UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES - CEARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Dissertação de Mestrado

Da formação da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura

Carla Rosane dos Santos Vieira

PELOTAS

2014

CARLA ROSANE DOS SANTOS VIEIRA

Da formação da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura

Trabalho acadêmico apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre (área de conhecimento: Processos de Criação e Poéticas do cotidiano).

Orientador: Prof. Dra. Renata Requião

PELOTAS

2014

Da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Poéticas .

Orientador: Renata Azevedo Requião.

Pelotas, 2014

Carla Rosane dos Santos Vieira

Carla Roane dos Santos vieira

Da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Processos de Criação e Poéticas do cotidiano, Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca examinadora:

Prof. Dra. Renata Azevedo Requião (Orientador)

Doutor em Letras. pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dra.Adriane Hernandez

Doutor emArtes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. José Luis de Pellegrin

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I, Pantheon-Sorbonne.

Dedicatória

Primeiramente, dedico este texto à minha mãe (In memoriam), ao meu irmão Cláudio (meu melhor amigo) e à minha família e amigos pela presença constante em minha vida.

Também, aos que me deram os recursos para a realização deste sonho: professores do nosso Desafio Pré-Vestibular, amigos de hoje.

Agradecimentos

À vida que me oportunizou mais este crescimento.

A minha mãe (in memorian), por ser presença constante e fonte de inesgotável força.

Ao meu irmão por estar sempre ao meu lado, acreditando e me incentivando.

A todos os amigos reais (Arlete, Claucio, Sandra, Bianca, Adriana Aquino etc) e aos amigos virtuais, que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho e também tiveram toda a paciência e o carinho neste período tão intenso de minha vida.

Aos que me deram os recursos para a realização deste sonho, professores do nosso Desafio pré-vestibular, amigos de hoje. E a todos os demais professores que contribuíram nesta jornada, desde meu ingresso na área e inclusive aqueles mais longínquos que ainda no ensino médio e primário me oportunizaram chegar até aqui. Afinal não há quem não nos deixe nada.

À amiga e colega Ana Manuela Régis por esta linda encadernação e contribuições valiosas como foi com cada um dos meus colegas que me apoiaram nesta etapa tão importante.

À minha orientadora Renata Requião e aos professores da banca Adriane Hernandez e José Luiz de Pellegrin, que nunca me negaram apoio e que tão atenciosamente vêm, por mais uma vez, me auxiliar nesta caminhada e, obviamente, ao professor Flávio Gonçalves que vem se juntar ao grupo com seus preciosos questionamentos que nos fazem crescer.

RESUMO

VIEIRA, Carla Rosane dos Santos. **Da formação da imagem (imaginário) ao fazer milenar da xilogravura.** 2013. XX f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O projeto de pesquisa que aqui apresento é um trabalho que se insere em meu percurso de criação com xilogravura tendo como interesse maior a cena contemporânea, onde imagens se proliferam convulsivamente. Estas imagens afloram em minha produção artística como representações de um mundo repleto de contradições, perturbações, conflitos internos e externos que se mostram no trabalho com montagens que remetem a sonhos, devaneios ou mesmo delírios.

Trago aqui um conjunto de trabalhos realizados em xilogravura, uma técnica muito própria à minha expressão artística e não apenas como possibilidade de multiplicação de imagens. A montagem, procedimento sempre utilizado nos trabalhos aqui apresentados é uma forma de fazer aflorar este imaginário composto de muitos cruzamentos. Neste momento a linha dá o tom da poética pessoal em xilogravura. Mais que antes, é para ela, para incisão em uma matriz de MDF, que começo a olhar até chegar à estampa. Portanto se é a xilogravura a linguagem quem me permite desenvolver a temática humana, e se sua impressão em papel e a expressão, obtida por diversos procedimentos antes de chegar a nestas cenas contemporâneas é a etapa final que é visualizada, o princípio é a linha. Com a linha incido sobre a placa de MDF e dou ritmo à minha poética.

Palavras-chave: Incisão-linha; xilogravura; processo.

ABSTRACT

VIEIRA, Carla Rosane dos Santos. **From making the image (imagination) to the traditional making of xylography.** 2013. XX f. Dissertation (Master's) – Postgraduate Program in Arts. Federal University of Pelotas, Pelotas.

This research project is a work that is part of my own creative path using xylography. It has as major interest on the contemporary scene, in which images proliferate convulsively. These images appear in my artistic production as representations of a world full of contradictions, disturbances, internal and external conflicts that occur in the assembled work. That work relates itself to dreams, daydreams, or even delirium.

I bring here a set of works made with xylography, a technique very close to my own artistic expression, and not only used as a possibility of multiplying images. The assembling of images, a procedure which is always used in the works presented here, is a way of enabling the appearance of a crossings' composed imaginary. In this moment, the line brings the personal poetic tone in xylography. More than before, it is for the incision in a MDF matrix that I start looking until getting to the print. Thus, if xylography is the language that allows me to develop a human theme, and if its paper print and the expression, which is taken through many procedures before getting into those contemporary scenes, are the final seen print, the principle is the line. With the line I work over the MDF plaque and give rhythm to my own poetics.

Keywords: Incision-line; xylography; process.

Lista de Figuras

Figura 001	Passagens. Carla Rosane. xilogravura PB. 50x90 cm. 2013.	p. 015
Figura 002	Dança da Vida. Carla Rosane. Xilogravura. PB 25x50 cm. 2013.	p. 016
Figura 003	Sombras na Cidade. Carla Rosane. xilogravura PB. 25x50 cm. 2013.	p. 017
Figura 004	Mordaça. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 25x50 cm. 2013.	p. 018
Figura 005	Sonhos. Carla Rosane. Xilogravura. PB 25x50 cm 2013.	p. 019
Figura 006	Floresta. Carla Rosane. xilogravura PB. 30x50 cm. 2013.	p. 020
Figura 007	Conectados Carla Rosane xilogravura PB 30x50 cm 2013.	p. 021
Figura 008	APS. Carla Rosane. Xilogravura. PB 30x50 cm. 2013.	p. 022
Figura 009	SI. Carla Rosane. xilogravura. PB. 30x50 cm. 2013.	p. 023
Figura 010	República. Carla Rosane. xilogravura PB. 30x50 cm. 2014.	p. 024
Figura 011	Mãos. Carla Rosane. xilogravura PB. 30x50 cm 2013.	p. 025
Figura 012	Caminhos. Carla Rosane. xilogravura PB. 30x50cm. 2014.	p. 026
Figura 013	Águas. Carla Rosane. xilogravura PB. 30x50cm. 2014.	p. 027
Figura 014	Foto do filme Um homem de Sorte.	p. 033
Figura 015	Foto do filme Um Homem de Sorte.	p. 034
Figura 016	foto tirada do filme A Invenção de Hugo Cabret.	p. 035
Figura 017	Imagem Espelho mágico infantil	p. 038
Figura 018	Imagem Espelho mágico infantil	p. 038
Figura 019	Imagem da Goiva V1, U1	p. 039

Figura 020	Imagem da Goiva V1 ultrafina (Speedbal)	p. 040
Figura 021	Frevo. Carla Rosane. Xilogravura 27x23,5cm 2012	p. 041
Figura 022	imagem de linha inclinada localizada na parte superior da gravura.	p. 042
Figura 023	imagem do menino com características expressionistas (simplificadas).	p. 044
Figura 024	imagem de site da Web com mãos que seguram um bebê nascendo.	p. 046
Figura 025	Rembrandt. Lição de Anatomia do Dr. Tulp. Pintura. 1632.	p. 047
Figura 026	foto original do personagem	p. 049
Figura 027	imagem do personagem com retícula feita no editor de imagens do computador.	p. 049
Figura 028	imagem em Preto e Branco da parte do personagem utilizada na xilogravura Conectados.	p. 049
Figura 029	imagem impressa após decalcada com caneta para retroprojetor sobre lâmina de acetato.	p. 049
Figura 030	arquivos físicos com imagens manipuladas no computador.	p. 050
Figura 031	Arquivos físicos com imagens diversificadas.	p. 050
Figura 032	Arquivo físico com as montagens dos atuais trabalhos da pesquisa.	p. 051
Figura 033	imagem obtida por meio da palavra chave “desespero”.	p. 054
Figura 034	imagem obtida por meio da palavra chave artérias para a gravura Floresta.	p. 054
Figura 035	imagem obtida por meio da palavra chave artérias para a gravura Conectados.	p. 054

Figura 036	imagem obtida por meio da palavra chave crianças brincando.	p. 054
Figura 037	imagem obtida por meio da palavra chave casas antigas.	p. 055
Figura 038	imagem obtida por meio de palavra-chave vaca-desenho.	p. 055
Figura 039	imagem obtida por meio da palavra chave Parati.	p. 055
Figura 040	imagem fotográfica obtida por meio da palavra chave prédios da gravura Sombras na Cidade.	p. 056
Figura 041	imagem decalcada após uso de busca na WEB com a palavra chave vertigem.	p. 056
Figura 042	imagem obtida com o uso da palavra chave hospital para a gravura Dança da Vida.	p. 056
Figura 043	imagem obtida com o uso da palavra chave dança de salão e dançarinos para a gravura Dança da Vida.	p. 056
Figura 044	imagem obtida com o uso da palavra chave ballet para a gravura Sonhos.	p. 056
Figura 045	Imagem do fundo de uma fotografia pessoal	p. 057
Figura 046	foto de imagem de amigo.	p. 059
Figura 047	foto de imagem de amigo.	p. 057
Figura 048	foto de imagem de amigo.	p. 059
Figura 049	Tipo de montagem feita lado a lado.	p. 060
Figura 050	imagem de montagem sobre o mesmo plano.	p. 060
Figura 051	Imagem de parte de uma figura.	p. 061
Figura 052	imagem composta por partes distintas para mesma personagem.	p. 061
Figura 053	imagem decalcada e impressa com sobreposição de personagem sobre fundo de outra foto decalcada.	p. 061

Figura 054	imagem de sobreposição sob a luz da lâmpada.	p. 061
Figura 055	Elaine Corsi e suas montagens.	p. 063
Figura 056	Elaine Corsi e suas montagens.	p. 063
Figura 057	imagem com paredes muito próximas.	p. 065
Figura 058	imagem da montagem para a xilogravura Mordaça.	p. 065
Figura 059	imagem fotográfica em contra-plongèe	p. 066
Figura 060	imagem original do rapaz em Mordaça	p. 067
Figura 061	imagem Pintura Eduardo Berlinner.	p. 067
Figura 062	pintura de Roy Lichtenstein.	p. 068
Figura 063	imagem recortada da foto original onde está o rapaz com a moça.	p. 069
Figura 064	giro da imagem do rapaz em pé para deitado. Imagem decalcada e impressa.	p. 069
Figura 065	imagem da foto original do rapaz com a moça.	p. 069
Figura 066	da imagem da bailarina alterada sua posição. (deslocamento de funções).	p. 066
Figura 067	imagem obtida com a sobreposição da imagem em jato de tinta do menino com o pião.	p. 070
Figura 068	imagem original da moça duplicada conscientemente sobre a prancha de MDF.	p. 070
Figura 069	imagem duplicada intencionalmente para a montagem na prancha de MDF.	p. 070
Figura 070	imagens de fotos manipuladas obtendo retículas nas faces.	p. 072
Figura 071	imagens de fotos manipuladas obtendo retículas nas faces.	p. 072

Figura 072	Imagem obtida com manipulação do editor de imagens	p. 073
Figura 073	Imagem manipulada com aspecto envelhecedor feito pela ferramenta de editor de imagens	p. 073
Figura 074	Imagem manipulada escolhida para gravura floresta	p. 073
Figura 075	Detalhe da Imagem com características expressionistas	p. 076
Figura 076	Detalhe da Imagem com características expressionistas	p. 077
Figura 077	Imagem de personagem em uma foto que ela está em cima de uma árvore.	p. 080
Figura 078	Imagem que uso como silhueta.	p. 081
Figura 079	Imagem que uso como sombra.	p. 088
Figura 080	Imagem de recorte, vira uma mancha, uma sombra	p. 090
Figura 081	Xilogravura de Gilvan Samico. A Conquista do fogo e do Dragão. 94,8x51,3 cm. 2010.	p.090
Figura 082	Rochele Zandavalli. Fotografias bordadas (da série Rever Retratos Ressignificados) - Ilos e Martha.	p. 106
Figura 083	Na Sala de Cirurgia. Carla Rosane. Xilogravura. 25X50cm. 2008.	p. 114
Figura 084	Erick Heckel. Xilogravura PB. Retrato Masculino. Xilogravura. 1918.	p. 118
Figura 085	Eduard Munch. Xilogravura colorida.	p. 119
Figura 086	Käthe Kollwitz. Mãe e filho. Xilogravura.	p. 119
Figura 087	Käthe Kollwitz. Auto-retrato. Xilogravura.	p. 120
Figura 088	Lasar Segal. Emigrantes com Lua	p. 121
Figura 089	Osvaldo Goeldi. Chuva. Xilogravura. 22X29,5cm. 1957.	p. 123
Figura 090	Rubem Grillo. . Paraguai. Xilogravura.	p. 1124

Figura 091	Livio Abramo. Figura apoiada pelo próprio punho. Xilogravura. 20x15cm. 1983.	p. 125
Figura 092	Mestre Noza – Xilogravura.	p. 126
Figura 093	José Lourenço Gonzaga. Xilogravura. Chegada Juazeiro. 1990	p.127
Figura 094	Antonio Lino. Padre Cícero constrói a matriz de N.S.D.D.. Xilogravura.	p.128
Figura 095	Walderêdo. Xilogravura Avareza.	p.129
Figura 096	Antônio Batista. Xilogravura. Luxúria.	p.129
Figura 097	Givan Samico. Xilogravura. O Sagrado. 89,5x53,5cm. 1997.	p.131
Figura 098	Maria Lúcia Cattani. Parede 316, detalhe. Acrílica sobre parede e incisões.	p.131
Figura 099	Maria Lúcia Cattani – Processo	p.132
Figura 100	José Salvador. Mariz de piso vinilico.	p.134
Figura 101	José Luis Salvador – gravura em relevo.	p.134
Figura 102	Francisco Maringelli. Xilogravura.	p.135
Figura 103	Tales Bedeschi – Xilogravura - Matriz perdida.	p.138
Figura 104	Tales Bedeschi – xilogravura. Matriz perdida.	p.139
Figura 105	José Alfonso Ballestero-Álvarez. xilogravura. 2007.	p.140
Figura 106	Rafael Pagatini. Cerração. Xilogravura.	p.143
Figura 107	Ernesto Bonato. Série Deambulatório. Xilogravura. 106X84cm. 2006.	p.145
Figura 108	Valongo. Fabrício Lopez. xilogravura. 2007.	p.146
Figura 109	Processo de criação. Fabrício Lopez. Xilogravura, 2007.	p.147

Figura 110 Processo de criação. Fabrício Lopez. Xilogravura, 2007. p.147

Figura 111 Elias Santos – Série Cangaço. Xilogravura sobre MDF. p. 148

Sumário

Resumo	05
Abstract	07
Lista de Figuras	07
Sumário	14
Apresentação das Imagens	15
Introdução	28
SOBRE A XILOGRAVURA: questões conceituais	36
UMA EXPERIÊNCIA COM A LINHA: seus caminhos e suas configurações	82
IMERGINDO NO PROCESSO: a formação das imagens	98
VISITANDO ALGUNS ARTISTAS GRAVADORES: resgate, aproximação e algumas influências	118
Considerações Finais	150
Referências	157
Anexos (Entrevista)	166

Figura 01. Passagens. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 50x90 cm. 2013.

Figura 02. Dança da Vida. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 25x 50 cm. 2013.

Figura 03. Sombras na cidade. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 25x50 cm. 2013.

Figura 04 . Mordaça. Carla Rosane. Xilogravura. P/B 25X50cm. 2013

Fig. 05 – Sonhos. Carla Rosane. Xilogravura. 25X50cm. 2013.

Fig. 06 Floresta. Carla Rosane. Xilogravura. 30x50cm. 2013.

Figura 07. Conectados. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 2013.

Figura 08. APS. Carla Rosane. Xilogravura P/B. 90x50cm. 2013.

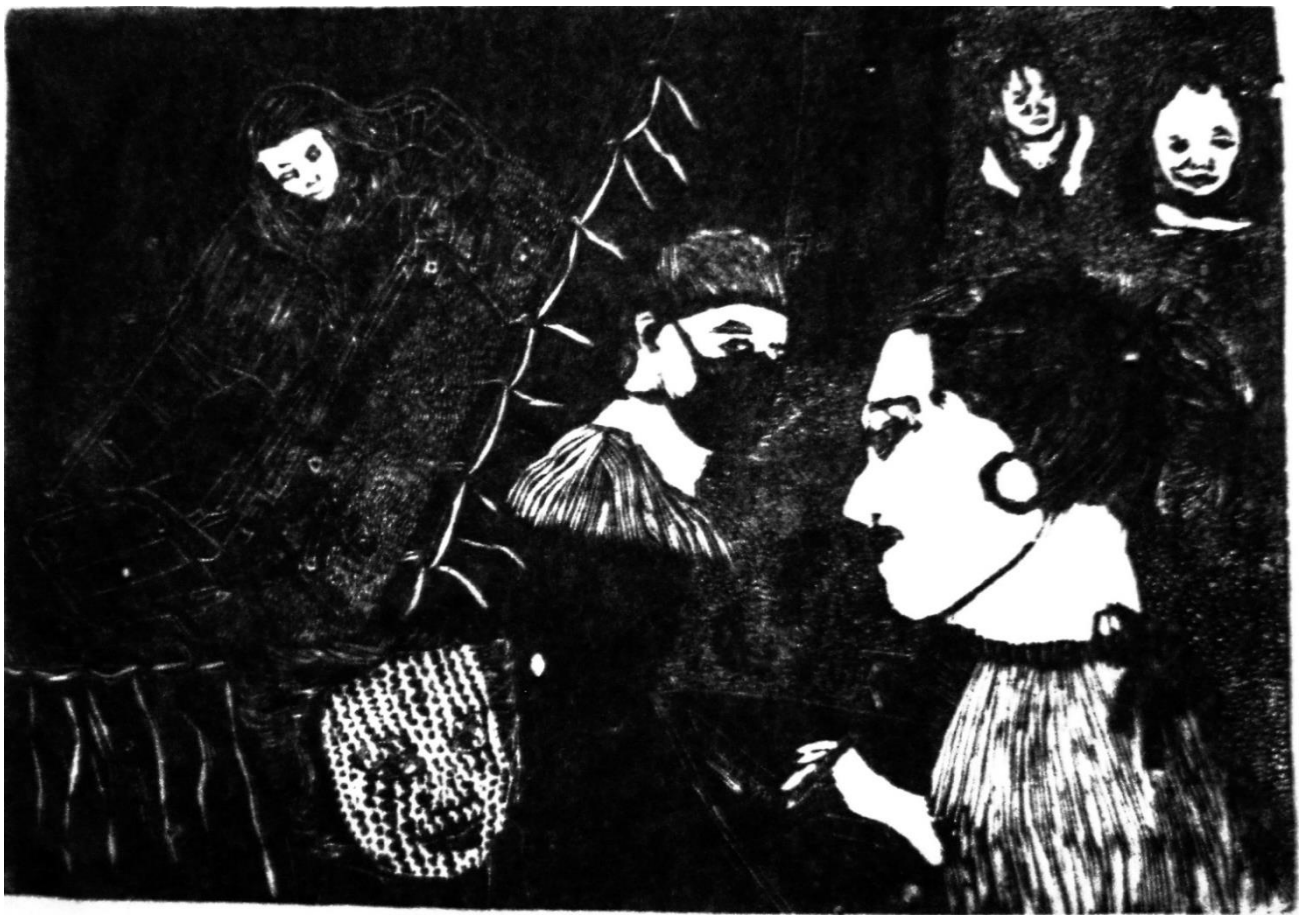


Fig. 09 – Olhares. Carla Rosane. 30x50cm. 2013.

Fig. 10 – República. Carla Rosane. 25x50cm. 2013.

Figura 11. Mãos. Carla Rosane. Xilogravura PB. 30x50 cm. 2013.

Fig. 12 – Caminhos. Carla Rosane. Xilogravura. 20x45cm. 2014.

Figura 13. Águas. Carla Rosane, xilogravura P/B. 30X50 cm, 2014.

"Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu - caminhada dura, mas a única, que vale todos os sacrifícios."

Goeldi

INTRODUÇÃO

A arte da gravura é um ato de fixar uma informação, “comunicar alguma coisa” (COSTELA, 1984). É a gravação direta sobre uma superfície, que pode ser um cobre ou uma madeira, como é o meu caso, na linguagem da Xilogravura. Xylos vem de madeira; gravura, tem como sinônimo, marca. Em outros casos, quando se utiliza o termo Xilografia, a grafia tem a ideia de grafar algo, escrever sobre algo, por exemplo, na madeira ou, no meu caso, em um material similar. Trata-se de uma gravação considerada direta, mas que obtém o desenho ou estampa, como se costuma chamar o resultado obtido, através da entintagem desta superfície chamada de matriz, gerando cópias mais ou menos iguais.

