palavras, era impossível verificar qualquer informação visual qualitativa, a não ser que se dirigisse ao objeto original e examinasse-o... e feito isso, era possível comprovar que nenhuma informação era exata.⁷⁵

Descobertas e aperfeiçoamentos de tecnologias de reprodução de imagem possibilitaram novas visões sobre a relação entre o referente e a imagem produzida. A descoberta da litografia por Johann Alois Senefelder (1771 – 1834) diminuiu a distância entre o desenho feito pelo artista e a imagem impressa. No século XIX, a Inglaterra via o resurgir da gravura em madeira, graças à descoberta de Thomas Bewick (1753 – 1828), que iniciou a utilização do buril para o entalhe em madeiras que eram cortadas perpendicularmente às suas fibras. Diferente da gravura utilizando cobre, esse processo, intitulado gravura de topo, possibilitou um sistema complexo de trama de linhas, baixos custos, grande quantidade de cópias, além do fato de que a matriz não se desgastava com facilidade. Aos poucos, as divisões das tarefas especializadas de transposição da imagem foram sendo substituídas. A invenção da fotografia e dos métodos fotomecânicos auxiliares provocou uma revolução nos processos de imagens impressas exatamente repetíveis. Uma nova visualidade irrompe, substituindo processos tradicionais de produção de estampas.

⁷⁵ IVINS, 1970, p.133. Tradução do autor. Texto original: “Era (...) imposible hacer una manifestación gráfica igual a outra hecha previamente sobre la misma cosa. En otras palabras, era imposible verificar cualquier información visual cualitativa, a no ser que acudiera al objeto original y se le examinase... y una vez hecho esto, se comprobaba que ninguna información era exacta.”.

Na década de 1870, vários pesquisadores começaram a utilizar telas de vidro riscado com linhas paralelas que ora eram retas ora onduladas. (...) A velha geração de gravuristas de interpretação em madeira estava condenada à extinção. Seu trabalho, construído com tantos esforços, foi mais uma vítima do que os engenheiros chamam de obsolescência tecnológica (IVINS, 1970, 179p.).⁷⁶

A fotografia marcou o fim de uma era pela sua possibilidade de criar uma relação mais direta com a imagem representada, sem o crivo de vários tradutores. Suas possibilidades de captação de elementos, os quais eram impossíveis de serem representados em gravuras, como a superfície de uma pintura ou de uma escultura, levaram-na à produção de uma nova visualidade. O desejo de verossimilhança havia alcançado o seu ápice de transmissão de informação visual e aberto espaço para novos questionamentos realizados pela arte modernista.

Hoje, em pleno século XXI, podemos observar que a forma como a gravura se institui na história da arte como técnica de reprodução de imagem demonstra que, mais do que reproduções de pinturas ou ilustrações, essas gravuras de tradução eram obras de arte em si. A gravura de tradução nos apresenta o fato de que a transposição de uma informação altera o sentido icônico da mensagem. Essa constatação propicia a reflexão sobre a forma como a gravura se constitui não apenas como meio, mas como linguagem, com todas as suas particularidades.

O ruído característico de cada procedimento, do marcar, do contato, da separação, da inversão, da transposição e da multiplicação nos indica um rastro de manipulação em cada imagem. Dessa forma, a gravura possui padrões específicos de significação, que mais do que o

⁷⁶IVINS, 1970, p. 179. Tradução do autor. Texto original: “En la década de 1870, varios experimentadores empezaron a usar pantallas de vidrio rayado con líneas paralelas que unas veces eran rectas y otras onduladas. (...) La vieja generación de grabadores de interpretación en madera estaba condenada a la extinción. Su oficio, levantado con tantos esfuerzos, fue una víctima más de lo que los ingenieros llaman obsolescencia tecnológica”.