Desse modo, a forma de se obter o desenho final se dá indiretamente, transferindo o esboço do desenho para a matriz. Para esta gravação em madeira ou em outro material similar, utilizam-se ferramentas cortantes chamadas de goivas ou buris. As goivas são pequenos formões, ferramentas com pontas diferenciadas para obtenção de diferentes resultados. Tem-se a ponta em V, em U, tipo faca, mais achatada e mais quadrada, próxima da extremidade de um buril. As goivas facilitam o trabalho em materiais mais lisos, com poucas fibras como o Eucatex ou o linóleo, por exemplo. (HERSKOVITS, 1985).

Para obter-se o resultado final de um trabalho em xilogravura, precisa-se usar uma tinta, geralmente a tipográfica, que, segundo Goeldi (2006), absorve melhor a tinta no papel. Precisa-se também de uma prensa com um cilindro em metal que vai possibilitar o papel encostar sobre a

superfície para depositar a tinta sobre as áreas não escavadas com a ferramenta. Ainda, pode-se usar uma colher de pau para friccionar uniformemente o papel sobre a matriz gravada.

Compreendo, assim, meu movimento de gravadora como um trabalho que se insere em meu percurso de criação com xilogravura, no qual tenho como questões maiores a cena contemporânea feita de imagens que se proliferam convulsivamente. Representações, autorrepresentações se impõem a nossa vista, sobrepondo-se a todo instante. Torna-se uma oferta irrecusável a um olhar reflexivo, contaminado e imerso neste caldeirão efervescente que é o mundo no qual habitamos. Mais ou menos o que nosso horizonte no mundo físico nos mostra com todas as suas nuances, situações que mesclam angustias, contradições, perturbações, conflitos, sonhos, devaneios, medos, delírios etc, enfim, o mundo interior em conflito com o que nos rodeia, este interior e exterior tão atribulado, cheio de contradições: um mundo em ebulição.

Quanto às questões maiores da linha escolhida, da poética pessoal em xilogravura, elas se apresentam neste fazer rotineiro quase um ritual. A incisão da linha, o ato de escavar, de fazer buracos, mesmo em áreas maiores, são ações que passaram a me envolver mais e mais. Nesse momento, me interessa ver o que esta linha, associada aos demais procedimentos das montagens, permite dizer, seja apenas ela, seja quando se entrelaça com outras ou quando cria unidades de um mesmo campo de visão na xilogravura. Tento identificar que diálogos existem entre o ato dessa incisão sobre a matriz e os demais procedimentos e escolhas que faço para construir as xilogravuras.

Sempre muito envolvida com a imagem, no início pretendia desenvolver esta pesquisa a partir da cena, ou seja, do macro universo formado através das imagens-cena. Mas este interesse foi sendo intensificado com o conjunto de trabalhos realizados entre 2011/12. Naquele momento, eu estava envolvida na linha de onde emergiam os personagens. Foi quando comecei a pensar em partir deste micro universo, ou seja, da linha, que é o resultado da pressão da minha mão segurando um objeto cortante como a goiva em gestos dependentes da dinâmica de um corpo, da madeira. Isto porque as linhas são as unidades que estão no todo da imagem gravada e impressa e são elas que permitem chegar ao macro universo, à imagem em gravura pronta. Por isso, passei a observar estas unidades constitutivas do todo da imagem em gravura, para poder compreender

o que, juntas, elas promovem, para poder compreender meu processo, fugindo das explicações via figuratividade.

No princípio de construção do projeto que agora desenvolvo, tinha a montagem das cenas contemporâneas como motivação maior, aliada ao tratamento dado pela técnica da xilogravura e à temática humana. É este mundo inflamável e que se propaga a cada dia com a comunicação virtual que me faz pensar cada vez mais no ser de carne e osso que está por trás de uma máquina. Nada disso deixou de ser importante, pois cada etapa do processo é vital para a obtenção da estampa e para compreensão de seu sentido. A descoberta da imagem de dentro (as que habitam meu imaginário pessoal), a busca pela imagem no arquivo pessoal, digital ou impresso, ou a busca pela imagem na WEB, neste caso, com ou sem o uso de palavras-chaves, o recorte do personagem, a manipulação nos programas de edição de imagens, o decalque, a impressão, a ampliação deste desenho obtido no decalque, a cópia xerográfica, a montagem das cenas, o desenho com uso de carbono sobre a matriz, a gravação das linhas ou de áreas de luz e sombra sobre o corpo-matriz, a impressão com a tinta tipográfica sobre papel apropriado. Todas estas etapas, fundamentais na minha poética, se presentificam na xilogravura com a linha-incisão.

Pretendo que este texto possa mostrar meu percurso de criação e o desenvolvimento dele desde o princípio da minha produção artística, já que percebo algumas alterações que foram surgindo em meu trabalho prático, mesmo tendo realizado todas as etapas de forma semelhante e que me parecem importantes para compreensão da pesquisa que estou desenvolvendo atualmente.

Em relação ao desenvolvimento dos capítulos, eles se mostram da seguinte forma: no capitulo I, falo sobre a formação da linha na matriz, a linha impressa no papel e o material usado para a gravação das cenas contemporâneas. É o momento em que mostro este novo interesse pelo fazer, dialogando com o material de gravação, o MDF. Isso porque meu desenho é fruto do contato e dos atritos e constantes do ir e vir numa superfície homogênea, o que me interessa e muito, além de implicar, para mim, em questões importantes que levaram a maior envolvimento, sobre as quais preciso tomar consciência, interiorizá-las, senti-las.

Neste primeiro capitulo é quando apresento o conjunto de xilogravuras construído para este momento da pesquisa. É onde percebo algumas mudanças em relação ao início do meu percurso poético no transcorrer do texto acadêmico que acredito ser interessante tratar. Alterações tanto no micro quanto no macro universo: em algumas cenas que construo hoje, há um transbordamento no movimento de um plano a outro justaposto. Há muito mais profusão de linhas, como já almejava, e em contraste menos acentuado entre um plano e outro em grande parte das gravuras construídas até então. Houve, ainda, um maior interesse pela figura da criança como um dos personagens que constam nas atuais cenas. Procuro, portanto, apenas apontar o estágio no qual me encontro com os passos dados nesse sentido.

Tenho um grande envolvimento com o ato da incisão dos movimentos, diálogos com a matéria e o meu corpo em movimento, braço, mão, etc. Desde que essa provocação se instaurou em mim, não consigo mais me desligar dessa busca. Parto destas etapas para só mais tarde perceber o que todas elas, juntas e concluídas, me permitiram fazer. Não é mais apenas a montagem, como em meu processo de reflexão interior, mas o todo constituído: a linha, o seu conjunto, o ritmo dado por elas, as unidades reunidas na prancha, as imagens que habitam este universo-ambiente, o qual é criado para a cena como um todo, onde a linha-incisão gera o ambiente da representação. Creio que todos eles estabeleçam relação entre si. Mas isto é, ainda, uma hipótese.

Acredito, ainda, que este gesto exercido pela minha mão atua de uma forma mecânica no momento em que estou tão envolvida com a prática artística que não tenho total consciência deles. Mesmo assim, percorro a superfície, registrando os caminhos que minha mente propõe, por meio dos dedos de minhas mãos que unidos à ferramenta transformam aquela matriz em algo que vou percebendo à medida que tudo acontece mecanicamente e impulsivamente. E a atmosfera das cenas vai sendo construída aos poucos. Parece um fazer automático, sem ciência dos atos ali registrados. Mesmo assim os realizo. Sou afetada tanto pelas imagens que coleto na WEB, quanto pelas imagens mentais que flutuam em minha mente enquanto cravo a ferramenta naquele corpo que resiste mais ou menos a minha interferência. Hipoteticamente relaciono o fazer manual ao diálogo com a matéria que vem de um meio que me sensibiliza. Quem trabalha com esta

linguagem, não tem como fugir do que ela sugere. “A madeira [mesmo o MDF] tem vida e cabe ao artista deixar que ela se expresse.”(HERSKOVITS, 2005, p. 153).

Neste momento de minha formação, portanto, pretendo descrever esse olhar em relação à linha e o ritmo que elas trazem no processo de construção da gravura.

Para tanto, não apenas as descrevo, mas mergulho nelas para senti-las. Eis o que pretendo realizar nessa pesquisa: trazer à tona, de forma mais aprofundada, essas questões que permeiam meu trabalho. Acredito que esta forma de abordagem tenha mais a ver comigo, além de representar uma ação necessária, tanto para o presente trabalho, quanto para as futuras pesquisas na minha área de atuação.

Foi preciso olhar só para elas – as linhas-incisões – e mergulhar nelas, sentindo o que elas me provocam. Estimulada pelos estudos de Paul klee em “Ponto, Linha e Plano (1997)”, procurei refletir em como as imagens poluíam e penetravam a minha mente em 2012 quando concluía a pesquisa anterior em Percursos Poéticos. Fui, assim, apoiada por minha orientadora a seguir nestes estudos. Incluo, portanto, referência aos exercícios de construção da linha, refazendo tanto mentalmente quanto fisicamente o gesto de gravar com a goiva, sempre com intuito de sentir-perceber este movimento. Estudo diretamente atrelado ao material de gravação (MDF), suas características, conscientização e resistência à linha-incisão nos seus diferentes movimentos e tipos. Trata-se, neste primeiro capítulo, portanto, de um aprofundamento nas linhas. Para, posteriormente, aproximá-las da imagem-cena construída na técnica da xilogravura.

A leitura do livro de Wassily Kandinsky, “Ponto, linha e plano”, me auxiliou a relacionar a pensar como o autor observa a linha para que eu pudesse observar as minhas linhas dadas pelo movimento que realizo, pela pressão, a incisão, etc.. Analiso detidamente a linha em sua unidade e, também, em conjunto, percebendo seus diferentes ritmos, retomando os conjuntos e ligando-os ao todo da imagem-gravura para perceber o macro. Por exemplo, eu vejo regiões muito bem limitadas na maioria das gravuras de Gilvan Samico, que não vejo nas minhas.

Os conjuntos de linhas de cada setor da gravura (tanto nas pranchas quanto impressas no papel), sem a presença de figuras, sugerem análise particular e foi procurando perceber quais as

que mais se repetem, para tratar aqui da compreensão da minha poética, podendo, assim, criar um léxico das linhas.

No capítulo II, almejo uma reflexão sobre a imagem, como ela se forma a partir do meu imaginário, como se dá a construção dos arquivos, a montagem das imagens. É um momento em que pretendo tratar de dessas questões mais conceituais sobre tipologias da imagem, como ela é formada na mente, a construção dos arquivos, a montagem das imagens, além de tratar também sobre as tipologias da imagem, como apropriações e arquivamento, entrando aí a imagem dialética de Walter Benjamin, um possível olhar, sobre como Rosalind Krauss trata da imagem em seu livro “O Fotográfico”.

Trato da forma e dos arranjos realizados com as imagens apropriadas que são ressignificadas quando realizo um novo recorte, ora um enquadramento ou ainda quando altero a sua posição e direção. Ainda, falo sobre a colagem e montagem apropriadas da montagem do diretor de cinema Eisenstein.

Algumas vezes também fotografo cenas de filmes, dando origem a um novo enquadramento sobre o enquadramento autoral do diretor. Um exemplo são as fotos feitas da tela do computador das cenas de filmes como “Um homem de sorte” e “A invenção de Hugo Cabret” (figs. 14,15 e 16).

Figura 14 – Filme - Um Homem de Sorte – Fotografia pessoal da tela do computador

No capitulo III é, trato da concepção das linhas empregadas, suas formas, seus movimentos e o gesto que envolve suas construções, assim como o ritmo dado pelo conjunto delas. Nesse momento, procuro analisar as unidades e sua relação com a imagem da gravura pronta, tecendo observações que, num outro instante, possam me permitir fazer

a aproximação com o conteúdo temático das cenas contemporâneas por mim criadas.

No capitulo IV, faço uma visita a artistas que trbalham com a gravura e um levantamento, portanto, da história da xilogravura com uma aproximação dos referenciais artísticos. Artistas como Rubem Grilo, Oswaldo Goeldi, Lasar Segal, käthe Kolwitz, Erick Heckel e outros mais contemporâneos como Gilvan Samico, Maria Lucia Cattani, José Luis Salvador, Tales Bedeschi, Francisco Maringelli, Elias Santos e Elaine Corsi.

Fotografei cada trabalho, assim como cada unidade-região em que se encontram as linhas. Analisei e nomeei cada linha, quando possível. Percebi o conjunto delas sem que estivessem dentro das figuras, ou seja, individualmente. Comecei, portanto, vendo as unidades e seus ritmos para analisar o trabalho com um todo.

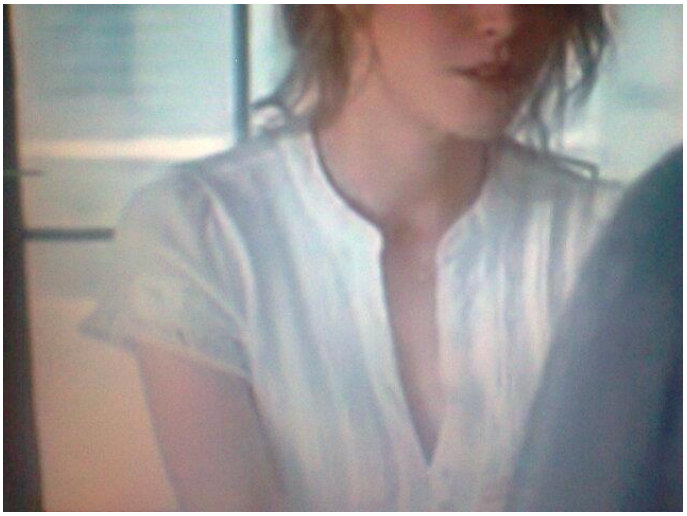


Figura 15 – Filme - Um Homem de Sorte – Fotografia pessoal da tela do computador

Figura 16 – foto do Filme A invenção de Hugo Cabret. Fotografia pessoal da tela do computador

Comecei, portanto, vendo as unidades e seus ritmos para analisar o trabalho como um todo. Antes, quando montei o projeto, eu pretendia ainda partir da cena e de sua montagem em relação ao todo e suas repercussões, seu sentido dado por esta montagem junto com o grafismo da gravura em madeira. Hoje, pretendo falar da ação de percorrer a matriz com uma goiva que mostra a relação do meu corpo com o corpo da matéria do MDF.

1. SOBRE AS XILOGRAVURAS: escolhas e procedimentos

Neste primeiro momento pretendo abordar o conjunto de xilogravuras partindo de alguns movimentos que me fizeram torná-las visíveis. Procurarei falar de minhas escolhas em cruzamento com o meu imaginário, com as escolhas pelas montagens, as narrativas, apropriações de linguagens e procedimentos, acasos incorporados, das manipulações e dos sulcos escolhidos para ambientar estas cenas todas em volta. E assim procuro lembrar como tudo começa.

Demarco um território (o corpo-matriz), delimito um espaço (dimensões do plano) compreendido para uma ação (gesto-incisão) que virá. Regiões que serão impregnadas de sonhos (imagens, cenas, possíveis narrativas). Linhas que registram gestos e memorizam na matriz movimentos, menos ou mais espontâneos (precisos). Linhas que têm distintas cadências. Cenas que ganham uma sonoridade contemporânea como as do artista Osvaldo Goeldi que retratou em suas xilogravuras cenas tão profundas e tão próprias de sua época. Ele preferia afastar-se desse tempo e se entregar e observar que eram revelados para sua obra tão peculiar (GOELDI, 2006).

Após ter determinado que matriz usar e o tamanho para a confecção da nova gravura, vou preenchendo a prancha com os recortes, me apropriando do procedimento da colagem e juntando os elementos que farão parte da gravura. É assim que componho as xilogravuras: com sonhos e realidades. Sonho em imagens e realizo no corpo da matriz de um aglomerado de madeira (MDF), o qual utilizo por ser um material que me permite circular, perfurar em todas as direções desejadas. Sonho não exatamente adormecida, mas devaneando, fantasiando ou imaginando, semelhante a um conjunto de imagens ou pensamentos que se confundem e se desmembram ou se combinam com outras imagens, sejam da memória pessoal ou da coletiva para gerar algo que se aproxima do que pretendia reproduzir. O que aconteceu ao menos em um caso, na gravura *Conectados*, (fig. 7).

Minha primeira decisão para a configuração de um novo trabalho geralmente é uma opção pelo arranjo dos planos (justapostos ou superpostos), que farão parte das xilogravuras após a seleção das imagens como ocorre em *Passagens* (fig. 1) e *Dança da Vida* (fig. 2).

Brinco com esses elementos que compõem a gravura, tentando criar um jogo com a atenção e a desatenção. Faço isso quando manipulo a imagem inicial, quando faço minhas escolhas por linhas que tornem o ambiente propício e a mim, me parece condizente com o momento atual que (CRARY. O cinema e a invenção da vida moderna. 2010).

Geralmente, uso apenas o decalque das figuras que encontro e seleciono para usar nas montagens, com algumas exceções. Por isso, posso afirmar que os procedimentos operatórios da minha poética, ou seja, as montagens e a busca por imagens, seguem praticamente os mesmos desde o princípio, salvo pequenas alterações. Assim, o processo inicia-se com a descoberta da imagem de dentro (imaginário pessoal), a busca pela imagem no arquivo pessoal, digital ou impresso ou quando não encontro nele, vou à procura de outras imagens na WEB, geralmente com o uso de palavras-chaves. Logo após, ocorrem o recorte do personagem, a manipulação nos programas e edição de imagens, o decalque, a impressão e a ampliação ou redução do desenho que obtive decalcando. Depois, faço a cópia xerográfica, a montagem das cenas, o desenho com uso de carbono sobre a matriz, a gravação das linhas ou áreas de luz e sombra sobre o corpo-matriz e, por fim, a impressão com a tinta tipográfica sobre papel apropriado.

Destas ações antes e durante a gravação no MDF, lembro que algumas já eram práticas presentes em minha poética desde a infância e mesmo na adolescência, em que, então, foram contaminadas por outros procedimentos e conhecimentos adquiridos, dentre os quais o decalque feito com folha translúcida como a folha de seda muito usada em trabalhos de desenho em aula, o uso do carbono para transferir a imagem, e um espelho mágico infantil (figs. 17 e 18) com o qual brincava muito para “tirar” a imagem do outro lado. São materiais e procedimentos que sempre fizeram parte de minha vida.

Figuras 17 e 18 – espelho mágico infantil

Hoje, a lâmina de acetato facilita muito neste uso por permitir que o desenho obtido com caneta apropriada possa sofrer alterações de posicionamento na hora de digitalizar ou imprimir a imagem geralmente na metade de uma folha A4. Talvez a modelagem com gesso (uma brincadeira de infância que consistia em preencher forminhas de gesso dos personagens da Disney) venha atualmente como mais uma experiência ou simples desejo de obter um volume nas figuras, algo que procuro resolver usando a profundidade de um MDF.

É quase como um jogo em que as peças do quebra-cabeça se encaixam. Este encaixe, no entanto, não parece o mesmo que num quebra-cabeças comum, porque, aqui, as peças formam algo nem sempre reconhecível ou aceitável para uma abordagem realista. Os tempos se diferem na gravura, representando um tempo inexistente no mundo real-físico.

Há vezes em que os elementos que compõem as gravuras não são nítidos, o que permite distintas leituras. Por mais que se obtenha, pelo grafismo, a nitidez da forma configurada, o espectador não deixará de completar a leitura com a sua experiência pessoal, junto à sensação que a cena repassa a ele.

Quero mostrar, agora, algumas escolhas relacionadas à confecção das linhas empregadas, já que na xilogravura,

> (...) os cortes absorvem os ritmos e os gestos expressivos do artista e a matriz não é apenas uma relação de vazios e cheios ou um simples negativo, visto que, no momento da sua transposição sobre um outro corpo, ela se duplica, se desdobra e se recria (BLAUTH, Lurdi. 2012, p.1).

Ainda, Gaston Bachelard menciona o fato de que é a matéria que sugere em caso de materiais primitivos (BACHELARD, 1994).

Cada incisão tem uma velocidade maior ou menor da mão para concluir os sulcos. Independentemente disso, por se tratar de muitas linhas a serem constituídas, este gesto torna-se moroso e ao mesmo tempo agradável. Adoro quando tenho de desenhar a grama no chão, rasteira e delicada ou quando faço o desenho de cada fio de uma barba cerrada, porque neles posso lentamente construir a forma que circula a face do personagem, a feição com hachuras bem pequenas, com cortes bem sutis que se aprofundam na matéria dura. Este vagar ou esta rapidez de todo o trajeto que preciso realizar com cada incisão em profundidades diferentes que fazem o meu desenho existir.

O artista gravador Gilvan Samico (LEAL, Weydson Barros, Samico, 2011) fala-nos que ficou cada vez mais obcecado pela rigidez do seu traço (incisão) que precisava ser cada vez mais perfeito.

A escolha e uso de determinadas ferramentas também é fundamental para determinar que ambiente será construído. No meu caso, as goivas que mais utilizo são as goivas V e U1 (fig. 19) e uma mais reta para alcançar as alturas onde não intenciono que a tinta penetre. Há pouco, adquiri uma V1 ultrafina (fig. 20). É uma goiva de outra marca que não a Tombo e nem a Berg, goiva Speedball. As goivas em V são as que mais

Fig. 19 – Goivas V e U1

têm me interessado porque é principalmente com elas que “desenho” na matriz. Eu dou preferência às goivas de boca mais estreita, pois elas me ajudam a delicadamente criar os sulcos e me auxiliam nesta prática constante de minha poética.