conhecimento dos mordentes ou do processo laboral, nos indicam o valor intrínseco de sua linguagem. Quando pensamos em uma obra de arte, não consideramos o ofício daquele que a produziu, pensamos sim em como aquela obra foi trabalhada e problematizada. Assim, a pegada na areia que Robinson Crusóé observou como indício do fim de sua solidão nos apresenta o verdadeiro núcleo característico da gravura: uma ação que deixa uma marca. No caso de Crusóé, foi a ação de passagem pela ilha e a descoberta de um novo mundo. Essa consciência do outro, como foi apresentado, se estrutura na gravura desde a sua origem, seja através da referência à pintura nas antigas gravuras de tradução, seja na própria matriz (corpo) que origina a estampa. Em uma época como a nossa, em que o meio parece figurar como algo neutro, a gravura nos indica como ele é determinante no sentido da mensagem.

Como nas gravuras de tradução, os trabalhos dos artistas Ernesto Bonato, Franz Gertsch e Cristiane Baumgartner, além das xilogravuras da série *Brumas*, têm estreita relação com o processo de interpretação para a gravura de uma imagem originária em outro meio. Mais do que um fato isolado, o procedimento de transposição através da constituição de marcas carrega uma força de significação latente na produção de cada artista. Os ruídos gerados na imagem durante a passagem de um meio para outro manifestam a interferência da matéria que recebe os dados icônicos. A referência à imagem originária permanece nas estampas produzidas, de forma que conseguimos observar a indicação do fotográfico através da luz, do nível de detalhamento e da perspectiva da imagem. Contudo, nota-se, ao mesmo tempo, uma vibração em cada estampa, a qual confere ritmo e leveza para as gravuras, retirando a dureza do dispositivo fotográfico e inserindo a expressividade como uma qualidade imanente da xilogravura. Dessa forma, ao observarmos a gravura, temos consciência da existência da matéria que deixa as marcas de sua

superfície nos veios do papel, como Robinson Crusóé observou a impressão na areia como o rastro de um corpo que passou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que um reflexão sobre o corpo de trabalhos que compõem *Brumas*, esta pesquisa teve como objetivo analisar como se estrutura o pensamento que envolve minha produção. Dessa forma, a investigação se constituiu numa apreciação dos procedimentos adotados ao longo do processo de criação, de modo a buscar um diálogo com outros artistas e problematizar questões que podem ser extensivas a outras pesquisas.

Durante o desenvolvimento do trabalho observei que a paisagem se compõe como elemento de importante reflexão, devido a sua potencialidade de comungar a relação entre a natureza e a passagem do tempo. Da mesma maneira, a identificação do tema buscou circunscrever o pensamento a uma relação afetiva com um espaço determinado e com as relações de perda e permanência, através de minhas memórias.

Portanto, o objetivo não foi apenas o de analisar as possibilidades expansivas de linguagens como a fotografia e gravura, mas de observar quais as especificidades da série de trabalhos quando comparados com outras produções e discussões que elas suscitam. Para isso, no entanto, procurei investigar possíveis definições de fotografia e gravura, a fim de examinar quais as suas especificidades na série de trabalhos. As problematizações ocorreram a partir das relações de cada meio com a presença de um *outro*, ou seja, a fotografia pela forma como ela continua latente na produção, mesmo após a transposição da imagem para os veios da madeira, e a gravura pela indicação de um corpo que se faz presente através das marcas em sua superfície.

Ademais, busquei um distanciamento reflexivo das relações com o ateliê, na tentativa de traduzir, através do discurso, formas de pensamento que se constituíram muitas vezes pela intuição. Essa preocupação se apresenta com maior força a partir da constatação do reduzido número de reflexões em torno do pensamento sobre gravura. A grande maioria das investigações às quais tive acesso se constituíam de formulações voltadas para um conhecimento técnico, muitas vezes sem contemplar o pensamento reflexivo sobre os procedimentos e possibilidades críticas da obra gráfica. Em contrapartida, observei a existência de uma extensa bibliografia sobre o meio fotográfico, com pesquisas que abordam desde uma ontologia da fotografia até relações do meio com questões sociais. Dessa forma, preocupei-me em apresentar a gravura retirando, por alguns momentos, a sua conformação técnica a fim de indicar a sua estrutura de linguagem.