Figura 20 – goiva V1 ultrafina

Após elucidar a forma e materiais com os quais construo minha produção artística, passo a apresentá-la começando com *Passagens* (fig. 1), trabalho que antecede a produção atual. Na realidade, comecei a planejá-lo no final do meu primeiro conjunto de trabalhos com a técnica da xilogravura. Inclusive, já estava montada com os elementos que dela fariam parte, estava tudo na prancha de MDF, esperando a configuração das linhas. Parece-me um arranjo que precisa de maior atenção na elaboração dos pequenos universos dentro do todo da gravura, pois há mais quantidade de sulcos para construção das diversas linhas que fazem parte do que compreende a estampa. Trabalhar estas linhas exige um maior aprimoramento, que chegou com um segundo projeto que, no momento inicial, parecia deixar a preocupação com a imagem de lado, o que parece hoje um equívoco. Eu presumia que durante o projeto poético anterior, meu foco me detinha unicamente ao aprimoramento da técnica, deixando a imagem e os demais procedimentos em segundo plano, enquanto que, na realidade, a artista se entregava ao domínio da artesã que tornava a procurar a sua linha, o seu pulsar. Entregava-me às possibilidades que as incisões feitas com, no máximo, duas ferramentas manuseadas por mim pudessem me trazer como resultado. O processo de conhecimento do próprio trabalho é lento. Desta forma, percebo só agora que, para aquelas imagens (*Frevo*, fig. 21) eu não precisava de outras ferramentas que não fossem com as pontas em V1 e V2. Ao mesmo tempo em que sentia a necessidade de explorar mais os

sulcos do que os demais procedimentos operatórios como a colagem, a montagem, a seleção de imagens, etc, hoje me dou conta que, desta forma, fui tomando consciência do meu processo.

Figura 21 – Frevo - Carla Rosane – 27x27cm 2012.

Assim, como uma das minhas primeiras preocupações era com os diversos ambientes menores que compõem *Passagens* (fig.1), tentei solucioná-las com linhas específicas. Esta gravura traz quase a maior parte das linhas com as quais trabalho, algumas sequências mais lentas, outras mais rápidas. São linhas construídas por sulcos: oscilam, dançam, tremulam, evocam ritmos desiguais.

Figura 22 – imagem de linha inclinada localizada na parte superior da gravura.

Há uma linha inclinada localizada na parte superior da gravura (fig. 22) que vem de um movimento ascendente feito com a goiva, que se move para cima. O sulco mais abaixo constrói uma linha que tem um movimento lento, com uma certa continuidade. Tem um ritmo sequencial. São vários tipos de linhas e de conjuntos de linhas que, em geral, não são retas rigorosas. Acima, no centro superior da gravura,

tem-se um conjunto de linhas em diagonais mantendo intervalos muito próximos. Há um reforço quantitativo em intervalos (quase) idênticos que, segundo estudos de Kandisky (OLIVEIRA, 2012), equivalem, na música, a diversos instrumentos produzirem o mesmo som de maneira uníssona. Portanto, existe uma acentuação no ritmo (tempo) do olhar do espectador dado neste setor em relação aos demais. Nele, o fluxo do olhar vai de um lado a outro, pois tenho linhas diagonais. A rota do olhar aqui é essa, de uma aceleração desse

olhar, mas que para nas bordas superiores, inferiores e laterais, onde encontra outras configurações de linhas.

Linhas diagonais são dinâmicas, portanto, dinamizam a cena. Foi assim que pensei, diagonais que criassem uma insegurança ou um efeito mais turvo, pouco nítido. Imaginei uma cena onde o operador da máquina focou o personagem caminhando (fig. 22) e desfocou o fundo e a área ao seu redor. Neste setor, eu tenho vários conjuntos de linhas inclinadas e um setor com linhas na horizontal com alguns intervalos entre os conjuntos, os quais não foram gravados.

Percebo que nesta xilogravura eu sempre começo a olhar a gravura (fig. 22) partindo do centro superior dela (figura 22). Acredito ter a ver com esta atenção focada e que logo se dispersa. Talvez ali seja o centro de atenção da gravura. Ao menos, ali é o meu centro de interesse-atenção (CRARY. O cinema e a invenção da vida moderna. 2010). A personagem logo abaixo me chama bastante à atenção também. Já ao lado, no canto direito, onde há um intervalo bem marcado, talvez desnecessário fosse a linha do branco do papel, do vestígio deixado pela ferramenta. Neste local ocorre uma desaceleração do olhar em relação ao setor central superior mencionado. A face desta personagem, creio que se relacione mais ao aspecto de modelagem da imagem e, como esta linha, Mola, prende a atenção, cria falsos volumes, porque não tem a intenção de uma ilusão da realidade.

O primeiro movimento que faço para confeccionar as gravuras é pensar no tipo de montagem que irei aplicar ou, então, a estrutura gráfica mais adequada. Porém, antes, quando começava a usar os dois planos lado a lado, ia direto para a construção da imagem em alto-contraste. Agora, desde o projeto anterior, penso em como pode ficar interessante explorar mais a estrutura gráfica que a gravação na madeira (MDF) me permite.

O tipo de gravação aplicada tende a influência expressionista, cujos artistas tendem a ter um traço bem simplificado, com linhas duras, figuras distorcidas, contrastes acentuados como os encontrados em *Mordaça* (fig. 4), em que há um menino com estas características simplificadas da forma (fig. 23). Os artistas expressionistas tinham a intenção de distorção de realidades ou mesmo a intenção de transparecer o interior turbulento do ser humano. De certa forma isso me agrada, esse foco na expressão. Resolvida esta etapa, o pensamento vai para a montagem com a seleção dos elementos que irão fazer parte da gravura.

Figura 23 – imagem do menino com características expressionistas (simplificadas).

Sempre penso em escavar mais as áreas onde estão os rostos dos personagens, enquanto trabalho mais a linha nos elementos menos significativos, como uma barba, os fios de cabelos ou a grama.

Dança da Vida (fig. 2) é uma gravura que faz parte da formação de outro tipo de montagem que preferi não dividir em séries distintas, porque existe sempre algum elemento que não a define de uma maneira precisa para realizar esta divisão por séries. Creio que falar de determinadas características peculiares que surgiram em algumas gravuras seja mais adequado do que forçar a formação de grupos de xilogravuras, já que cada uma

apresenta sua particularidade. *Dança da Vida,* por exemplo, faz parte de uma cena em dois planos com intervalo bem marcado, um alto-contraste e muitas linhas que criam um arabesco (SOURIAU A Correspondência das Artes- Elementos de Estética Comparada. 1983.) do outro lado, com muitas linhas-incisões que não criam uma forma definida ou uma textura para objetos móveis ou imóveis definidos (no outro plano). Trata-se de outra cena que já vinha sendo elaborada um pouco antes de começar a fase atual da minha produção artística. É um projeto que fica à espera de um momento melhor para reviver, como ocorre em algumas vezes, eu começo a montagem sem ter todos os elementos determinados para cada nova gravura. Pode ser o tipo de montagem a ser realizada, com dois planos ou com superposições.

A primeira decisão tomada foi o uso de dois planos em uma cena que remete ao enquadramento fotográfico. Era hora de decidir como seriam trabalhados os dois momentos, se em alto-contrastes ou com figuras confeccionadas com um grafismo intenso, em, portanto, um contraste atenuado. Essa foi uma dúvida que impediu de conceber esta gravura anteriormente, pois vinha objetivando explorar mais a linha e por esse motivo resolvi aplicar aqui. Assim, usei um plano com o alto-contraste, onde tem um personagem em um possível primeiro plano. Desse personagem, só se vê os olhos descobertos. Ele está com sua roupa branca e atrás dele a imagem de um corpo feminino, uma figura. Trabalhei muito essa figura com texturas de linhas espontâneas e o rosto foi muito escavado, em sua maior parte. O piso da cena foi elaborado com o uso de linhas formando ortogonais e o leito, a superfície de apoio ao personagem deitado numa inclinação improvável para um fato real. Procurei o contraste entre o personagem em pé, no primeiro plano, em posição vertical e a paciente em diagonal. As linhas do piso ressaltam e acompanham. Este ângulo foi promovido pelo arranjo quando inseri o leito, promovendo esta inclinação que deixa a cena interessante, pois a desestabiliza. Há aí uma figuratividade instabilizada pelo trabalho com as linhas.

Este trabalho pode ajudar a trazer questões que me interessam em uma imagem e sua construção. Ela surgiu numa vontade por uma sequência de gravuras que falasse das sensações experimentadas em um ambiente hospitalar e que, de certa forma, muitas vezes experienciamos na vida comum, cotidiana. Quando chegamos num ambiente destes, somos como um indigente até termos um nome e passamos a ser alguém. Também, a sensação de se estar, portanto, abandonado, experimentando a solidão, fica presente num ambiente como este, ou o silêncio, simplesmente.

Outro ponto importante neste sentido é a motivação que primeiro me levou a selecionar uma das figuras que faz parte desta gravura. Parti da foto pessoal de um amigo, o personagem que me inspira esta narrativa pelo amor à área profissional pretendida em sua vida, a medicina. A imagem em si não tem relação unicamente com uma cena de hospital, mas é sua história de vida que me levou a criar tais cenas, pois já havia criado outras semelhantes. Tendo o personagem fui, como de costume, encontrar em meus arquivos pessoais os demais elementos. Primeiro, encontrei a imagem de mãos que seguram um bebê (fig. 24) e depois, todas as outras figuras que compõem a cena em cada plano.

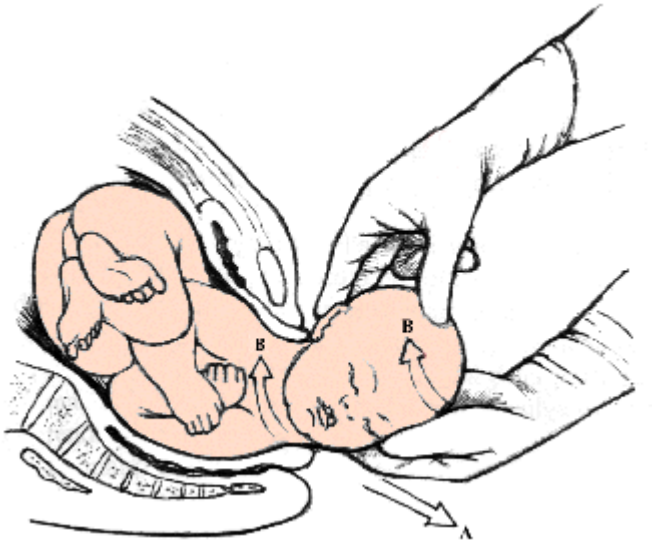


Figura 24 – imagem de site de WEB com mãos que seguram um bebê vindo ao mundo

Encontrei, ainda, algumas silhuetas que me pareceram interessantes para inserir no plano onde um parto esta sendo feito e lembrei-me de um trabalho realizado para uma disciplina ainda no período da Especialização, quando usei a obra, “A Lição de anatomia do Dr. Tulp”

de Rembrandt (fig. 25). Para ela, fiz uma montagem primeiro manualmente e depois em um programa de edição de imagens, o que me pareceu apropriado agora pensar na forma como estruturei alguns elementos naquele momento: juntei partes do corpo de um personagem com parte de outro. Foi o que fiz aqui: algo que entra como um diferencial em relação aos trabalhos que comecei realizando nesta linguagem da gravura em relevo. Partes de um corpo humano agregado (colado) ao resto do corpo do personagem. Também usei deste artifício em outro trabalho, como *APS* (fig. 9).

Figura 25 - Rembandt – Lição de Anatomia do Dr. Tulp. Pintura.

Assim, no primeiro plano, tenho quatro figuras, dentre as quais, uma é um bebê que está nascendo (fig. 24), mas que pela inclinação do plano não fica bem nítido. Talvez se a olharmos de cabeça para baixo encontraremos alguns elementos da figura para esta compreensão. Ao lado, alguns personagens dançam e ao redor, movimentos de outros que brincam, caminham, etc..

Como fica claro, insiro personagens e elementos trazidos de diversificados contextos e poses — se penso no retrato fotográfico ou histórico — não tenho compromisso com suas funções e em muitas das xilogravuras confeccionadas, utilizo imagens de amigos, os quais podem ou não ser representados como personagem principal das cenas montadas. Diluo sua personalidade ali na gravura. Sete das treze gravuras (figs. 1, 2, 3, 6, 7, 8 e 9), são feitas desta forma, cinco tem os amigos como personagem principal (figs. 1, 2,7, 8 e 9) sendo que quatro delas tem como personagem principal um desconhecido menino com um

pião (fig. 6), que mais parece um balão pela perspectiva forçada onde o pião estava mais próximo da câmera. A foto parece ter sido tirada pelo fotógrafo com a máquina apoiada no chão, o que agiganta o objeto. Quatro delas (figs. 4,5, 10, 11 e 13), nem apresentam um amigo sequer como coadjuvante. Provavelmente as que apresentam, seja porque eu esteja um pouco influenciada por suas realidades ou por suas fantasias, seus sonhos, seus ideais, seus devaneios com suas histórias marcadas por um pouco de irrealidade as narrativas surgem deles. Em uma única xilogravura, *Sombras na cidade* (fig. 3) apresenta três amigos neutros, onde dois não são identificados por faces definidas, apenas as suas silhuetas estão presentes, enquanto um deles tem a parte do rosto escavada, mas em uma posição que não revela sua identidade.

Já na xilogravura *Conectados* (fig. 7) há um amigo com no máximo uma silhueta do corpo inteiro do personagem que está à vista, como os óculos, detalhe que ainda assim não consegue levar a uma identificação precisa do personagem, seguem apenas mais algumas linhas de contorno e todo o resto em preto. São imagens onde os personagens tem os detalhes mais trabalhados com os sulcos em regiões que não levam à identificação do personagem utilizado, pois esta não é a intenção. É uma forma de situar um indivíduo neste nosso complexo mundo das imagens e dos sujeitos que circulam pelas cidades “onde perdemos a identidade doméstica” (SANTEIRO, Sérgio, Rostos na Multidão. 1978, p. 17) aquela que nos faz ser ‘alguém’ com uma personalidade específica que nos distingue e nos une aos demais seres ao nosso redor.

Na gravura *Conectados* (fig. 7), sobre a face de um personagem (fig. 26) crio uma retícula através do computador (fig. 27) e uso a parte do corpo de outra foto (fig. 28)., numa roupa mais formal, lembrando uma camisa escolar, como as que os rapazes vestiam nos anos 1950. Após decalquei apenas contornando a face e as retículaas (fig. 29). O encontro entre esses dois momentos contraditórios me causaram um estranhamento, que, lado a lado, indicava uma promessa de narrativa.

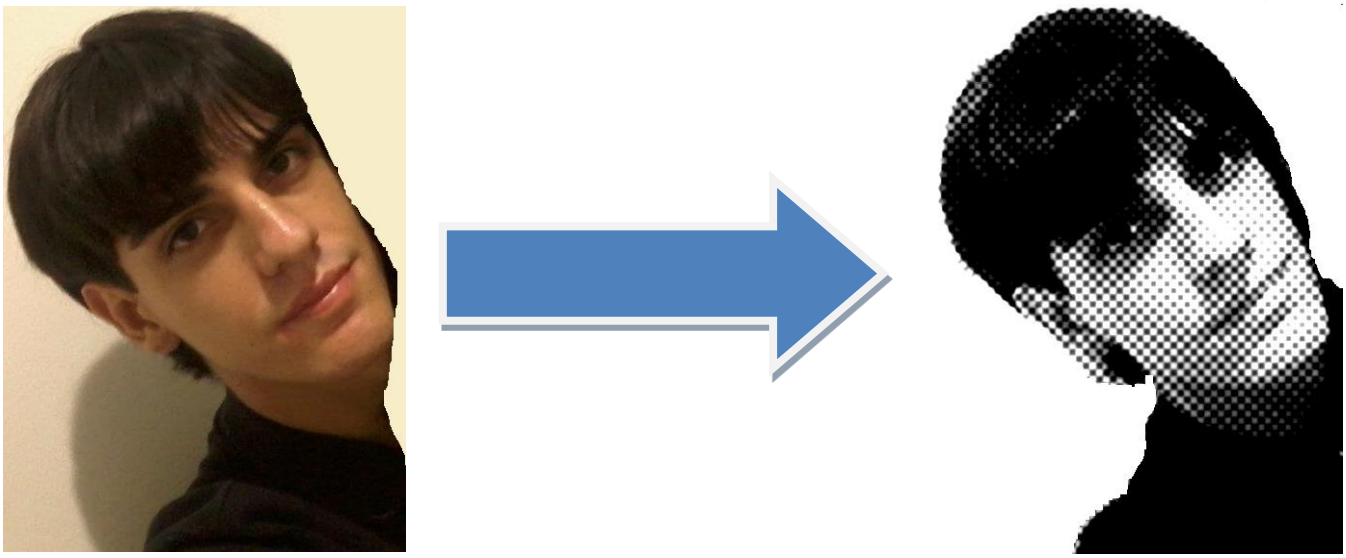


Figura 26 – foto original do perssonagem;

Figura 27 - imagem do personagem com retícula feita no editor de imagens do computador.

Figura 28 - imagem em Preto e Branco da parte do personagem utilizada na xilogravura *Conectados*.

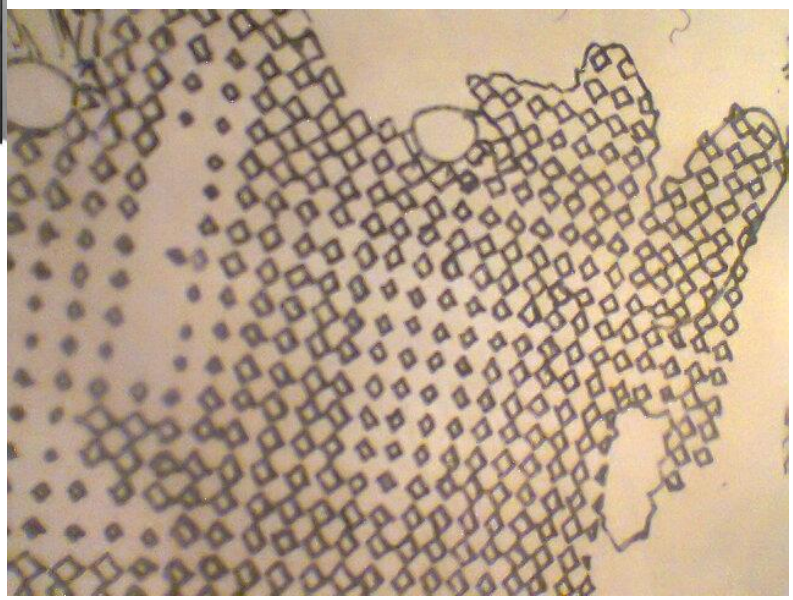


Figura 29 - imagem impressa após decalcada com caneta para retroprojetor sobre lâmina de acetato.

Esta imagem reflete o cruzamento com o meu imaginário entre a imagem de um personagem de outros tempos da história da humanidade marcado por um estilo de época característico, em oposição ao novo, ao tecnológico. Essas são as oposições que procuro montar nas gravuras, oposições que marcam as nossas formas de atuar socialmente no mundo em torno das redes sociais.

Para constituir a narrativa, eu preciso encontrar outros personagens que se aproximem uns dos outros. Dois personagens estão num dos planos desta cena, com aparelhos de comunicação virtual, um com um notebook e outro com um celular. Sobrepor uma rede de fios e postes de luz que estejam em meio aos personagens, complementaria a cena projetada desde meu imaginário. Mexendo no arquivo físico (foto das pastas, figs. 30, 31 e 32), reencontrei uma imagem de postes e fios elétricos. Sobrepus à imagem. No mesmo arquivo encontrei uma imagem de uma cerca feita de madeira. Focada na cena, me pareceu a representação de prédios em escala reduzida. Penso, portanto, grande parte das vezes, em cenas que traduzam este corre-corre contemporâneo, aceleração que impede e que ao mesmo tempo facilita a comunicação entre os indivíduos.

Figura 30 – arquivos físicos com imagens manipuladas no computador

Figura 31 – Arquivos físicos com imagens diversificadas.

Figura 32 – Arquivo físico com as montagens dos atuais trabalhos da pesquisa.

Outra característica do meu trabalho são as descrições da infância de um personagem que sempre desperta a minha imaginação. Minha própria experiência com filmes, como o Karatê Kid[1] serve também de base para meus trabalhos. Lembrei que o responsável por me despertar uma determinada cena era praticante de karatê com o pai, na infância e que eu tinha algo assim em meu arquivo. Porém, as figuras que tinha não me satisfizeram, não me pareciam apropriadas. Então, fui à WEB capturar novas imagens usando palavras-chave específicas, como “karatê”. Imprimi, decalquei, experimentei os arranjos e pude compor a gravura.