Um ponto importante deflagrado durante a produção dos trabalhos foi que a materialidade da superfície que recebe as imagens fotográficas possui forte carga simbólica. Mais do que um ponto isolado, essa consciência indicou como a gravura é importante em minha produção, pela forma como manifesta a presença da matéria na estampa produzida através das texturas da madeira. Dessa forma, mais do que uma necessidade técnica, a xilogravura se estruturou como elemento que indica uma reflexão relacionada às mudanças na paisagem de minha cidade natal.

Outro elemento importante foi a consciência de que o trabalho manual se estabelece como necessidade da relação do corpo com a matéria, mais do que numa pretensa contraposição entre manual e digital. Percebi essa preocupação a partir do desconforto que senti ao verificar algumas abordagens sobre a série *Brumas*, enfocadas em demasia no trabalho manual, fato que

acabava por subtrair outros elementos importantes para reflexão sobre a produção. Além disso, identifiquei a existência de um certo *fetichismo* pelo trabalho artesanal, o que em momento algum fez parte de minhas preocupações durante a produção dos trabalhos.

Finalmente, acredito que o desenvolvimento da pesquisa foi importante para a produção de novos caminhos. Através do conhecimento desenvolvido durante os dois anos desta pesquisa, meu olhar também se transformou, e o que antes se constituía como técnica agora se apresenta como linguagem. Além disso, as escolhas que tomei inconscientemente, imerso no ateliê, se revelaram as mais adequadas para um trabalho que, a cada olhar, está em constante desenvolvimento. *Brumas* nasceu do desejo de abrir fendas na matéria, caminhos que levassem a imaginação às múltiplas direções e perambulações imaginativas que nunca se esgotam.

Por fim, cabe destacar que esta dissertação se configura como um pensamento em constante transformação, uma forma de refletir sobre o processo de criação que tem consciência das quebras, fraturas e percalços que sempre ocorrem durante o desenvolvimento do trabalho no ateliê; e dos limites, impossibilidades ou mesmo erros de determinados processos através da verbalização. Portanto, esta pesquisa não se constitui como fim de um processo, mas como possibilidade de novos desdobramentos.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf, **Arte e percepção** visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão / Rudolf Arnheim; tradução de Ivonne Terezinha de Faria. – São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005. 503 p.

ABBAGNANO, Nicola. **História da Filosofia**, Editorial Presença. Lisboa, 1991. 256 p.

BONNICI, Thomas. **Robinson Crusoe, de Defoe, e o problema do "outro"**. In: Revista de letras (São Paulo). São Paulo Vol. 33 (1993), p. 259-266

BOSSE, Abraham. **Tratado da gravura a agua forte, e a buril, em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce** / por Abraham Bosse gravador regio. - Nova edição, traduzida do francez debaixo dos Auspicios e Ordem de Sua Alteza Real, o Principe Regente, Nosso Senhor / por José Joaquim Viegas Menezes Presbytero Mariannense. - Lisboa : na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801. 189 p.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.

_____, **Magia e técnica, arte e política** : ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. São Paulo : Brasiliense, 1995. 253 p.

BRAMBATTI, Luiz Ernesto, **Locatelli em Caxias**. Porto Alegre: Metrópole, 2003. 96p.

BRITTO, Ronaldo. **Oswaldo Goeldi**, Ed. Pactual, São Paulo, s/data, 230 p.

BUCHLOH, Benjamin. **Gerhard Richter- October Files**. The MIT Press. USA. 2009. 188 p.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2003. 150 p.

CANTON, Katia. **Tempo e memória** / Katia Canto. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009 – (Coleção temas da arte contemporânea). 2009. 63p.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Arte Contemporânea uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COLDWELL, Paul. **Printmaking: a contemporary perspective**. Ed. Black dog, London, 2010. 192 p.

CHEVRIER, Jean François, RIBALDA, Jorge. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Editora. Gustavo Gilli, 2007. Barcelona. 350 p.

CUNHA, Eduardo Vieira. O negativo: sombras densas e claras da melancolia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006. 118 p.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2009, 363 p.

FLORES, Laura Gonzalez. **Fotografia y pintura: dos médios diferentes**. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 2005. 320 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. São Paulo : Abril, 2010. 174 p

HAIDU, Rachel, *Arrogant Texts: Gerhard Richter's Family Pictures*, 2007 in BUCHLOH, Benjamin. **Gerhard Richter- October Files**. The MIT Press. USA. 2009. 188 p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Edições Loyola, São Paulo. 19º Edição. 2010.349 p.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura : arte e técnica**. Porto Alegre : Pomar, 2006. 153 p.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Andreas Huysen – Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000. 116p.

IVINS, William M. **Imagen impresa y conocimiento : analisis de la imagen prefotografica**. Barcelona : Gustavo Gili, 1970. 233 p.

JAGUARIBE, Hélio. **Tempo e História. In Tempo dos tempos**. Org. Márcio Doctors. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 156 - 165 p.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 154 p.

_____. **Tempo e poesia**. Porto, Portugal : Inova, 1974. 303 p.

KRAUSS, Rosalind E.. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid : Alianza, 1996. 320 p.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Ales, 1976. 128 p.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefacidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Ed. Ática, Lisboa – Portugal. s/data, 445 p.

ROUILÉE, André, **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Ed. Senac – São Paulo, 2009. 337- 387p.

RICHTER, Gerhard. *Notas, 1964 – 1965* in FERREIRA, Glória, **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro : Zahar, 2006. 461 p.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo : Companhia das Letras, 2009. 645 p.

SOULAGE, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência** / François Soulage : tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. - São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010. 383 p.

TIBURI, Márcia *Filosofia Cinza 257 – 288 p .* in **Palavra e imagem: memória e escrita**. Org. Selligmann – Silva, Márcio. Ed. Argos. Chapecó, 2006.

VALÉRY, Paul Ambroise. **Degas dança desenho**. São Paulo : Cosac & Naify, 2003. 205 p.

WERNECK, Sylvia. **De dentro para fora: a memória do local no global**. Ed. Zouk. Porto Alegre, 2011. 172 p.

WINTER, Jay. *A geração da memória: reflexes sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos da história* 67 – 90 p. in **Palavra e imagem: memória e escrita**. Org. Selligmann – Silva, Márcio. Ed. Argos. Chapecó, 2006.

CATÁLOGOS:

Ukioyo-Ê, Xilogravuras de Hirosigue, As 53 estações de Tokaido. Original da Editora Hoeido, Edifício Mokiti Okada – Rua Morgado de Matheus, 77 – Vila Mariana – São Paulo – 30/10 à 24/11/1982.

Dentro do traço, mesmo. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. 11 de setembro a 29 de novembro de 2009.

Rubens e seu ateliê de gravura. 19 de junho a 25 de julho de 2010. Caixa Cultural. São Paulo – SP.

REVISTAS:

Porto Arte 27. Revista de artes visuais – Programa de Pós – graduação em artes visuais do Instituto de Artes da UFRGS. GONÇALVES, Flávio. . 137 – 145 p. Porto Alegre – 2010.