Por esse motivo, às vezes, demoro várias semanas tentando realizar uma montagem, sem sucesso. É quando me parece que o trabalho tem vida própria, pois se impõe ao meu fazer, às minhas escolhas, às montagens preliminares ainda arranjadas pela mente que elabora e reelabora estas colagens. Uma delas é esta, *Conectados*, em que eu insistia em fazer apenas em dois planos bem definidos em alto-contraste, contudo, era uma imagem

[1] http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-karate-kid-dublado-online.html
Daniel Larusso (Ralph Macchio) e sua mãe (Randee Heller) recentemente se mudaram de Nova Jersey para o sul da Califórnia. Porém, Daniel não consegue se ambientar em sua nova morada, até que conhece Ali Mills (Elisabeth Shue), uma garota atraente que gosta dele. Porém, a situação de Daniel se complica quando o ex-namorado de Ali, Johnny Lawrence (William Zabka), e sua gangue começam a atormentá-lo. Um dia, quando é cercado pela gangue de Johnny, ele é salvo por um Miyagi, um veterano japonês (Pat Morita) mestre na arte do karatê. Disposto a ajudar Daniel, Miyagi resolve passar-lhe os ensinamentos do karatê, para que ele possa se defender da gangue de Johnny. Encontrado em http://www.adorocinema.com/filmes/filme-47352/ acesso em 24 de fev. de 2014.

que precisava ter a conformação mais ampla, com muitos elementos e muitas linhas num espaço que não era uma cena que se possa ver no mundo real, ao menos, não da forma como é apresentada, mas como passamos pelo mundo, talvez, em nosso cotidiano, com sequências de imagens que vão ficando guardadas e se montam umas sobre as outras. Nossos olhos físicos não vem tudo assim ao mesmo tempo, sabemos disso.

Ainda, para narrativas, as sugestões e motivações para criá-las são várias e estão conectadas ao contexto contemporâneo da presença tecnológica, e, geralmente, pensadas desta maneira como narrativas. Uma conversa virtual pode ser um exemplo: a cena de uma historia virtual, pessoas em contato sem presença essencial de corpo físico, mas autorrepresentações e autonarrativas as quais tendem a conter um pouco do real e outro tanto da interpretação de quem a vivencia. Quem esta ali, nas redes, é uma imagem de quem se representa e de quem o lê. Isso me veio à mente como um tipo de república estudantil. Vestibulandos, estudantes, que vivem envoltos por livros e ao mesmo tempo se comunicam virtualmente. As informações recebidas por minha mente podem ser descritas presencialmente ou lidas na WEB. Estas motivações vão se instaurando em minha mente sem que eu perceba. Um lugar pequeno, onde num canto há um estudante enquanto no outro canto ao longo deste seu pequeno cômodo, uma cama simples. Pensei sobre como viveriam estudantes de outras épocas. Precisava de um prédio de aparência antiga, portanto. Aos poucos, a concentração nos estudos se desloca para o pai quebrando madeiras na cabeça dele, como se faz na prática do karatê. Tudo isso vai se fixando na minha cabeça até que eu possa juntar tudo ali, naquela matriz, cuja concepção foi muito difícil. Vieram muitas outras cenas e arranjos mentais e a cena nunca se fazia da forma como me lembrava de ter “montado”, na minha cabeça, no princípio.

Curiosamente, uma comunicação virtual se impõe para mim como dois momentos em contraste: de um lado, o antigo (rapaz escrevendo um manuscrito), do outro, o uso ativo da alta tecnologia, uma pessoa digitando com um teclado de computador. Ao mesmo tempo nenhuma das duas pessoas se vê, eles se autorrepresentam por imagens, ícones, avatares

e etc. Viram personagens de uma história que talvez nem exista, mas a minha narrativa sim, como uma representação de um momento atual.

É de lugares assim que meus personagens surgem. Um estudante escrevendo num papel e não num computador. Os gostos musicais, as faltas de gírias e modernismos observados nas falas *online* comparadas às de outras. Esta xilogravura, *Conectados*, foi uma experiência muito interessante, pois me ajudou muito a refletir sobre minha criação e a montagem dessas imagens, as imagens dialéticas e sobre meu processo se constituindo. Após várias semanas, pude aceitar que ela não ficasse apenas em dois planos, que aquela dualidade forçada demais, dizia que o que ali existia era uma imagem potente que precisava de uma conformação mais ampla com muitos elementos e muitas linhas, num espaço onde exigia uma cena com outra ao lado. Talvez da forma como vemos quando passamos pelos lugares em nosso cotidiano, com sequencias de imagens que vão ficando guardadas em nossa mente, imagens capturadas por nossos olhos físicos que não conseguimos sequer apreender e formatar conscientemente.

Em relação a isso, a estratégia de me utilizar do procedimento de busca com as palavras-chave foi fundamental para encontrar imagens e com elas formar possíveis narrativas. Personagens por meio delas podem vir como aconteceu com “desespero” (fig. 33) que usei para a gravura *Mordaça* (fig. 2) e “artérias” (fig. 34 e 35) para os trabalhos *Floresta* e *Conectados*. Personagens e outros elementos foram obtidos desta mesma forma: “crianças”, “crianças brincando” (fig. 36), “casas antigas” (fig. 37), “vaca-desenho” (fig. 38), uma cidade antiga, “Parati” (uma cidade do estado do RJ) (fig. 39), “prédios” (fig. 40) em *Sombras na Cidade* (fig. 3), “vertigem” (fig.41) em *Floresta*, “hospital” (fig. 42), “dança de salão” e “dançarinos” (fig. 43), em *Dança da Vida*, “*ballet*” (fig. 44) em *Sonhos* (fig. 5), embora só depois se dê a seleção de algumas destas por outras razões, as inversões, das quais falarei a seguir. Para mim estas “palavras-chave” me são sugeridas, inclusive, enquanto estou trabalhando, coletando novo material ou mesmo quando apenas relaxo um pouco navegando na WEB. As imagens surgem, as pessoas postam aqui e ali, e num destes

momentos, sou fisgada por uma ou várias delas. Porém há exceções como o uso do fundo de uma fotografia pessoal (fig.45).

Fig. 33 – imagem obtida por meio da palavra chave "desespero".

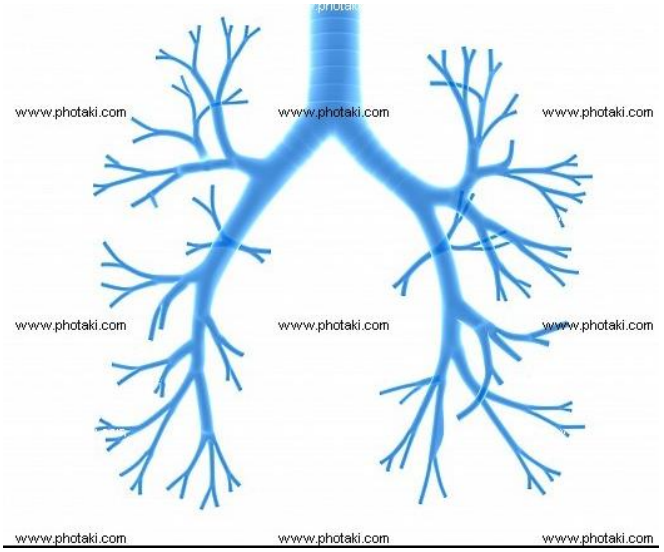


Figura 34 – imagem obtida por meio da palavra chave artérias para a gravura Floresta.

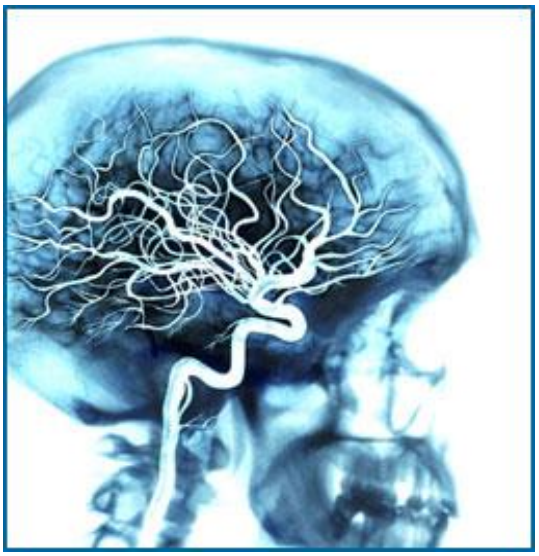


Figura 35 - imagem obtida por meio da palavra chave artérias para a gravura *Conectados*.

Figura 36 – imagem obtida por meio da palavra chave crianças.

Figura 37– imagem obtida por meio da palavra chave casas antigas.

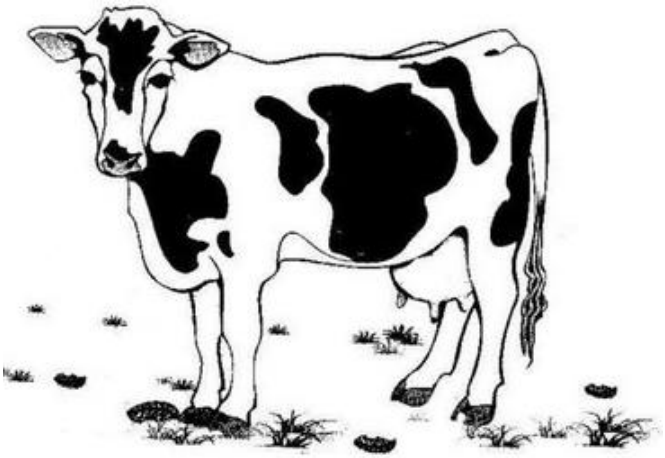


Figura 38 – imagem da vaca obtida por meio da palavra chave vaca-desenho.

Figura 39 – imagem obtida por meio da palavra chave Parati.

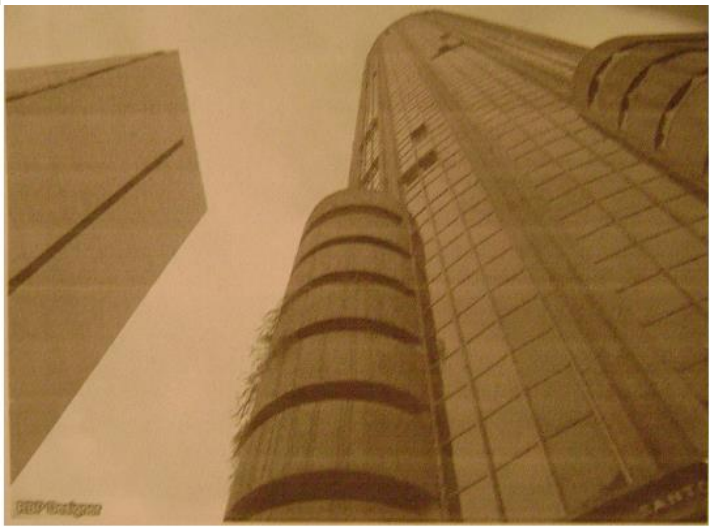


Figura 40 – imagem fotográfica obtida por meio da palavra chave prédios da gravura Sombras na Cidade.

Figura 41- imagem obtida por meio da palavra chave “verigem”

Figura 42 – imagem decalcada obtida por meio da palavra-chave hospital, em APS.

Figura 43 – imagem obtida com o uso da palavra chave dançarinos para a gravura Dança da Vida.

Figura 44 – imagem obtida com o uso da palavra chave ballet da gravura Sonhos.

Figura 45 - fundo de uma fotografia pessoal usada em

Uso de algumas palavras chaves, que por vezes me soam mais simbólicas. Em *Floresta* (fig. 6) é quando me dei conta de estar utilizando algumas simbologias, pois a floresta sempre me traz uma ideia de encantamento, lembrando-me de contos infantis e filmes. Na floresta, podemos nos perder em busca pelos seus mistérios. Ela guarda ambivalências "que pode ser, ao mesmo tempo, geradora de angústia e de serenidade, símbolo de opressão e de libertação." (CHEVALIER, Gheerbrant, 1994). Na psicanálise, segundo o autor (1994):

> "a floresta se encontra entre os grandes símbolos do inconsciente. Se pensarmos nos contos de fadas, lendas e mitos de muitas tradições, ou no folclore popular do mundo inteiro, veremos que neles abundam imagens de florestas que devem ser percorridas, atravessadas, e desvendadas nos seus caminhos labirínticos. (...) "O temor, e até o terror, que provocam os monstros da floresta confundir-se-iam (...) com o medo pressentido, por cada um de nós, perante as revelações do nosso inconsciente." (Chevalier; Gheerbrant, 1994.).

A imagem das árvores em *Floresta* (fig.6) tem este intuito, juntamente com as demais linhas que constroem personagens. Pouco se vê destes personagens. Esta confusão se tornou interessante.

Assim sendo, personagens fictícios a serem gravados, associados numa cena narrativa, vão se formando em minha mente como uma representação, um pensamento visual concebido pela expressão de meus sentidos, partindo, muitas vezes, de mínimas descrições, semelhante a um sonho por imagens, sejam elas verbais ou figurativas. Nascem, assim, estas narrativas em torno do personagem.

Tornando a pensar sobre as situações em que a imagem que me faz capturá-la na WEB ou a selecione nos arquivos pessoais (impressos ou em mídias removíveis), posso dizer o quanto as vestimentas antigas, de época, também me agradam bastante. As das crianças me levam aos anos 1950, mais formais, menos despojadas que em nossa época atual. Também, me lembram da série da TV “O Sítio do Pica-pau Amarelo”, com a Narizinho e o Pedrinho, ela com vestidinhos com babados, meio armados, e ele com calças curtas. Até a imagem da vaca presente na cena me transporta para um período de minha infância, o Sítio de Monteiro Lobato[2]. Teletransporto-me mentalmente também para minissérie Anos Dourados, do final dos anos 1950 (Mundo novelas. 2012.), e recordo, principalmente, do cabelo todo armado das meninas e com fitas na cabeça como era um costume.

Por hora, retomo a opção por algumas escolhas que se mantém dentro dos procedimentos que fazem parte da confecção das estampas. Fotos de amigos e colegas (figs. 46, 47 e 48), por exemplo, ainda são recorrentes no trabalho. Imagens de pessoas em inúmeras situações cotidianas me instigam pela menor qualidade do registro e pela maior naturalidade e veracidade, além disso, tenho certa proximidade com os operadores da máquina ou com os personagens fotografados. Ocasiões que ficam entre o limite do real e do teatral, pois há uso de imagens forjadas para um registro a ser lembrado. Já a imagem feita por uma máquina de extrema precisão, por um profissional experiente, alcançando efeitos mais encantatórios, pleno de exercícios de linguagem fotográfica, estas também me interessam muito, pois a evidência do congelamento daquela situação é muito forte pela própria qualidade técnica do equipamento. Interessa-me, também, o registro montado para um comercial, por exemplo. Assim, um me interessa por saber ser uma narrativa vivenciada, enquanto outras parecem ser forjadas, ou, no mínimo, manipuladas e tratadas, portanto,

[2] Monteiro Lobato (1882-1948) foi um escritor brasileiro. "O Sitio do Picapau Amarelo" é uma de suas obras de maior destaque na literatura infantil. Foi um dos primeiros autores de literatura infantil em nosso país e em toda América Latina. Tornou-se editor, criando a "Editora Monteiro Lobato" e mais tarde a "Companhia Editora Nacional". Metade de suas obras é formada de literatura infantil. Encontrado em http://www.e-biografias.net/monteiro_lobato/ acesso em 24 de fev. de 2014.

sendo, talvez, inexistentes. Afinal, na internet encontramos todo tipo de imagem, desde a mais simples e desfocada às mais elaboradas.

Figuras 46 e 47 – fotos de imagens de amigos.

A figura humana, neste contexto, me interessa muito tanto quando contempla um momento, quanto quando exercem funções específicas e se autorrepresentam ao utilizador destes meios da alta tecnologia. Da mesma maneira, desloco-as da função e insiro em outro contexto. Esse jogo me interessa pela experiência de uma brincadeira sofisticada de compor sentidos outros. No entanto, antes disso, retomo a opção por algumas escolhas que se mantém dentro dos procedimentos que fazem parte da confecção das estampas.

Figuras 48 – foto de imagen de amigo.

Tipos de montagens e colagens, tipos de imagens e de que formas são montadas na prancha. Às montagens, precedem outras operações que tornam o procedimento final adequado. Colagens dentro de cada plano, colagem com planos justapostos lado a lado (fig. 49), colagens de diferentes elementos em um mesmo plano (fig. 50), colagens de personagens em posições diversas, colagens de partes de uma figura com partes de outra figura formando um único personagem (fig. 51 e 52) e causando estranhamentos. Colagens de elementos novos (casas, objetos, móveis), com outros mais antigos.

Figura 49 – Tipo de montagem feita lado a lado.

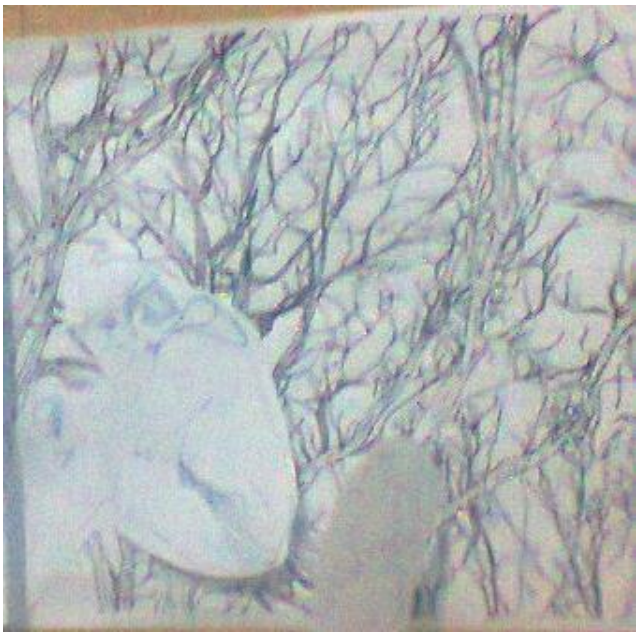


Figura 50 – imagem de montagem sobre o mesmo plano

Figura 51 – imagem de parte de uma figura.

Figura 52 – imagem composta por partes distintas para uma mesma personagem.

Uma colagem em meu processo é também sobrepor duas lâminas sob a luz artificial e encaixar partes distintas, as quais não teriam nada a ver uma com a outra em uma mesma superfície (figs. 53 e 54). No entanto, estas situações me aguçam a imaginar como pode se dar este encontro, com estranhamentos, ruídos.

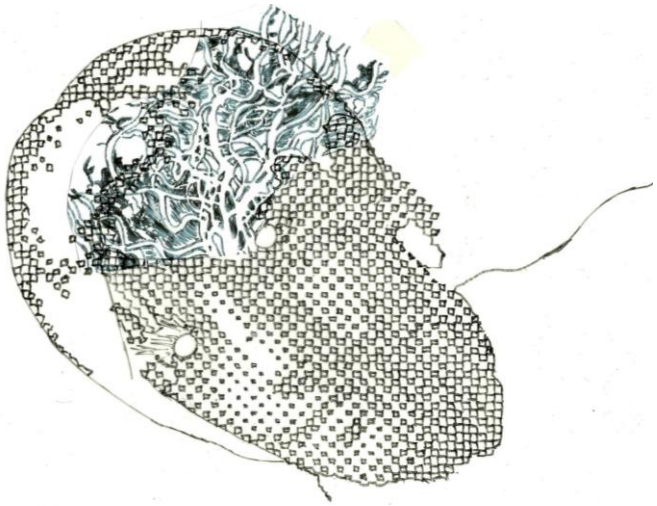


Figura 53 – imagem decalcada e impressa com sobreposição de personagem sobre fundo de outra foto decalcada.

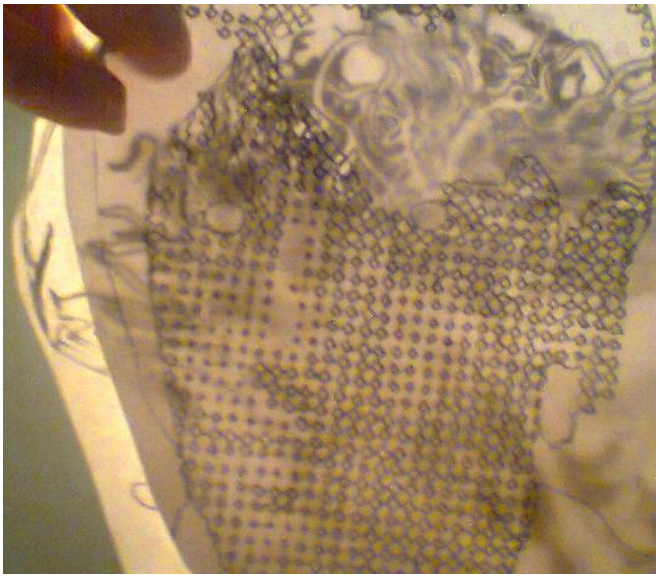
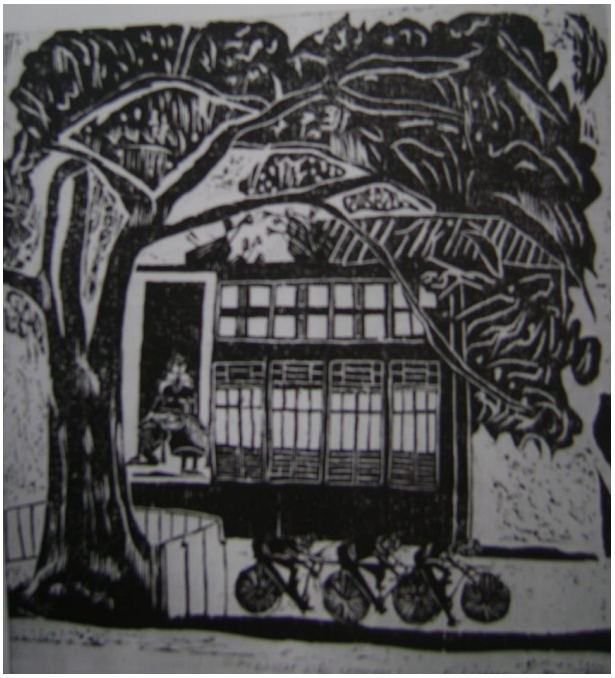


Figura 54 - imagem de sobreposição sob a luz da lâmpada.

O contexto social na produção artística é bastante importante para entendê-la. Por exemplo, as colagens exercidas pelos artistas da modernidade, como George Brake e Pablo Picasso se deram sob a influência de certo movimento da sociedade e da economia marcadamente industrial. Isso foi fundamental para que hoje eu esteja me utilizando e me apropriando delas. Da mesma forma, minha montagem tem influências fortes da obra de Sergei Einsenstein, o cineasta russo que trabalhou com a montagem de atrações. Ele acreditava que juntando pedaços de cenas muito díspares pudesse repercutir na vida do povo, aqueles que tinham contato com seus filmes fazendo com que este espectador se identificasse e fizesse uma associação com as dificuldades de seu próprio cotidiano, em situações pelas quais ele, o povo russo, passava naquele período, numa tentativa de fazê-lo reagir da mesma maneira em sua vida cotidiana. Ou seja, ele procurava mexer com aquele que estava diante da tela do cinema. Não que eu faça de forma intencional, mas acabo realizando montagens que parecem exercer esta função junto ao observador quando, este, se depara com o tipo de montagem feito na minha gravura. É o que percebo ao fazer uso dessa mesma estratégia como o diretor russo. Essa percepção se dá pelas observações feitas pelas pessoas quando estão diante das xilogravuras: elas mexem com o observador de uma forma inquietante, incomodativa, às vezes. É o que ouço.

Semelhantemente ao cineasta, meu processo de criação das montagens se dá utilizando elementos distorcidos, alto-contrastes, inversões de posições e das funções de personagens. Montagens com elementos que talvez nunca pudessem estar juntos como nos trabalhos de Eduardo Berliner ou ainda, montagens nas gravuras de Elaine Corsi (figs. 55 e 56), feitas de forma mais harmonizada. Esse procedimento, da montagem, é fundamental para gerar sentido ao todo da imagem, quando a ela são agregados os conjuntos de incisões feitos sobre o MDF. Conjuntos de linhas que criam uma ambientação para cada setor da gravura, conjuntos que se tornam novas montagens, sobrepondo um ambiente a outro, criando novas zonas, identificando áreas diferentes, independentes daquelas criadas pela montagem das imagens. Estas operações são, na maioria das vezes, senão em todas, feitas manualmente. Raramente eu uso o computador sequer para ter uma noção de como

as imagens coladas lado a lado, acima e abaixo, sobre uma e outra, irão se comportar. Este resultado eu deixo para o momento da impressão da matriz, quando obtenho uma estampa que se torna mais uniforme por conta da tinta tipográfica e do papel que utilizo para obter estas cópias.



Figuras 55 e 56 - montagens nas gravuras de Elaine Corsi.

Adquirindo esses elementos como prédios, pessoas sem rostos, objetos em ângulos distorcidos ou pouco comuns, eles tendem a me levar às sensações experimentadas pelo humano, tantas vezes em nosso dia-a-dia, na movimentada vida contemporânea. Quando utilizo o fundo de uma fotografia da qual recortei alguma informação, por ser desnecessária ou demasiada e a substituo por uma figura de outra foto, quando coloco um personagem pulando de um prédio a outro e insiro outros contemplando situações como essa, e inserida sobreposta a um dos prédios outro personagem — todos são exemplos da estratégia de montagem, permitindo a produção de sentidos. Colar alguns personagens ultrapassando limites dados pelos sulcos em cada plano justaposto é outro exemplo interessante. Uso

também diferentes escalas, fazendo conviver, na mesma prancha, figuras de diferentes dimensões, em diferentes distâncias e perspectivas.

A montagem não só ocorre, portanto, em um mesmo plano como também em dois planos justapostos lado a lado como se eu tivesse o fotograma de um filme, como quando um montador decide, junto com seu diretor, organizar a sequência das imagens em uma sequência diferenciada daquela que o filme captou com a filmadora. Estando lado a lado, os planos funcionam também como “no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem” (AUMONT; MARIE. Dicionário Teórico e crítico de cinema. 2012).

Procuro ajustar os personagens uns atrás e outros ao lado. Assim, vou montando as peças como que num quebra-cabeças, com figuras recortadas de vários lugares, para então inserir todo o desenho sobre a matriz, deixando-a respirar e me indicar como trabalhar este corpo-matriz.

Exemplos destes arranjos feitos sobre a prancha encontra-se em Mordaça (fig. 3) onde procuro colocar junto figuras e elementos deslocados de seu contexto, como uma moça deitada e envolta por panos cobrindo metade do rosto. Como a imagem de uma vaca (fig. 38) que entra no contexto para ilustrar uma cena, agregando sentidos. Uma artéria menor também de meus arquivos impressos e um rapaz que contempla aquela cena. Situações rotineiras de um tempo atrás, que me são caras certamente, mas também que cada vez menos parecem ocorrer com tamanha naturalidade, diante o avanço tecnológico.

As paredes ao fundo de um personagem surgem como um cenário que ambienta cenas. São retiradas de fotografias distintas. Paredes muito próximas (fig. 57) que também são encontradas usando termos como opressão. Retirando o personagem que estava ali naquela condição (fig. 57). Um fundo como este completa o cenário dramático de opressão quando em conjunto com outra figura que sofre uma alteração manual feita por mim na hora de realizar o arranjo e a colagem. Contrasta com o plano ao lado, de mais alegria, de reflexão ou contemplação, quem sabe. Dou preferência a imagens como essas pela perspectiva que já apresenta, reduzindo o espaço ao se distanciar do olhar do observador.

Figura 57- imagem com paredes muito próximas.

Muitas vezes as imagens formadas pelo emprego do grafismo se tornam pouco reconhecíveis como elementos tirados da realidade física. Aqui, a questão é do fazer, das articulações e procedimentos adotados. Algumas vezes, um dos planos da gravura surge numa estrutura oprimida que cria uma maior dramaticidade. Isto me interessa, como a personagem de *Mordaça* que na foto original (fig. **33**) era deitada, e eu insiro na montagem da gravura em pé (fig. 58) procurando gerar outro sentido. Pensei num espaço-ambiente que fosse fechado, restrito, de onde ela surge. Quando deitada, seus olhos pareciam mais parados; em pé, parece que encara o observador. Aliado ao fundo meio escuro parece ficar mais dramático.

Figura 58 – imagem da montagem da gravura em pé

Já em uma outra imagem, de um lado tenho prédios muito altos porque vistos de baixo para cima, da forma como foi tirada a fotografia, revela uma perspectiva linear de uma foto usada em *contra-plongée* com ponto de fuga, usando termos da linguagem cinematográfica (fig. 59). E um outro exemplo de imagem que me agrada e que costumo usar para formar as montagens na tentativa de gerar um sentido para as gravuras quando unidas na mesma prancha de MDF e impressas no papel como estampa.

Figura 59 – imagem fotográfica em contra-plongèe.

Entre as demais ações realizadas no meu processo de criação das estampas, tenho a impressão em jato de tinta com a ampliação do desenho obtido por linhas, para só então transferir com carbono para a prancha de MDF. Uma imagem de uma artéria trazida de meu arquivo pessoal (fig. 34), que me sugere uma árvore, encontra-se em um dos planos, por exemplo. Esta imagem foi ampliada levemente e ajustada junto aos personagens infantis que estão atrás, e ao lado, a figura de um rapaz. A imagem de uma vaca (fig. 38) em um segundo plano, à frente das crianças, entra no contexto para ilustrar a cena, que ainda tem uma artéria menor representando outra árvore, mais baixa. A mesma foi obtida também de meus arquivos pessoais impressos. Um rapaz que parece observar esta movimentação (fig. 60), contemplando aquela cena mágica de mais um dia de vida, que se vê cada vez menos nos dias atuais.

A forma como eu arranjo a figura, com a inserção de determinadas texturas e alto-contrastes também ajuda a definir o sentido da cena.

Figura 60 – imagem rapaz que parece observar esta movimentação

Reflito sobre o choque que pode fazer parte de uma única gravura, nos recursos que posso obter através da linguagem da gravura em relevo para causar estes ruídos, talvez os estranhamentos que me incomodem no mundo mesmo sem que precise explicitá-los ao extremo, como também o faz o artista Eduardo Berlinner (Berlinner, 2010), mas que produzem um grande incômodo, uma inquietação para quem as observa (fig. 61). Penso, com isso, nas situações tão contraditórias e até inacreditáveis que se apresentam incansavelmente, sobrepondo o nosso horizonte a todo instante em nosso cotidiano.

Realizar uma cena em dois planos com o uso de alto-contraste sempre teve grande importância para mim. Penso nas oposições que podem ocorrer na construção da cena onde, além das inversões das poses dos personagens, haja ainda oposição de contrastes bem acentuados entre um plano e outro, ou dentro de um mesmo plano, diria ainda, de um mesmo enquadramento, talvez,

Fig. 61 – Eduardo Berliner. Pintura.

onde um lado tenha personagens com áreas mais escuras enquanto contrasto com poucas áreas de luz, nas faces, praticamente – e no plano esquerdo, mais áreas de luz, ou mais brancos (escavados), ao fundo da imagem. Talvez, onde devesse ter mais linha, eu tenho mais claridade, mais luz sobre a figura e menos traços em suas expressões faciais.

Ao montar os personagens nos planos, a aba de um chapéu ultrapassou o limite que dividia estes planos, ou na construção de dois planos um mais largo que o outro. Momentos expressivos como esses redefiniram minha poética. Assim, a quantidade de elementos no lado esquerdo da estampa enquadra mais personagens enquanto à direita, onde o fundo em preto predomina, há menos personagens, gerando deste modo, maior dramaticidade.

oFui me apercebendo que, em parte, eu me apropriara de práticas realizadas pelo artista Roy Lichtentein (fig. 62) quando aplicava uma face de personagens nitidamente sob a influência da arte dos quadrinhos, embora, em meu caso, a retícula utilizada tenha sido previamente feita no computador. Naturalmente, o aspecto tanto em relação a Roy Lichtentein quanto à forma percebida na retícula construída pela máquina e mesmo o resultado final (estampa), obtido manualmente após os processos do decalque e do gesto de minha mão tanto com a caneta quanto junto à ferramenta com que corto com o MDF, é distante e único.

Figura 62 – pintura de Roy Lichtenstein

Para mim, um conjunto de acasos é uma outra opção para uma boa montagem utilizando a técnica da xilogravura na obtenção do resultado final. Sou capaz de nomeá-los: Acasos oportunistas: o corte de parte da fotografia original (fig. 63); o giro da imagem já decalcada e impressa (fig. 64); recorte do fundo, do cenário (fig. 65 – rapaz com a moça); deslocamento de funções (fig. 66 - bailarina); sobreposição da impressão em jato de tinta

(fig. 67 - menino com o pião). Também, há escolhas precisas: recortando uma personagem de uma moça saltitante (fig. 68) eu dupliquei a sua figura (fig. 69 – duplicação da moça saltitante).

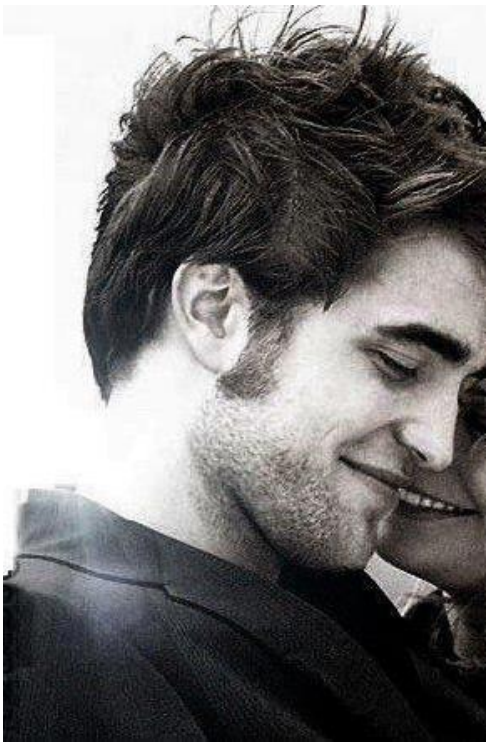


Figura 63 – imagem recortada da foto original onde está o rapaz com a moça.

Fig. 64 – giro da imagem do rapaz em pé para deitado. Imagem decalcada e impressa.

Figura 66 – recorte da imagem da bailarina alterada sua posição. (deslocamento de funções).

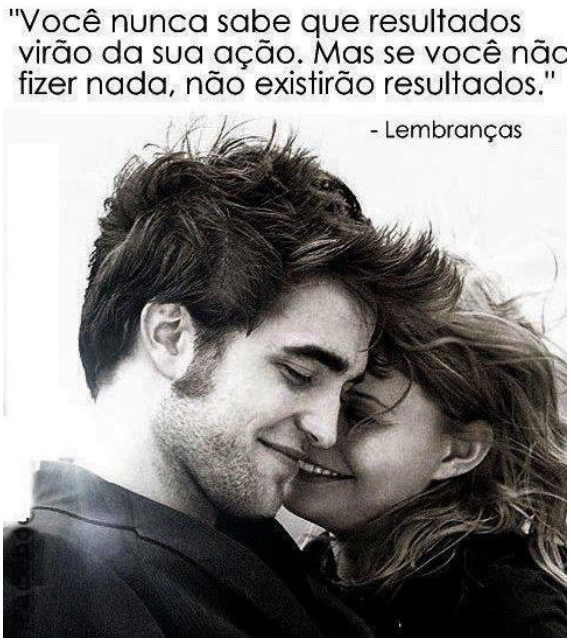


Fig. 65 – imagem da foto original do rapaz com a moça.

Figura 67 – imagem obtida com a sobreposição da imagem em jato de tinta do menino com o pião.

Figura 68 – imagem original da moça duplicada conscientemente sobre a prancha de MDF.

Figura 69 – imagem duplicada intencionalmente para a montagem na prancha de MDF.

Um exemplo de gravura que surgiu deste conjunto de acasos foi *Sonhos* (fig. 2). Nesse caso, eu virei o personagem central na foto, de pé, ao lado de uma moça (fig. 65), e quando já havia obtido o decalque, ou seja, em desenho, isso me instigou mais. Ele aparecia no desenho de olhos fechados e isto me ajudou a pensar na imagem deitada como melhor opção. Na hora de inserir na mesa da impressora de jato de tinta, aquela folha A4 que já continha a imagem impressa, na hora de fazer mais uma cópia, acabei imprimindo duas vezes o decalque do mesmo, ficando lado a lado em uma mesma folha (fig.67). Fiquei satisfeita com este “erro” e passei esse desenho duplicado para a matriz com o auxílio do carbono. Não pensei no que isto potencializaria com a imagem. Apenas o fiz. Deixei para pensar melhor sobre isso depois que a gravura fosse impressa e que eu a observasse com calma. Ficaram, portanto, dois meninos brincando com o pião, um sobre o outro.

Para confeccionar as gravuras, manipulações manuais ou no computador são necessárias e importantes, porque junto às demais operações, elas causam os estranhamentos, criam os ruídos, geram sentidos desligados daqueles presentes na origem de cada figura. Porém, são raras as vezes em que realizo manipulações mais aprimoradas por meio do computador. Em geral, as interferências são pequenas, sendo mais uma questão de transformar o colorido em preto e branco, — o que gera contrastes mais intensos na impressão da estampa. No entanto, em alguns casos, vou um pouco além até porque sou provocada na WEB quando capturo novos elementos com ou sem o uso de palavras-chave. Há vezes que encontro estas características da manipulação por algum editor de imagens na própria foto usando o site de pesquisa da internet, características tais como alteração do colorido para o preto e branco, alguma distorção na imagem utilizada no Word ou uso de ferramentas que promovem imagens com figuras constituídas por retículas e outras.

A questão de pensar no sulco e nas linhas geradas por eles me incentivou a pensar em sobreposições mais intrincadas, onde personagens e/ou elementos fossem constituídos por linhas não apenas em contornos de figuras, mas em toda a sua formação. Ambos sobrepostos criariam uma forma mais confusa. Foi o que penso ter acontecido em *Floresta*

(fig. 6), uma gravura onde tenho sobreposição de elementos e superposição de personagens em um dos planos que estão lado a lado. Mas, para isso, a primeira ação veio dessa vontade de sobrepor intrincados conjuntos de linhas. Assim, fui ao meu rotineiro banco de dados da WEB usando um termo como “vertigem”.

Para isso, primeiro eu comecei coletando imagens que já apresentavam retículas para logo em seguida, pensar como usar o editor de imagens, com o qual tenho pouca habilidade, consideradas suas inúmeras ferramentas e possibilidades de manipulação da imagem e encontrar uma forma reticulada que me agradasse. Passei, então um domingo inteiro manipulando fotos no programa de edição de imagens, quando, usando ferramentas diferenciadas, alguns dos efeitos me interessaram e outros não, ao menos não neste instante, para esta pesquisa. Salvei e arquivei seus resultados numa pasta destinada a ser usada futuramente. Como exemplo destas manipulações trago aqui duas destas imagens (fig. 70 e 71) para produzir as xilogravuras.

Figura 70 e 71 – imagens de fotos manipuladas obtendo retículas nas faces.

Uma destas figuras (fig. 72) me despertou o maior interesse para criar dentro de um contexto que já vinha buscando construir mesmo não tendo encontrado a montagem exata para aquela ocasião. Outra delas, me agradou muito pelo efeito envelhecedor da figura (fig.

73), porém não me pareceu adequado para a proposta atual deste conjunto de xilogravuras. No entanto, sei que ela me reserva um futuro trabalho a ser construído.

Figura 72 – imagem obtida com manipulação no editor de imagens

Figura 73 – imagem manipulada com aspecto envelhecedor feito pela ferramenta do editor de imagens.

Junto à imagem escolhida (fig. 72) para uma das montagens, em *Conectados*, agreguei a representação de uma artéria que me serviu de árvore com seu tronco sinuoso e seus galhos diferenciados, expandidos (fig. 35) como algumas vezes me deparo diante o computador quando pesquiso e recolho mais material. Ao mesmo tempo esta árvore-artéria pode ser apresentada na parte externa da cabeça do personagem (fig. 35), fazendo uma ligação entre os dois planos lado a lado. Trata-se de uma característica que vem se apresentando em meus recentes trabalhos.

Voltando a pensar nas fotografias manipuladas naquele domingo, usei uma delas para a gravura, *Floresta* (fig. 6): a foto de um amigo (manipulada) (fig. 74) e outra foto foi aquela encontrada já com um efeito turvo, como uma “vertigem” (fig. 41), que foi a palavra que me levou ao encontro desta imagem da moça. Estas duas figuras me permitiram uma montagem cujos efeitos conseguidos pela interferência em editores de imagem aliada às incisões através do uso das ferramentas de corte, ficassem bem interessantes. Poses reflexivas, portanto, tendem a ser um fator importante na busca por imagens. Eis meu primeiro interesse que aguçou ainda mais a vontade de desenvolver um novo trabalho com estas figuras. Na foto do rapaz quando manipulei, apareceram linhas como falhas de uma

impressão. Isto despertou a vontade de construir o personagem desta forma, ou seja, pleno de linhas, e não com uma linha simples e contínua.

Figura 74 – imagem da foto de um amigo (manipulada).

Eu já queria usar sobreposição de personagens e cenas usando a linha como elemento fundamental, intensificando a sobreposição de um emaranhado de linhas, sem que houvesse manchas ou figura-fundo, ou ainda, alto- contraste. Linha com linha sobreposta e a imagem surgiria desse emaranhado de linhas e de zonas de linhas. Então, criei esta montagem tanto de elementos da natureza quanto dos dois personagens, em um dos planos, ambos constituídos por muitas linhas que constroem a xilogravura *Floresta* (fig. 6) a partir da vontade pela linha-incisão, pelo ato de gravar. Deste desejo pela ação de sulcar linha sobre linha, de retirar materialidade, ferir e cobrir com tinta, revelando que, desta ação mais bruta, de corte de algumas ou de muitas áreas desta matriz (chapa de MDF), ainda preservo o necessário, aquilo que ainda serve para alguma coisa, revelar algo que permite uma imagem, uma cena.