WEBSITES:

<http://www.cantogravura.com.br/exposicao-detalhes.asp?lang=pt&expoId=36> - Acessado em 20/06/2011

<http://www.gerhard-richter.com> - Acessado em 08/10/2011

<http://www.rochellecosti.com/> Acessado em 20/04/2012

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm - Acessado em 02/06/2011

<http://www.kilpper-projects.net/> - Acessado em 30/11/2010

<http://philagrafika.blogspot.com.br/2009/05/interview-christiane-baumgartner.html> - Acessado em 12/06/2012

<http://www.museum-franzgertsch.ch/> - Acessado em 05/04/2012

<http://www.sugimotohiroshi.com/> - Acessado em 20/06/2011

<http://www.metmuseum.org/> - The Metropolitan Museum of Art – Acessado em 19/01/2012

<http://www.museodelprado.es/> - Museu del Prado – Acessado em 19/01/2012

ANEXO I

Email enviado de Ernesto Bonato para o autor em 29 de Junho de 2012.

Olá Rafael. Como vai?

Me perdoe a demora em enviar o texto. Estou finalizando um projeto que envolve duas exposições grandes e fiquei um pouco sobrecarregado. Li o seu texto e gostei. Você utilizou uma linguagem direta e buscou esclarecer como a imagem foi construída. Acredito que isso ajude o leitor a se aproximar da xilogravura. Só há uma correção a fazer quanto a origem das imagens. Embora tenha iniciado a gravação das primeiras matrizes durante a residência em Anzy, as fotografias das quais parti foram tiradas em diversos lugares e épocas e não em Anzy, durante aquele período. Copio, abaixo, um texto que fiz sobre a série. Espero que chegue a tempo. Obrigado pelo interesse pelo trabalho e empenho ao falar sobre ele. Gostaria de ver imagens suas um dia. Boa sorte em seus trabalhos e tudo de bom.

Um abraço,

Ernesto Bonato

01 SELEÇÃO DEAMBULATÓRIO 2006 - 2007 XILOGRAVURA

Iniciei estas imagens em 2006 com a vontade de atribuir a algumas fotografias que fizera desde o ano anterior uma qualidade misteriosamente natural, como se elas brotassem da uma superfície rude - um pedaço de madeira - e flutuassem em sua superfície como uma espuma que nasce dos movimentos profundos do mar. Desejava que estas imagens guardassem algo de sua natureza fotográfica, mas se afastassem da qualidade material de uma ampliação fotográfica comum, sempre mais fria que uma gravura, a meu ver. O primeiro movimento, talvez mais óbvio, mas não menos válido por isso, foi querer realizá-las utilizando os recursos da fotogravura que já dominava relativamente bem na época, mas a verdade é que via estas imagens brotando da

madeira e não de uma chapa de metal. Já realizara alguma experiência com filmes fotossensíveis sobre a madeira com resultados satisfatórios, mas obtivera imagens com aquela qualidade explicitamente fotográfica (no que ela tem de registro mecânico da luz) que preferia evitar. Estas imagens necessitavam ser dissolvidas, amolecidas, modeladas pela mão para perderem a rigidez mimética do registro fotográfico e tornarem-se mais “quentes”, mais vivas, algo que sempre associo ao desenho. Por isso resolvi gravá-las manualmente na madeira, mesmo que partindo de uma impressão fotográfica, para que fosse possível conduzir a imagem para um campo indefinido entre desenho, gravura e fotografia, onde não seria fácil precisar sua natureza. Ao mesmo tempo necessitava que esta gravação fosse o mais “natural” e sutil possível, pois, como disse, desejava que a imagem tivesse o aspecto de algo que brotava da madeira quase que espontaneamente, como se fosse fruto da própria madeira ou de um animal que vive nela. A intuição me levou a fazer uma primeira experiência em pequena escala utilizando punções de diâmetros diferentes no lugar das ferramentas de corte usualmente utilizadas na xilogravura. O resultado foi uma imagem um pouco fantasmagórica, sem o peso corpóreo que o corte e a linha conferem à forma e sem a marca evidente da mão cultivada, que denuncia o gesto humano educado, talvez impossível de eliminar da linha. Mesmo assim, a imagem preservava uma qualidade não mecânica, humana, uma quentura e inteligência, que são próprias do desenho. Foi um movimento delicado esse de colocar-se entre tantas coisas que falam tão alto e por si mesmas e encontrar um meio termo que fosse suave e potente ao mesmo tempo. Optei por esta ação mínima de empurrar as fibras da madeira para baixo com pontas de diâmetros maiores ou de simplesmente abrir espaço entre elas, com pontas mais finas, nunca removendo material. A tradução dos tons contínuos presentes na fotografia original foi atingida pela construção de uma retícula orgânica que, além de contar com a variação dos diâmetros dos pontos e de seus espaçamentos (variáveis presentes na maioria das retículas obtidas mecanicamente), incorporava a interpretação das estruturas, das linhas de força, volumes, etc., visíveis no gesto de quem desenha. Desse modo, a retícula acompanhava o movimento do objeto representado, interpretando com entendimento e maleabilidade sua estrutura, propondo ainda variações no contraste e nos limites da imagem fotográfica original, algo impossível de se obter com uma retícula mecanicamente gerada. Aqui também a intuição me fez escolher o cedro, que depois verifiquei, ao experimentar muitas outras, ser a melhor madeira para este tipo de gravação, além de oferecer à imagem os seus veios, intensificando a sensação de que a figura brotava do lenho ao fundirem-se com a própria retícula gravada.