Inseri uma foto de uma bailarina (fig. 43), retirada de seu contexto, na parte superior do rapaz deitado, porém em silhueta, retirando qualquer indício de suas vestimentas, mas ainda reconhecível como se tratando de uma mulher. Talvez a representação de um outro rapaz devesse ser inserido junto, ali onde havia o outro deitado, mas ao encontrar a figura da moça naquela posição e ao virá-la, parecia saltar de seus sonhos e isso me satisfez, me

fazendo deixá-lo assim. Ainda tinha em mãos um desenho decalcado de uma jovem que pulava e que eu havia utilizado na imagem dos prédios (fig. 40). Pareceu-me interessante usar como crianças brincando numa calçada. Talvez o rapaz sonhasse com os tempos de sua infância ou tivesse ali escondido um desejo de tornar à infância, à época feliz e lúdica, uma época geralmente feliz, pois não há preocupações e compromissos semelhantes à vida adulta. Via o personagem esboçando um sorriso suave o que reafirma esta minha sensação. Já a imagem da moça saltitante (fig. 68) parecia agregar este sentido em meu imaginário em frente a figuras de dois meninos, que, na realidade, são um só, duplicado sem querer (fig. 67).

Queria uma cena em dois planos e foi o que acabou sendo feito. Nesta cena, pula-se imediatamente de um lado ao outro mais diretamente, porque fiz uso de um grafismo usando o alto-contraste. Onde há mais brancos, trago as crianças que brincam, enquanto a que apresenta poucas áreas de luz, portanto, mais escura, coincide com a noite, o horário que geralmente se dorme. No lado do menino, eu escavei o fundo e deixei o que parece ser um vão, um vazio que, em contato com a outra cena, se encaixa nesta ideia de se estar sonhando, parecendo, assim, sem limites. Algo que me remete ao próprio sonho, este espaço tão amplo, onde se perde a relação com os entornos, limitações de espaço. Onde parece não haver o chão.

Outra prática da qual me aproprio é a influência expressionista nas gravuras. O gesto exigido por um suporte que abriga uma técnica como a xilogravura precisa ser forte e bruto algumas vezes (figs. 75 e 76). Só isso já configura esta construção gráfica ligada ao Expressionismo. Para Lívio Abramo “o expressionismo é uma maneira de sentir mais do que um estilo. Maneira que surge, em arte, durante as épocas de profunda crise, seja pela religiosa, política, econômica ou social.” (ABRAMO, 1983, p.08).

Acredito que numa época como a nossa onde a alta tecnologia domina muitas áreas de produção e até mesmo nas artes, a linguagem expressionista vem como uma forma de reforçar ideias e sentimentos que se tem em relação ao mundo no qual estamos inseridos. Esse é o objetivo dos artistas em cada período das artes: expressar-se.

Fig. 75 – detalhe de imagem com características expressionistas.

Figura 76 - detalhe de imagem com características

Para mim, usar da imagem com características expressionistas é representar o humano, é sentir o humano no meu tempo, na experiência do meu olhar, de experimentar situações pessoais, de ouvir, no real, no virtual, ter experiências reais e virtuais, tanto no sentido de não compartilhar fisicamente quanto de estar conectada virtualmente, de navegar na WEB. Pensar nesta época contemporânea é pensar em cada um, em seus transtornos e conflitos internos, a crença em um deus foi abalada pelo racionalismo da ciência, onde muitas áreas além da arte bebiam desta fonte:

> Encontramos os inaudíveis sinais da angústia humana em todos os tempos: "Lacoonte" da decadência grega, nos ícones bizantinos das lutas entre partidários da imagem e os iconoclastas, nos dilacerados baixo-relevos românticos, na "Deposição" de Avignon, em Grünewald, em Caravaggio, em El Greco, Magnasco, Goya, Van Gogh, Munch e, finalmente cristalizado nos expressionistas alemães das primeiras décadas de nosso século...
> A arte que tem revelado tal estado de espírito sempre teve a mesma forma de manifestação sensível: a expressão forte e dramática dos sentimentos humanos. Para mim, justificando o meu figurativismo, acho que o ser humano e a natureza são fontes perenes de inspiração artística. Para mim pelo menos. (Livio Abramo, Assunção – setembro de 1983.) (Lívio Abramo xilogravuras, centro cultural São Paulo S/A presidente Marcos Fonseca, São Paulo, novembro, 1983).

Algumas vezes decalco o personagem com detalhes, porém uso apenas suas silhuetas na xilogravura *Sombras na cidade*, por exemplo (fig. 3) ou uso como sombras desenhadas no chão pelo efeito de luz e sombra alcançados na captura ocorrida entre sujeito e máquina fotográfica. São outras minhas escolhas que se fazem, muitas vezes presentes, no momento quando opto pelo tratamento gráfico que darei para a xilogravura. A silhueta muito me lembra do indivíduo na cidade grande, que, diante de tantas atribulações, some e se transforma em sombra, ou, no máximo, em números, nada mais. Reflito sobre o choque que pode fazer parte de uma única gravura, nos recursos que posso obter através da linguagem da gravura em relevo para causar estes ruídos, talvez os estranhamentos que me incomodem no mundo mesmo sem que eu precise explicitá-los ao extremo, como também o artista Eduardo Berlinner (Berlinner 2010) se diz ficar incomodado. E eu direi, afetada. Situações que Berlinner expõe na técnica da pintura, mas que produzem um grande incômodo, uma inquietação para quem as observa (fig. 61). Pelo meu lado, ainda direi como

situações tão díspares ou tão inacreditáveis, más ou boas, se apresentam incansavelmente sobrepondo o nosso horizonte a todo instante dentro de nosso cotidiano.

As alterações que uso como trocar, contrariar a ordem de uma que selecionei e esta forma de apresentá-las pode mudar na hora que faço o arranjo, já que, quando monto as cenas, a disposição das imagens acaba fazendo mais sentido nas cenas. Como a imagem da artéria (fig. 34) trazida de meu arquivo pessoal, já usado numa gravura com sobreposição de matrizes e cores, porém estas fogem à aparência das que desenvolvo neste momento e que aqui se encaixa totalmente no contexto, está bem solucionada. Enquanto à anterior, tem outras questões implicadas que ainda precisam ser trabalhadas em ateliê. No trabalho atual, portanto, notei que ela possuía uma sugestão de árvore quando transferi para a prancha em pé, diferente do sentido que encontrei na WEB, mesmo sem não ter a certeza se esta é a forma que vive no organismo humano. Ajustei personagens atrás e a imagens de crianças (fig. 36), ao lado, imagens estas que confesso andar muito interessada, mas sem saber bem o porquê. A seguir a imagem de uma vaca (fig. 38) e um rapaz que observa ou contempla algo (fig. 64). Foi igualmente como faço com tantos outros que desloco de seu contexto. O rapaz foi virado em outra posição que não a da foto, inversão causada pela própria técnica. Sua imagem veio de uma fotografia em que ele está de costas na xilogravura, mas de frente na foto original (fig. 60). São elementos que constroem circunstâncias de vida que me são caras certamente, como contemplar, brincar, comungar com a natureza, com os animais. Coisas que parecem ocorrer cada vez menos com tamanha naturalidade, diante o avanço tecnológico.

Imagens de paredes ou um recinto comprimido pode servir a outro contexto por revelar signos, representações subjetivas do cotidiano do ser humano. Personagens e elementos trazidos de diversificados contextos e poses, podem se relacionar mais à forma como é escavada do que pela inversão de sua condição de um animal bovino, por exemplo, para uma outra representação.

Há outros momentos de subversão das imagens. Subversões que acolho e escolho como uma personagem em uma foto que ela esta em cima de uma árvore (fig. 77) e eu uso

invertendo sua função de deitada para em movimento, onde parece pulando, saltitando de um prédio a outro.

Algumas vezes decalco o personagem com detalhes, porém uso apenas sua silhueta (fig. 78) ou uso como sombras (fig. 79) desenhadas no chão pelo efeito de luz e sombra alcançado na captura ocorrida entre sujeito e máquina fotográfica. São outras minhas escolhas que se fazem muitas vezes presentes no momento em que opto pelo tratamento gráfico que darei para a xilogravura. A silhueta muito me lembra o indivíduo na cidade grande, que diante de tantas atribulações, some e se transforma em sombra, ou no imo em números, nada mais.

Figura 77 – imagem de personagem em uma foto que ela está em cima de uma árvore.

Figura 78 – imagem que uso como uma silhueta.

Figura 79 – imagem que uso como uma sombra.

2. UMA EXPERIÊNCIA COM A LINHA: seus caminhos e suas configurações

> Talhar... torcer... cortar... ferir...
>
> Dois corpos... um diálogo... muitos trajetos, gestos, rotas, ritmos, sensações... e as linhas.

A linha de incisão, que fere, que subtrai é a mesma linha-rastro de muitos movimentos, gestualidades, ações corporais. A incisão é o que cria a linha que compõe o meu desenho. Com ela, desenho com ela gravo meu corpo no corpo da matriz. Com a ferramenta, deixo os vestígios das rotas percorridas. O sulco absorve meus movimentos, meus gestos em contato com a superfície.

A minha linha que se desenvolve em uma superfície de madeira é assim... A minha linha é assim, não é uma reta precisa, sem desvios, é uma linha resultado de um choque, mais ou menos denso. Essa linha surge de uma ação forte, de um movimento realizado pela mão em combinação com o braço, com impulso do ombro que é a minha alavanca. Então, de uma incisão, de um atrito, de um esforço contínuo, ação firme que fere um corpo, nasce uma matéria. Não é obtida do contato do lápis com a superfície plana do papel ou do pincel, que em gestos menos ou mais vigorosos acrescenta tinta em uma tela branca. “O gesto do gravador é de luta com o seu material. Ao contrário do pintor, que espalha sobre uma superfície uma matéria que não lhe opõe resistência, o gravador agride e fere o material.”(HERSKOVITS, 2006. p. 153).

Trata-se de uma ação brusca, violenta às vezes, pelo atrito que encontra esta matéria. Para mim, é um fazer prazeroso, sem brutalidade alguma, porém a ação está ali: eu firo, eu corto. O envolvimento é sempre tão profundo e me absorve tão completamente que me faz esquecer o som que o relógio emite. O único pulsar é o meu. Naturalmente, como um fazer

poético, é necessária a plena entrega em tardes sem tempo cronológico, sem tempo que meça minha atuação corporal sobre a matriz. Sem o tic-tac do relógio que me indique o término, pois a ação “Possui um ritmo vital que deve ser respeitado.” (2006). Sejam “menos ou mais lentas”. Esse é um tempo que contradiz o tempo contemporâneo. Na gravura, sabe-se disso, há muitos tempos. Tempo de transformar o “objetivo em subjetivo” (...); tempo de tornar o material em imaterial (Rubem Grilo, 2009); tempo em que “(...) a mão sonhadora tece o espaço” (Miram de Carvalho, 2012). Tempo, “diverso da cronologia que marca sucessão, o tempo da gravura se detém” (2012). Há, portanto, um tempo peculiar na gravura. Tempo de aceitação das imagens que surgem na mente, tempo de elaboração mental, tempo de compreensão das linhas a serem empregadas na cena.

Para além dos vários tempos, a gravura é uma “(...) arte de passagens, em que o artista avizinha-se do artesão, na medida em que há uma espécie de esquecimento; de mecanicidade dos gestos.” (DOCTORS, 1984, p.61). Esse fazer me parece cego, um ato mecânico que se configura num impasse, que me leva a uma procura desse diálogo íntimo. Para tanto, ando em busca de palavras capazes de dar conta do que vejo e ainda não sei nomear. Na tentativa de um estudo que vai das partes para o todo, procuro nomear cada elemento, compreender as diferenças entre as diversas linhas com as quais convivo. Embora Edith Derdyk (2012), diga que não há uma “(...) apreensão intuitiva de um todo decomposto em partes” (DERDYK, 2012. p.55), por outro lado afirma: “(...) o acesso à imagem através de palavras é feito um estudo de anatomia: [é preciso] desmembrar as várias camadas que compõem o corpo da imagem.” (2012, p. 55). Encontrar as palavras para essas partes me ajuda a ver o todo.

Dessa compreensão, emerge o desejo de uma descrição das linhas, ou ainda, dos sulcos, através das sensações experimentadas durante o percurso de gravação. Sulcos que geram diferentes tipos de linhas que se originam de uma quantidade bem extensa de movimentos do corpo e da mão que não para de constituir novas rotas e rastros diversificados, mais ou menos complexos. Gravação, não numa matriz de madeira, mas em

uma matriz de MDF. Há sutis diferenças no trato dessas duas superfícies. Trato que é um fazer contínuo, quase um ritual, porque realizado constantemente, repetidamente e da mesma maneira. Perceber como cada linha se forma, como é o conjunto dessas linhas, destes sulcos que estimulam sensações, ritmos, linhas que delimitam áreas e estabelecem a um só tempo texturas e intensidades. Através das linhas, aquele que observar meu trabalho também mergulhará nessas sensações.

Segundo Fayga Ostrower (2010, p. 55) “(...) as linhas nascem do poder de abstração da mente humana, pois não há linhas corpóreas no espaço natural.” Uma linha carrega consigo uma convenção, sendo capaz de gerar um signo/significado. Mas, além disso, a linha, se compreendida como incisão, guarda o registro do gesto. Minhas linhas são um ferir que implica em retirar materialidade, deixar buracos, sulcos de distintas proporções, ou cavidades de grandes extensões onde a tinta não penetra, deixando assim aparecer o branco do papel, pois “não "encostará" nesses espaços” (CORSI, 2014).

Na matriz, naquelas regiões nas quais o ferimento é realizado, não há como voltar atrás; ele está registrado, ficando marcado na “carne” daquela matéria. Essas cicatrizes não poderão mais ser abstraídas, a não ser que sejam estendidas, aprofundadas. O instrumento que me permite este gesto é a goiva que, assim, se torna uma extensão, uma espécie de prótese de meu corpo (VIRILIO, 1996) e torna efetiva a ação. “A mão pensa e age através do instrumento, pressentindo o desencadear das formas. (...) Entre a mão e o instrumento existe uma solidariedade, uma comunhão.” (FOCCILON, 2001 apud DERDYK, 1990, p.65). É a “(...) força motriz que origina a linha, a forma, a imagem, o significado. Do gesto corporal e sociocultural à linha gráfica expressa, apreendemos uma estrutura de pensamento, consteladora de significados.” (1990). Esse é um gesto de fusão entre minha experiência humana e aquilo que crio, gesto através do qual me vinculo à matéria e à minha própria comunidade humana. Assim, a goiva é calcada no centro da mão e exerce movimentos, ora mais lentos, ora mais rápidos, dando origem ao formato das linhas.

Uma linha “(...) pode ser ágil, densa, trepidante, redonda, firme, reta, espessa, fina, permitindo infindáveis possibilidades expressivas.” (DERDYK, 2010, p. 29). Procurei observar cada gesto meu sobre o corpo da matriz em diálogo com a ferramenta para ver como se origina cada linha no fazer da gravura, já que, em meu caso “o material sobre o qual [trabalho] (...) tem grande importância.” (HERSKOVITS, 1985, p.153). A linha como resultado do gesto do fazer artístico revela a tensão do artista e seu corpo, tornando visível, assim, as relações entre consciente e inconsciente. Ela mostra seu temperamento pessoal, que é singular, único, que é diferente em cada ser enquanto pessoal. Enquanto “o movimento corporal acontece e se esvai no ar, (...) a linha, o ponto, a mancha ficam agrupados misteriosamente no papel.” (DERDYK, 2010. p. 52).

Na minha gravura, tais movimentos são primeiramente registrados na matriz de MDF para, então, serem transferidos, mediados pela tinta, ao papel. São “(...) traços, caminhos, pontuações, ritmos [que possuem] um valor dinâmico.” (2010, p. 58). Isso é o que me interessa neste momento.

Edith Derdyk nos fala numa língua-linha com “(...) diferenças de sotaques, entonações e sintaxes” (DERDYK, 2010. p. 131). Isto é facilmente observado quando o artista se utiliza de elementos primários para gerar uma composição. “O desenho (...) cria por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto” (DERDYK, 2010, p. 41). Considero exemplos não só da gravura, mas também da pintura, com Van Gogh, por exemplo, em que há “uma festa de textura”:

> São mapas territoriais [onde] gestos compõem ritmos, cadenciando um universo em cada pedacinho do papel [...] o olho se perde no meio desta atribulação gráfica. Não existe centro de atenção, focos de interesse específico. A visão, a atenção e o espírito não se acomodam, não repousam. Sempre há uma área que se movimenta, que seduz e atrai: é um desenho exigente”. Sua “linha, unidade indivisível e celular, é múltipla, dinâmica, energética e sensorial”. Inclusive faz o ar existir. “Van Gogh desenha o ar, a forma que se origina do espaço entre as coisas. O ar existe como densidade, peso, volume, matéria. O ar, através dos signos gestuais, qualifica as emoções espelhando uma sensação interior.” (DERDYK, 2010. p. 149- 151).

Já Paul Klee realiza tão inteiramente sua autonomia da linha que esta torna-se algo como um lugar da linguagem. “A linha vive o seu poder no bico de pena de Klee.” (KLEE, 2010 apud DERDYK, 2010, p. 155).

Minha linha vive no diálogo entre dois corpos. Com a goiva em punho, o corpo da matéria sofre pressão dos meus membros superiores e de todo o meu corpo franzino. Em conjunção com a goiva que raspa o MDF, menos ou mais profundamente, meu corpo se expressa ali. Raspa porque a incisão da goiva na placa de MDF gera o ruído da raspagem, como se eu a arranhasse, como se a serrasse com uma serra desproporcional, roçando e, assim, pervagando a estrutura desse material. Cada vez mais, em minha produção pessoal, sinto uma necessidade intensa pelo sulco, numa ambientação pelas cenas contemporâneas que, com os gestos exercidos sobre a matriz gerando linhas, geram uma atmosfera particular para cada gravura.

Este fazer exige uma atitude relaxada, porém firme. Exige ações precisas, atenção, e a presença de meu corpo sob controle, pois a matéria imediatamente reage. Embora realizando movimentos espontâneos, livres, criativos, capazes de respeitar apenas meu ritmo físico, devo me manter atenta à resistência da matriz. A única tensão resulta do contato com este *corpo-matriz*, com o qual devo manter um bom diálogo. No entanto, há dias em que isto parece mais difícil. Independente disso, minha linha é carregada de irregularidades mais ou menos evidentes. Apresenta saliências, reentrâncias. Não é uma linha retilínea, de fluxo único, mas cheia de farpas e de rugosidades. Não acrescento nada para que a imagem final se faça, ao contrário, eu retiro. Nunca busquei corrigir minhas linhas para deixar traços regulares, precisos. A própria técnica de gravar em madeira me permite esta imprecisão na formação das linhas. Tal falta de precisão relaciono ao que é do humano em sua busca pessoal, interior. Quanto mais linhas irregulares se formam por conjuntos e formam ritmos diversos, mais isso me aproxima das falhas dos seres humanos, ainda que haja certa atuação no momento da gravação, por um lado mecânica, por outro, sem total consciência. Vejo aí a mesma imprecisão da relação dos homens com o mundo entre si,

com nossos sentimentos, com os sentimentos que gostaríamos de ter, com as ações que pretendemos ter, com os pensamentos que se contradizem e se contrapõem em nossos atos diários com essa variedade de “eus” que possuímos dentro e fora de nós. Dentro, por aqueles tantos que sentimos ser. Fora, por aqueles tantos pelos quais somos vistos, que aparentamos e, até mesmo, simulamos ser.

Portanto, em minha experiência, o ato de gravar, tanto quanto o resultado na impressão, não implica em uma linha ou em um conjunto de linhas regulares quando alcanço a estampa. Como no meu trabalho falo do ser humano, as linhas são replicações das rotas do comportamento humano. O humano não é livre de tensões, desvios e conflitos internos e externos. É desse conflito, desse atrito contínuo, de onde surgem respostas possíveis, resultados realizáveis. Por isso repito: não desejando a linha reta, a linha de caminho silencioso, sem impasses, encontro na incisão em MDF a permissão para isso. Mesmo quando a ferramenta se desloca numa mesma direção, ela, a linha, evidencia seus pontos de atrito, sua envergadura, suas ondulações, que, por menor que sejam, existem. Por isso, a linha reta, a qual traz em si a noção de regularidade, de caminho único, exato, sem desvios nem atalhos, não me interessa.

Mergulhada nas linhas, quando a imagem desaparece surge o movimento que foi empregado, o ritmo das incisões. A árvore, num recorte, vira uma mancha, uma sombra (fig.80), as linhas em seus diversos tamanhos e espessuras, se sobressaem. É assim que procuro encontrar ritmos como o artista Paul Klee os explorou em suas pinturas (KLEE, 2010. p. 149). Procuro encontrar os meus ritmos. Klee buscou o ritmo de suas pinturas na música, eu os procuro atrelados aos meus gestos, ou como Van Gogh, que faz o ar existir em suas linhas, criando uma atmosfera, mais do que criar coisas representativas, figurativas, expressando, assim, certo temperamento. Não crio planos com linhas, não faço um céu com nuvens de forma definida, mas situo os personagens numa massa de linhas, envolvendo-os por todos os lados, dando a eles um ambiente. Promovo tal sensação justamente com o entrelaçamento das linhas, mas irregulares e que produzam uma certa instabilidade às

cenas. Desse modo, concebo uma atmosfera para justificar a existência desses personagens, seus conflitos internos, seus sonhos, seus devaneios. Construo com as linhas certo enquadramento, certa moldura, com os quais dou densidade à experiência dos personagens ali grafados.

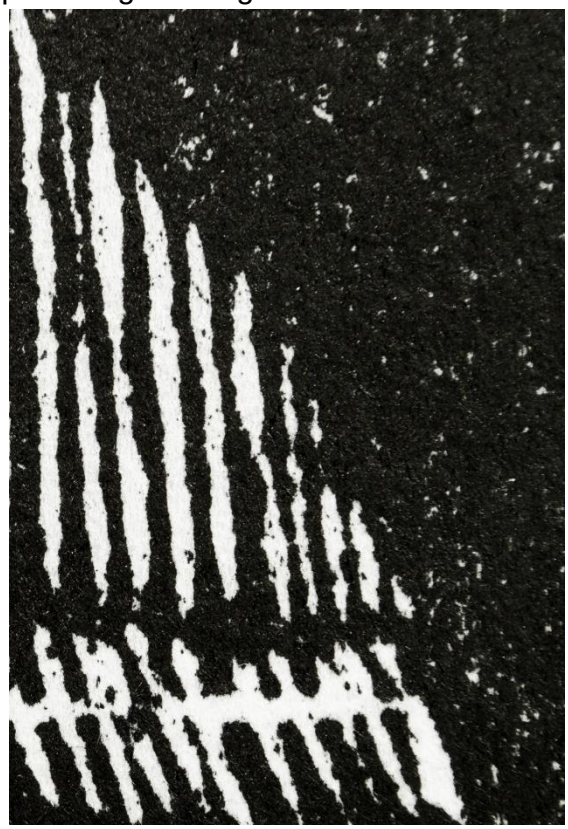


Figura 80 – imagem de recorte, vira uma mancha, uma sombra (mancha/sombra)

São fios, tessituras de um gesto que fere, retira, abstrai partes de um corpo, perfura a pele e entra na carne... Marca que não pode mais ser eliminada. Permanece. Uma marca que origina cópias mais ou menos iguais. A impressão também faz todo o sentido para o resultado da gravura, pois "na relação entre a matriz e a impressão existem transformações que estão sujeitas ao acaso" (BLAUTH, TEDESCO e MARQUES, 2012. p. 3917).

Assim, os caminhos que percorro, que insistente e repetitivamente refaço, e que reato quando necessário, estão ali, evidenciados, inscritos em um corpo. Marcas de um outro corpo que pensa o mundo que o circunda, que age e que fixa, gravando-o de forma permanente na matriz da gravura. "A experiência se faz no próprio instante da ação" (DERDYK, 2010). Desbravo territórios quando escolho um material, quando seleciono um formato e o tamanho da matriz, criando zonas de diálogo entre lugares distantes. Esta matéria eu firo, e ela, dependendo da exigência da ação e conforme o tempo, da quantidade de dias e da própria experiência de repetição do sulco, também me fere.

Para pensar esses caminhos e pulsares, recorro aos estudos de Kandinsky e também aos de Paul Klee (DERDYK, 2012), quando me aproximo de suas poéticas musicais, dos ritmos musicais, da melodia. No resgate desse encontro, uma sensação extremamente prazerosa e muito secreta para mim mesma ressurgiu: seguindo o olhar dos artistas, me colocando na posição deles frente ao que criam antes de ser criado, pude também, e de forma particular, me utilizar de seus trajetos.

Comecei a mergulhar na ação, fechei os olhos e revivi o gesto sobre a prancha até ouvir o soar de suas ranhuras, som que escuto quando estou realmente gravando no MDF, quando transplanto meus pensamentos para a base que é a matriz. Nesse processo de reconhecimento, processo novo, fotografo, filmo, me percebo, em uma tentativa de afastar-me de mim e ver a gravadora, me ver como outra. Geralmente, faço esses registros com a máquina fotográfica, ora fotografando ora filmando cada etapa de meus movimentos sobre a matriz. Assim, pude rever meus movimentos, minha atuação e, então, pensar sobre este ir e vir com a goiva, já que, estando entregue ao ritual de gravação, eu mal percebia sequer a força dedicada a essa ação.

Se me atenho às linhas constitutivas dos elementos das gravuras, posso buscar certa interpretação, certa análise descritiva, propondo, quem sabe, sentidos às cenas construídas. Eis o objetivo aqui proposto, sabendo que não me interesso por sulcar uma linha reta, que contém a rigidez e a certeza, e apenas isso. Tal linha exata, delimitadora,dispõe coisas de um lado ou outro, de um ponto de vista ou outro, como se na vida tivéssemos somente duas opções. Um bom exemplo de trabalho com linhas precisas são as gravuras do artista Gilvan Samico, (2011) que utiliza a simetria nas imagens decalcadas. (fig. 81).

Reconheço que meus desenhos sobre o outro corpo, a matriz, se configuram numa “aproximação com o mundo” (DERDYK, 2010, p. 29), pois para mim "desenhar é conhecer, é apropriar-se.” (2010). É ainda o resultado de uma ação conjunta da mão, orgânica, que, com a alavanca do braço, fica um pouco separada do corpo físico, como se já fosse um apêndice dele, ampliada por uma pinça mecânica, que é a ferramenta. Minha pinça de corte é sempre a goiva, ferramenta com cabo de madeira e ponta afiada, que me oferece a possibilidade da incisão. Uma ponta em V, uma faca, uma ponta em U – com essas pontas, como se fosse uma mulher ancestral, faço minhas inscrições na matriz, e através delas ali imprimo a força de meu corpo.

A artista Anico Herkowits esclarece que a madeira “resiste mais à ferramenta” (Herskowits, Xilogravura arte e técnica, 1986, p. 66), por isso indica-se o uso do buril que é também um “instrumento empregado na ouriversaria” (1986), pois o instrumento “é empurrado contra ela [...] e não “cravado” (1986) nela”. Quanto à resistência da madeira realmente numa única experiência que tive ao talhar um cedrinho rosa senti a maior resistência, já que se trata de

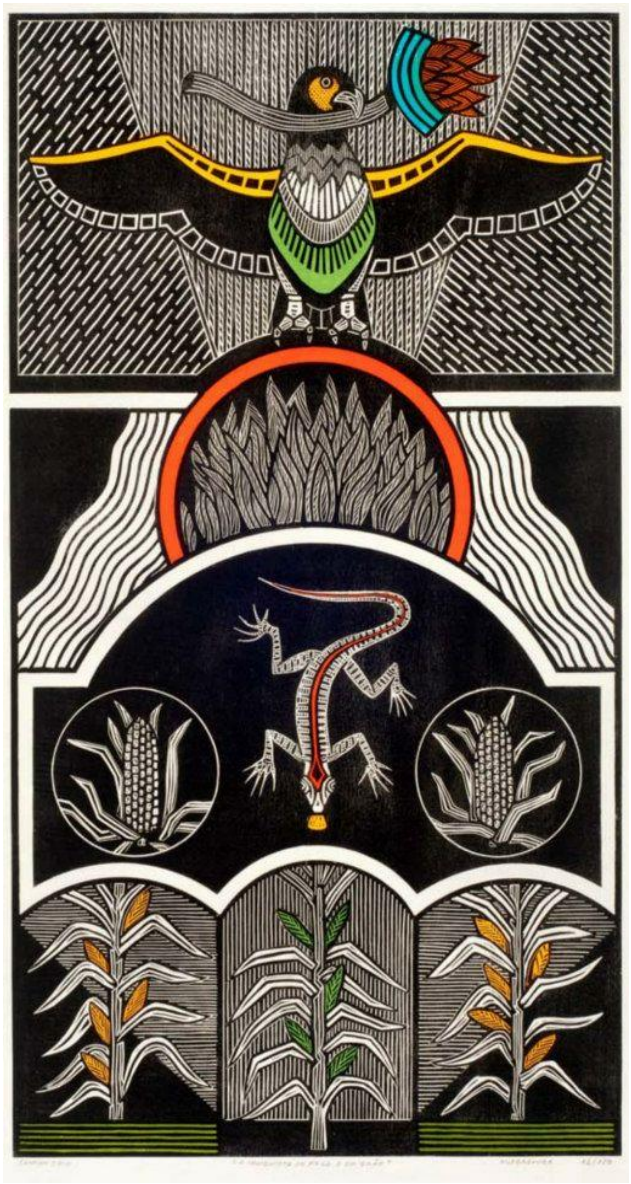


Figura 81 – Gilvan Samico – A Conquista do fogo e do Dragão - 94,8X51,3 cm – 2010.

madeira mais dura, exigindo maior esforço. Necessariamente isso toma maior tempo de gravação. Se a gravação tem vários tempos, eles se multifacetam na resistência das diferentes madeiras. Claramente, na minha experiência, gravar é sempre um exercício contra, um exercício de superação da resistência de cada matriz a ser sulcada.

Cada artista-gravador tem o seu modo particular de talhar uma madeira. Bonato não retira nenhum material, ele empurra as fibras para baixo, tornando o seu trabalho ainda mais lento. Ballestero usa uma única goiva, em V, para explorar a superfície. Maria Lúcia Pacheco usa uma ferramenta como a que tenho usado atualmente, uma goiva em V com a extremidade ainda mais estreita criando uma linha extremamente fina. Artistas do cordel nordestino, em Juazeiro do Norte, começaram usando o estilete tornando mais bruto o sulco, mais seco, mais simplificado o desenho. A gravação de Maringelli é mais intensa que a minha, por isso seu suporte é a matriz original, a madeira, das mais duras, permitindo que sua linha fique em pé e não borre na hora de imprimir a imagem. Elaini Corsi usa um conjunto de goivas adquiridas no exterior, que nem precisam ser afiadas como as conhecidas goivas Tombo. Usa estas ferramentas no compensado tanto para rebaixamentos maiores quanto pra os mais sutis. O meu movimento é cravar e empurrar a goiva. Eu, como geralmente uso uma matriz que não é muito pequena tendo a me debruçar sobre as pernas ou apoiando com a mão esquerda o suporte no chão enquanto exerço maior força no corte com a mão direita, que é a da goiva. O gravador Adrian Nornberg fazia cortes com a faquinha do conjunto de ferramentas, marcava quadrados com a goiva tipo faca para áreas maiores me aconselhando a fazer o mesmo (conversa com o artista, 2009).

Há nesses modos um ritmo particular, de se expressar. Ritmo aqui sendo compreendido não só musicalmente, mas pela presença e ausência de marcas capazes de, na alternância (BENVENISTE, 1994), "gerar um ritmo", nas palavras finais do poema "Eterno", de Drummond (Fazendeiro do Ar, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 43). No campo da música, Kiefer na obra “A percepção do ritmo entre possibilidades sonoras e visuais”, nos diz que o ritmo é “aquilo que flui, aquilo que se move”, sendo a fluidez “uma

noção ligada ao que gera movimento" (KIEFER, 1984 apud OLIVEIRA, 2012, pp. 5-23). Já o ritmo visual "está atrelado a diferentes aspectos da percepção" visual. Lupton e Phillips, (2008) relacionam o ritmo com "a noção de equilíbrio", equilíbrio este construído por certa necessidade estética pela civilização ocidental. Assim: o "ritmo surge igualmente na variação de cores, na repetição de linhas e nos contrastes entre figura e fundo, entre claro e escuro, na profundidade, na repetição de formas, na multiplicidade dos pontos, entre outros fenômenos a serem descobertos e estudados" (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

Vendo ora as unidades, ora a tendência de seus ritmos, analisarei cada trabalho meu como um todo, buscando também certa perspectiva à distância de toda a minha obra. Hoje, essa ação de percorrer a matriz com uma goiva me mostra, repito, a relação do meu corpo com o corpo da matriz, com a materialidade da chapa de MDF. Olho as linhas que buscam encontrar um plano, outras que escapam do espaço inicialmente vislumbrado para sua trajetória. Linhas que se dirigem para a luz. Linhas que criam velocidades, mais lentas, mais aceleradas para o olhar que formam caminhos estreitos, gerando fendas, fissuras. Linhas que se deformam, conformando rostos. Linhas segmentadas, constituindo um caminho único, talvez como uma reta fragmentada a suscitar o olhar que percorre o longo de determinado ambiente entrecortado, como uma rua larga por onde passem carros... ora são as mesmas linhas que delineiam o mar, se movimentando calmamente. Linhas que não compõem nenhuma forma específica, nem presente na natural, nem de objeto construído pelo homem, não havendo nelas nenhum objeto reconhecível. Nenhuma convenção passa por essas linhas enquanto as exploro pensando apenas nelas – apenas reconheço nelas o esforço de meu corpo. Esse é o meu exercício nesta pesquisa.

Em alguns momentos, a gravura que concebo apresenta maior tensão do que ritmo, quando uso do alto-contraste entre figura e fundo, ou entre um plano e outro. Segundo Fayga Ostrower (2004), "os contrastes são geradores de tensão enquanto as semelhanças são geradoras de sequências rítmicas". É o que ocorre na gravura *Sombras na Cidade* (fig. 2).

E assim

> Situado mais além de um ponto morto, começa o primeiro ato de movimento (a linha). Por um breve instante se recolhe (linha interrompida ou articulada através de repetidas detenções). Um olhar retrospectivo para examinar até onde chegamos (movimento contrário). Refletir mentalmente caminhos nessa ou naquela direção (frases lineares). Um rio corta caminho, nos servimos de um bote (movimentos ondulados). Mais acima encontramos uma ponte (série de arcos). Do outro lado nos encontramos com correligionários que também vão em busca daquele lugar de onde se pode conseguir conhecimentos melhores, a alegria da coincidência (convergência).” (Paul Klee, 1977 apud Edith Derdyk apud Formas de pensar o desenho, p. 154).

É lembrando-se desta “descrição completa da excursão da linha por zonas desconhecidas”, ou então “uma partitura do passeio poético da linha no papel” (DERDYK, 2010), que me lancei à aventura de observar algumas formas isoladas das linhas que circulam pelo corpo silencioso e aparentemente inerte, mas que dialoga com o meu. Das especificidades desse corpo, falarei logo em seguida. Agora, me atenho ao pequeno traço, à unidade, à linha, a minha linha. Autorizada por Kandinsky e por Derdyk em diferentes momentos, me lanço à aventura de descobrir quais são essas unidades na minha poética, e finalmente, pensar que potências e que produção de sentido podem levar para o todo da minha gravura.

A linha começa de um ponto, delimitado por mim. É onde toco a superfície, a própria pele da matriz. Esse ponto pode ser estabelecido, por exemplo, a partir da figura – personagem que me estimula a compor a gravura e pode se voltar, viva, e se dirigir até onde se encontra o outro personagem. Desse modo, começo a gravar com os desenhos previamente colocados na prancha de MDF, que é o espaço compreendido para a intensa ação da ferramenta, que funciona como uma prótese, sobre o corpo da matriz que parece amputada. Para mim, naquele momento, não há separação sensível entre meu braço e o instrumento.

Venço, enfim, o silêncio da superfície para que um ritmo se dê livremente e marcadamente pessoal, de tal forma que, através desse ritmo, o observador também possa entrar em contato com o seu imaginário, sonhar por entre as linhas, se permitir entrar num regime onírico enquanto observa o que ali está gravado. Minhas gravuras são constituídas por cenas, por instantes. Há nelas personagens e cenário; há nelas movimento para o olhar; há nelas certa narrativa, certa ficção, criada a partir de fotografias de pessoas reais. Fotografias que coleciono e de certo modo catalogo.

Assim, se dá o início do meu trabalho, com as linhas, que na realidade são sulcos abertos na matriz, percorrendo um trajeto que necessariamente considera e envolve os personagens. A goiva faz esse caminho, uma sucessão de sulcos vai demarcando territórios, às vezes com uma pulsação mais lenta, outras mais espaçada, mais branda, outra ainda muito rápida. Referente a esse fazer trago em anexo, em livrinhos à parte, um conjunto de termos que denominam os sulcos e as linhas que são minhas unidades poéticas. Junto a elas, suas respectivas imagens.

Quanto a este fazer posso dizer que às vezes, eu apenas quero descrever um sulco do início ao fim em uma das unidades deste conjunto todo da gravura. E este sulco acaba se desenvolvendo de uma forma mais regular no momento em que ficam mais próximos. No entanto eu sempre busco a maior espontaneidade do gesto, pois primo pelo expressivo e menos pela precisão e objetividade da imagem. Há, ainda, momentos em que meus sulcos precisam de localizações. Nestas regiões eu escavo sem muita regularidade, como um fazer da mecânica corpórea.

Em seu conjunto, minhas linhas formam um ritmo contínuo onde o olhar vai e vem percorrendo visualmente este conjunto de linhas estampadas. Tem a ver com o meu ritmo como artista-gravadora que é o ritmo de minha pulsação potencializado pelo instrumento de incisão, a goiva, e pela resistência do material escolhido para matriz, o MDF. Sinto que a minha pulsão atualmente é menor em relação a que exige um madeira com o tipo de

grafismo aplicado, porém é a pulsão mais adequada para este material já que com um objeto como a caneta ou o lápis eu extrapolo exercendo uma força maior do que a necessária.

Considerando o corpo da matriz ao longo de meu percurso de criação, tenho desvendado algumas qualidades e aspectos deste corpo, do qual impregno meu pensar, minhas tensões. O MDF é um material, cujas qualidades são muito próximas das de uma madeira, em relação à sua resistência e acessibilidade de gravação, pois justamente “é um material derivado da madeira” e é descrito como uma “placa de fibra de madeira de média densidade.” (Papo de arquiteto, 2012). Sua aglutinação consiste “de fibras de madeira com resinas sintéticas e outros aditivos. As placas de madeira são coladas umas às outras com resina e fixadas através de pressão.” (2012). Como o Eucatex, que possui uma superfície bem lisa isenta de veios e marcas presentes em qualquer madeira, o MDF, não tem veios expressivos. Sua superfície é lisa visualmente, mas áspera ao toque, tendo um corpo mais sensível ao contato. Torna-se mais acessível pela falta das tramas naturais e entrelaçadas. Desta maneira, a forma de abordagem é facilitada, pois não preciso me preocupar com o sentido para exercer as incisões sobre sua superfície, já que a matéria me permite o livre acesso sem impedir qualquer trajeto realizado pela goiva. Portanto, é um material que se mostra liso, praticamente sem qualquer memória estrutural anterior, como veios em sentidos diversos, os quais, na hora de estampar a matriz, são também revelados. Alguns se apresentam mais porosos e outros mais firmes na superfície, não esfarelam com facilidade e proporcionam boas cópias e muito próximas umas das outras. No MDF mais poroso, a gravação, conforme impressões mais frequentes, mostram diferenças e falhas na impressão, especialmente quando o trabalho tem muitas linhas. As linhas feitas sobre o MDF também se mostram mais cheias de rebarbas nas bordas de seus canalículos extraídos do corpo-matriz. Esse material é, ainda, de penetrabilidade, por não conter veios profundos, ao mesmo tempo em que é resistente, por ser um material que, artificialmente, se aproxima da consistência de uma madeira.

Para fazer as incisões na matriz, eu sinto necessidade de estar em contato com a natureza, me impregnar a vida natural que há lá fora, ficando debaixo do sol, das árvores e junto ao canto dos pássaros. Busco inspiração no, por mim chamado, “meu ateliê da rua”, o lugar onde ocorre a germinação do meu processo de criação. Gosto de sentar no chão, no piso de cimento e me deixar habitar por imagens outras, ritmos e sensações, que virão do próprio acúmulo destas imagens que me rodeiam. Só assim pego a matriz e gravo. Como diz Marco Buti “existe um esforço mental constante para visualizar o que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa.” (BUTI 2002, apud BLAUTH, 2010, p. 41). Eu preciso deste tempo de contemplação, de absorver o que estas imagens, às vezes tão distantes, reunidas num único momento, querem me dizer. O que elas pedem e como elas querem significar.

Muitas vezes, a música fez parte destas etapas do ritual de gravação. Hoje, não mais, ou ao menos deixou de ter papel importante no processo, ocorre, apenas, eventualmente. Não é mais essencial um rádio tocando ao fundo ou a música no meu notebook. Raramente faço isso hoje em dia. Prefiro os acordes da natureza. O importante é estar com meu horizonte regado por esta vida natural, jogar meu almofadão no chão ou mesmo sentar direto sobre o cimento frio ou aquecido pelo sol quente da tarde. Tudo isso faz corresponder à ideia e ao gesto, o qual irá me conduzir por este território, este campo vazio, depois de estar delimitado por um universo constituído por imagens. Isto faz todo o sentido quando penso na “elaboração de uma gravura” (BUTI, 2002 Blauth, 2010, p. 35), pois “conforme Buti [este processo] corresponde [a] uma rede de associações, influências, memórias, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma.” (BUTI, 2002 Blauth, 2010, p. 35).

Em alguns momentos, me sinto ansiosa demais para manipular as ferramentas e, quando estou assim, necessito fazer sulcos maiores, sem buscar a incisão de linhas que demanda um movimento mais delicado e atento. O exercício bruto de rasgar a matéria do MDF, pois ele mais parece um papelão do qual vou retirando cascas. É, praticamente, a

única coisa que desejo naquele momento. Gosto do ato em si, do movimento brusco, seco, direto com a matriz. Há vezes em que não há aquele sol todo que tanto me estimula a ficar como criança sentada no chão, brincando com a terra, com as coisas que a natureza proporciona. Mesmo assim, eu preciso exercer esta ação de sulcar por sulcar, mesmo tendo o desenho programado como um trajeto a seguir por aquela superfície.