As figuras escolhidas se relacionam com a iconografia Sacra, apesar de não serem nem comentários, nem pretendam ser sacras no sentido tradicional, embora também não sejam (espero) destituídas de um sentido de religiosidade. Desde o início, pretendia realizar um conjunto de 12 imagens diferentes, mas não defini de antemão quais seriam elas. Uma condição que me impus e que mantenho é de utilizar apenas fotografias feitas por mim, pois continuo considerando este um trabalho de fotografia tanto quanto de gravura. Até agora gravei 04 dessas imagens, tenho a fotografia da 5ª e já decidi qual será a 6ª. Como se vê, é um trabalho muito lento. As imagens têm que vir com verdade, então espero por elas, não as procuro. O trabalho de gravação também se estende por muitos meses, já que qualquer equívoco na perfuração da matriz põe todo o trabalho a perder. A gravação se arrasta lentamente, um pouco por dia, durante o tempo que a atenção permanece mais aguda. A primeira vez que expus as primeiras imagens foi numa igreja românica do século XI, na Borgonha francesa. Chamei esta série de “Deambulatório”, que corresponde à parte que circunda o coro e se coloca entre este e as capelas radiantes nas grandes igrejas românicas ou góticas. O estudo das relações simbólicas entre o corpo humano (e mais precisamente o corpo de Cristo) e as plantas das principais igrejas desse período pode auxiliar no entendimento do título. Você deve ter visto o livro que lhe enviei pelo Jardim, repleto de imagens desta igreja e da exposição (livro “Lugar, tempo, olhar: arte brasileira na França românica”, com texto de Anne Louyot que, aliás, foi lançado na Pinacoteca do Estado em setembro de 2009). Há também uma série em tamanho menor, na qual utilizo a mesma técnica e que se chama “Páginas soltas de um livro mudo”, título que se refere ao mesmo universo das catedrais medievais e, como não poderia deixar de ser, aos livros de alquimia, mas o importante é compreender o sentido original que o título evoca.

Dados técnicos:

“Deambulatório”. Série de 12 imagens, das quais 04 estão gravadas. Fotografia gravada em madeira e impressa em papel kozo. 60 x 60 cm. 2006 - 2007

“Páginas soltas de um livro mudo”. Série de 12 imagens, das quais 04 estão gravadas. Fotografia gravada em madeira e impressa em papel kozo. 30 x 30 cm. 2007

Até 2014 pretendo gravar, pelo menos, mais duas imagens de cada série.