No entanto, nestes dias em que não estou com a mão tão leve para realizar determinado gesto de gravar, em especial com a linha, pude perceber que neste diálogo o contato com o corpo-matriz vai me doutrinando, me educando e eu vou encontrando a delicadeza que ela precisa para que a imagem vá surgindo de dentro daquele MDF.

Assim, a linha, ao longo de minha caminhada poética, vem me instigando e me exigindo outras texturas, outros olhares, outros desejos de criar com elas, usando ainda volumes, criando ritmos, contrastes, cada vez mais em busca desta linha, de uma identificação com ela. Houve um momento em que eu só via a linha como recurso para minha criação. Momento este em que a figura parecia vir em segundo plano. A solução que mais me encantou, que me provocava a criar, era a linha. A linha-incisão, a transferência ou a minha energia física agindo num outro corpo, alterando a superfície desse outro corpo. Mesmo assim, não abandono a figura, ela me move, me faz sonhar, ela configura a linha.

3. IMERGINDO NO PROCESSO: a formação das imagens

Discorri até aqui sobre o tratamento da imagem, a escolha da posição do personagem e a sua localização no espaço compreendido para estes arranjos, bem como farei um relato de como tudo isto acontece, buscando desenvolver algumas reflexões a esse respeito, sem me deter, na interpretação das cenas construídas com esses procedimentos dos quais me aproprio.

Também já falei da construção dos sulcos que constituem as linhas feitas pelo gesto da mão e que tem a precisão e a imprecisão do diálogo com a ferramenta, a qual se comporta como uma prótese do meu corpo, semelhantemente aos novos aparelhos tecnológicos desde as mais antigas invenções, como, por exemplo, os primeiros telefones que já aproximavam pessoas diminuindo o tempo de interação entre elas, até os mais modernos aparelhos celulares multifuncionais. (VIRÍLIO, Paul. A arte do motor, 1996).

A partir daqui, reflito sobre o que me invade a ponto de me por em ação para criar e procuro falar um pouco destes cruzamentos com nossas lembranças, nossa memória, nossas imagens, as quais, aqui, denomino como “imagens de dentro”, ou, o nosso imaginário pessoal que muito se confunde com o imaginário cultural. Para tanto, apresento algumas relações dos trabalhos produzidos com noções que se referem ao planejamento das gravuras e exploro noções do close e de alguns enquadramentos de outras naturezas.

Abordo neste capítulo o interesse pessoal pela seleção de imagens que alimentam e/ou fazem parte do processo de criação em xilogravura. Este empenho se apurou enquanto eu desenvolvia a pesquisa da Especialização em Poéticas Visuais da UFPel, concluída em junho de 2012. Naquele momento me propus a olhar a imagem no ato da sua apropriação e coloquei-me diante da tela do computador com a intenção de procurar imagens que me instigassem a selecioná-las e nesta ação de autoconhecimento das imagens (imagens

estranhas, embaralhadas, com sugestões de linhas, com poses estranhas, etc) que poderiam vir a fazer parte do meu arquivo pessoal (virtual e físico) percebi que havia algumas questões interessantes a serem discutidas e que me permitiam melhor compreender como se dava esta relação, permitindo essa aproximação. Procurei estabelecer uma relação com referenciais apropriados tendo como base estudos de teóricos que já o fizeram.

Começo, então, a ponderar sobre o que é ser “habitada por imagens”? Fico me fazendo e refazendo esta pergunta. O que representa sonhar com imagens e delas estar impregnada? São questionamentos que sempre venho me pondo desde as primeiras criações com a técnica da xilogravura. Ao mesmo tempo, tento descobrir que importância elas têm no meu processo? Que cenários e que imaginários são estes que se formam. Indago sobre as futuras criações, tentando descobrir como se dá esta seleção e como é importante esta coleta de imagens, deste contínuo acervo coletado na WEB. Procuro perceber que tipo de imagem me cativa. Se é a imagem ou o seu entorno? Qual o efeito que ela produz em mim?

Como visto, são muitas perguntas e pretendo seguir me aprofundando no estudo proporcionado por elas, pois são fundamentais para minha poética. Percebo, inclusive, que o termo “imagem” compreende uma gama de tipologias: as imagens-objeto que habitam estas cenas nas xilogravuras estão ligadas a outros tipos de imagens, não materiais. Por exemplo, imagens sonhadas enquanto estou diante da matriz repleta de outras imagens coladas ou desenhadas nas pranchas de MDF. Imagens que retirei de contextos inúmeros da WEB e que estão guardados em meus arquivos (virtuais ou físicos). Um exemplo é a xilogravura *Águas* (fig. 12), que foi sendo confeccionada vagarosamente e mentalmente, enquanto outras sofriam a incisão pelas ferramentas. Outras imagens que posso citar são também linhas sonhadas, imaginadas enquanto que outras vão sendo construídas sobre o corpo de uma outra matriz ainda intocada pela lâmina cortante. Ou mesmo linhas que imagino enquanto estou diante o computador, em sites de relacionamento como o facebook, blogs ou

qualquer outro, enquanto estou navegando e pesquisando na WEB sobre outros assuntos, inclusive. Ainda, vejo linhas em imagens de folhagens, de janelas, porões, prédios históricos, arquiteturas antigas, pisos, etc.. Na gravura *Águas* (fig. 13) eu me detive muito tempo oscilando por quais imagens de rios, lagos ou mares poderiam me sugerir as linhas ideais que deveria compor, por algum motivo especial, desconhecido por mim conscientemente. Até que percebi que deveria retomá-la.

A face humana, o rosto, mesmo que ele se apresente menos nítido algumas vezes é muito utilizado por mim, assim como também o close, que em muitos momentos se confunde com a escolha pelo enquadramento feito pelo operador da máquina fotográfica. O rosto, nos fala Deleuze “é inumano, o close apenas mostra essa característica, não acrescenta nada.” (OLIVEIRA, O rosto no cinema (III) Ingmar Bergman por Gilles, 2001.). “O primeiro plano apenas impeliu o rosto até essas regiões onde o princípio de individuação deixa de reinar.” (2001). Para mim, ele vai adquirindo formações e deformações, as quais já se pode ‘prever’ ao se deparar com ele em seus diferentes posicionamentos diante à operadora. E, a partir do momento em que eu retiro de seu contexto, recorto, decalco, redesenho, ele torna-se outra coisa que não mais a ‘coisa’ reconhecível enquanto sua aura fora capturada.

Deleuze ainda vai dizer que existe o primeiro plano de outras partes do plano e até de objetos. (DELEUZE, 1935 apud BONORA, 2000, p. 62). “O primeiro plano vai nos levar à noção de desenquadramento que seriam os “ângulos insólitos” que não se justificam completamente do ponto de vista das exigências da ação ou da percepção” (DELEUZE, 1935 apud BONORA, 2000, p.132). E isto me interessa muito pelo que me deparo nessa situação.

Nesse sentido, apoio-me nessa noção ao confeccionar uma nova gravura, que, no meu entender, fica com o plano deslocado ou, pelo menos, ao procurar uma imagem, ela chama-me a atenção como um primeiro plano a ser inserido na cena.

Quanto ao enquadramento, o encontro tanto nos quadrinhos, quanto no cinema e na própria fotografia. Ele gera o clima para a sequência narrativa, esta, que surge no uso ou no olhar lançado sobre imagens coletadas por artistas, como também por indivíduos ao se depararem com fotografias. Por isso, resgato no processo criativo o meu olhar narrativo sobre elas, seja por lembranças ou sensações, até mesmo naquelas que também podem ser percebidas na construção-produção da gravura como nova imagem artesanal.

Para refletir sobre a formação das possíveis narrativas ou da promessa de narrativa, como prefiro me referir, já que as gravuras prometem algo que não se concretiza de forma tão clara recorro tanto aos fotogramas encontrados na narrativa dos quadrinhos, como no cinema, em que quem faz a “montagem” como unidade cênica em sequências escolhidas pelo profissional é o que vai dar sentido à narrativa de um filme. Esse dado também existe no meu trabalho quando faço minhas escolhas pelas sequências que serão montadas, lado a lado, para gerar um sentido. Por exemplo, essa montagem em planos justapostos lado a lado sugere um rolo de filme que, na horizontal, propõe a narrativa; porém também sugere uma narrativa de uma história em quadrinhos onde os quadros são postos numa sequencia que gera essa informação. Também me utilizo de uma montagem de superposições, que de certo modo, propõe o olhar trazido pelos cubistas, as diferentes perspectivas de um mesmo objeto.

Pensando nas imagens que coleto e utilizo nas montagens, pude lembrar que sou muito atraída por elementos arquitetônicos (janelas, portas, escadas e pontes) que fazem fluir um imaginário pessoal causado pela sensação absorvida do ambiente (ZUMTHOR, 2006). O autor comenta sobre este aspecto quando fala de um olhar especial da arquitetura.

Quanto aos lugares arquitetônicos escolhidos para a montagem das gravuras, busco apoio na obra “Os olhos da Pele: a arquitetura dos sentidos” (PALLASMAA, 2001), quando o autor comenta sobre como os lugares nos tocam. Na realidade, o autor fala que é preciso

ser tocado pelos espaços arquitetônicos e me sinto tocada pela imagem de uma arquitetura, mais do que quando estou no lugar, provavelmente devido à dimensão dessa imagem.

O procedimento permitido pela justaposição surge mesmo antes da justaposição física de imagens, ou seja, quando estas são impressas, pois o processo de justapor surge ainda na mente. Sobre tal fato, me parece interessante o comentário do artista Rafael Pagatini a respeito da construção de suas gravuras, ao mesmo tempo em que faz relação com os cruzamentos de imagens que estão imersos em nossa memória: “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.” (PAGATINI, Rafael. Dissertação de Mestrado, 2013, p. 41).

Outras escolhas são, algumas vezes, o corte forçado que cria um novo enquadramento para o personagem, como o close, já mencionado, que nos coloca diante um estranhamento da face humana por estar muito próxima da câmera, pois, “aproximando-se de um detalhe, o recorte pode alterar o foco da imagem, conferindo-lhe novo sentido e ênfase” (LUPTO e PHILLIPS, 2008, p. 103).

Dentro da formação de uma imagem como obra de arte, o artista se apropria de várias formas para tornar visível o seu trabalho que é processado em estágios distintos de formação. Por isso, procuro conhecer as noções de imagem, imaginário e leitura-interpretação, possíveis para uma imagem, agregando as experiências que se revelam em nosso dia-a-dia. Foi desta maneira que me deparei com conceitos que se encaixam nestes diferentes momentos da imagem: sua formação e sua influência. No entanto, ainda haveria outros referenciais teóricos e exemplos na história da arte que tratam deste tema? Claro que sim, a experiência coletiva do imaginário, assim como a experiência pessoal, capazes de produzir distintas formações imaginárias. Para este fim, busquei encontrar autores que trabalhassem diretamente com o estudo e a análise de imagens.

Tratei de pensar, a partir dessas considerações apresentadas aqui, sobre como a imagem me afeta, como somos tocados por ela, à medida que, como artista, em especial, produzem-se outras, ou, por que há apenas uma provocação sem uso específico de uma determinada imagem em parte ou em sua totalidade. Buscando compreender o que mais me afeta na fotografia, para obter maior fundamentação nestas especulações, ainda penso se sou eu/nós ou a imagem que me/nos encontra. Reflexão que ainda pretendo explorar.

Sabendo que a imagem é um elemento fundamental para a realização dos arranjos dos trabalhos com xilogravura, mais precisamente, o personagem que se encontra em cada fotografia, já que ele me fala sobre a cena contemporânea, quase sempre recolho, especificamente, imagens fotográficas na WEB. Delas, faço uma coleta por meio de palavras-chaves, quando já tenho em mente o que desejo. Algumas vezes, tenho a imagem que se revela a mim e, desde este momento, passo a elaborar o arranjo para ser passado ao corpo-matriz e, dessa maneira e já começando a pensar na tipologia da imagem, faço estudos para uma cena apropriada.

Antes deste momento, parecia haver uma simples ligação entre as características físicas da imagem e sua perspectiva, enquadramento, pose do personagem, etc. Ou seja, obedecendo “a leis de codificação da visualidade (...) inscritas na câmera” (SANTAELA, 2010, p.126). No entanto, estas relações me encaminham para outras características que não são apenas da ordem física ou química (referente ao processo fotográfico), mas apreendem um caráter teórico e interpretativo.

Especulei ainda, durante a pesquisa sobre o meu primeiro conjunto de xilogravuras em 2009, o caráter do eterno que apresenta a fotografia, “O instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza.” (SANTAELA, 2010, p.135). Naquele período, fiz apenas uma constatação do fato e nenhuma exploração adicional, apenas a questão de que pela manipulação é possível evidenciar este congelamento da cena que vem do mundo fenomênico. Isso porque, afinal, eu ainda não tinha consciência de como se dava este

processo mental no encontro com as imagens, até então, geralmente particulares. Porém, em vista do ingresso na Especialização em 2011, o meu interesse se dirigiu para a *coleta-apropriação* da imagem que ganhava novo sentido no arranjo do trabalho final.

Ao longo dos anos, pude perceber que parecia haver a predominância de interpretação pessoal, uma sensação que decorre deste contato do olho e demais sentidos humanos, uma evocação de percepções internas. Foi atrás de respostas a estas perguntas que o trajeto se desenvolveu no ano de 2012. (Por isso me identifiquei quando me deparei com o que leopolo e Silva descrevem sobre a interpretação)

A interpretação, segundo Leopoldo e Silva é o

> (...) processo de reconhecimento pelo qual articulamos nossas experiências com o mundo e as contrapomos como nossas interações, permitindo-nos assim, reconhecer na imagem aspectos que possibilitem determinadas interferências em suas estruturas compositivas. A interpretação da imagem é resultado da análise dessas estruturas, e o seu significado não é atingido por dedução e sim por uma associação introspectiva de similaridades (LEOPOLDO E SILVA, 1994 apud WILMAR, p. 46).

E, refletindo assim, no que realmente contribui para que a imagem seja selecionada e coletada, no que está em jogo para o emprego destas fotografias, encontrei um ponto em comum presente no movimento de produção de uma imagem quando do meu encontro com ela. Neles estão envolvidos dois caracteres: um, simbólico, que uma imagem tende a apresentar, que tem uma relação direta com a cultura, pois é ela “uma lente através da qual o homem vê o mundo.” (BENEDICT, 1972 apud LORAIA, 2001**)** O crisântemo e a espada apud LORAIA, Roque, Cultura: um conceito antropológico, 2001)), e outro, de cunho pessoal, quando a mente é provocada por algum elemento que a imagem contém, levando o sujeito-espectador a despertar lembranças e experiências pessoais. Vale ressaltar que os dois momentos podem estar envolvidos no processo ao mesmo tempo.

A importância da imagem para o artista está bem clara: “São as imagens que alimentam a imaginação e desencadeiam o trabalho criador.” (GUIMARÃES, Áurea Maria.

Imagens e memória na reconstrução do conhecimento em Walter Benjamin, 2001, p. 03). Embora o artista seja um ser social, ele se utiliza, inclusive, das imagens prontas e do imaginário pessoal para devolver imagens ressignificadas ao mundo.

Para estas imagens Lucia Santaela apresenta dois domínios: um deles é o das representações visuais, desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, o das imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. (SANTAELA, 2010, p. 15).

O outro domínio citado pela autora e no qual também insiro meu trabalho em Processos de Criação é o “imaterial das imagens na nossa mente.” “Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais” e qualquer um dos dois “domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. (SANTAELA , 2010)”.

Assim, procuro conhecer a origem destas figuras que acolho e que me cercam, dentro ou fora de minha mente, em torno dessa

> (...) territorialização do campo visual [em que] as imagens emergem como espaços dialógicos nos quais se inscrevem narrativas, trajetórias e historias que, de alguma maneira, nos provocam, desalojam e instigam fazendo perguntas que nos mobilizam em busca de explicações ou respostas para a provocação das imagens. (MARTINS, Cenas contemporâneas da cultura visual: quando instabilidade e incerteza nos ajudam a pensar a educação. 2008, p.1355).

Tentando conhecer melhor os trabalhos que desenvolvo atualmente, sigo investigando algumas questões conceituais como apropriar e arquivar, dentre tantas referentes às tipologias da imagem, procurei relações em trabalhos de outros artistas, seja por aproximação ou por distanciamento. Afinal, “a ficção é uma necessidade cotidiana” (MAFFESOLI, Michel, No Fundo das Aparências, 1999, p. 303.), pois seria uma utopia pensar o sujeito hoje como sendo um ser único. O “eu é apenas uma ilusão (...) [que apresenta] diversas expressões” (1999).

No trabalho da artista Rochele Zandavalli, tem-se um exemplo de construção ficcional que é formada por construções que “versam sobre a vida e as relações afetivas (...), usadas em uma espécie de recorte e colagem de vivencias.” (ZANDAVALLI, 2010). A artista trabalha com fotografias bordadas por ela (fig. 82) e alguns arranjos para conceber este aspecto ficcional. Porém, sabe-se que o próprio retrato fotográfico traz no cerne este teor ficcional, pois é forjada uma aparência com o cenário, as roupas etc., que não pertencem ao dia-a-dia do retratado.

Figura 82 – Rochele Zandavalli. Fotografias bordaxas (da série Rever Retratos Ressignificados) - Ilos e Martha

Em minhas xilogravuras, há este tom ficcional quando faço a montagem, apesar de que a imagem por si já não é mais real, como dito, e já traz em si um ar de ficção. Aproximando estas figuras, cria-se uma sugestão para a possível narrativa. Afinal, a “fotografia transforma em cena o que vivemos” (JR., Eduardo Neiva. A Imagem. 2006, p.64), pois, (...) sublinha a importância do momento. (2006, p.64). Ela cria uma cena e sugere ao observador uma história que parece estar ali sendo contada. Barthes também fala que os sujeitos ali retratados “estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos.” (BARTHES, Roland, A Câmara Clara, 1984, p. 36/37). Assim, reflito sobre como a imagem se relaciona comigo e passa a fazer parte das minhas xilos.

Neste domínio das imagens, inclusive as imateriais, há, portanto, uma aproximação com a experiência de narrativa citada anteriormente e que posso trazer para esta reflexão. Pois,

> (...) o cérebro humano trabalha sobre um ruído de fundo. Ao ruído de fundo cerebral físico corresponde um ruído de fundo psíquico: há incessantemente, proliferação e encontro de imagens, lembranças fantasias, ideias; é a partir desse caos psíquico, "movimento browniano do pensamento", que este se faz e desfaz. Também o fervilhar fantasmático/imaginário constitui o plâncton que alimenta o pensamento. (MORIN, Edgar. O método. 2002, p. 131).

Assim, "A mente, tendo recebido dos sentidos um pequeno começo de lembrança, põe-se a girar, e gira infinitamente, lembrando tudo o que há para lembrar." (Epígrafe: MAXIMUS TYRIUS, em FRANCISCUS JUNIUS. A pintura dos antigos, p.344 apud GOMBRICH, E. H., Arte e ilusão, 2006, p. 170). Isso porque "a nossa mente precisa apenas de um pequeno começo para lembrar da questão toda." (2006). Gombrich traz esta citação com um exemplo que diz que "a parte de baixo de uma lança comprida e delgada, mesmo de leve, transmite esse movimento a toda a extensão da lança, até mesmo à ponta..." e assim, também, "Nossos sentidos, portanto, que estão, por assim dizer, no portal da mente, tendo recebido o começo examina tudo o que dele decorre." (2006).

Seguindo o raciocínio de Gastón Bachelard, ele parece nos dizer que "uma imagem presente (...) faz pensar numa imagem ausente." (BACHELARD, O ar e os sonhos apud Guimarães. 2000, p.10). Sinto que uma imagem-objeto que encontro na WEB ou mesmo nos filmes me leva, às vezes, para outros lugares da minha história ou de pessoas conhecidas, amigos ou, ainda, de familiares e histórias de família. Bachelard também acompanha o pensamento de Hilman (1988) quando este diz que imaginar "significa ver, ouvir, sentir por meio de uma imaginação que liberta os eventos de sua compreensão literal. É suspeitar do que está sendo dado como certo, objetivo, oficial." (GUIMARÃES, IMAGENS E MEMÓRIA NA (RE) CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO, 2000, p.02). Afinal "as imagens, no cinema, na pintura, nos textos, são portadoras de um sentido dado pela cultura." (2000). "O

imaginário nasceria (então) da conexão entre as imagens que vêm de fora (mundo exterior) e as imagens criadas pela imaginação do homem ou, numa expressão cara a Arlindo Machado (1997), pelo seu “cinema interior””. (2000)

Afirma, ainda, Edgar Morin que

> O tecido da vida é feito também de sonhos, como o dos sonhos é feito de vida. A composição e a dose variam. Da mesma forma que necessita de afetividade, a realidade precisa do imaginário para ganhar consistência. (cf. Le cinema et l’homme imaginaire e Le vif Du sujet). Nosso mundo real é, nesse sentido, semi-imaginário. (MORIN, Edgar, O método, 2002, p. 132).

Aprofundando um pouco mais as especulações em torno da imagem, sua formação, seu poder e fluxo cada vez maior em nosso cotidiano, Maffesoli nos faz perceber, a partir da imagem assim como Walter Benjamin quando intenciona caracterizar, que

> (...) a Modernidade por meio da análise de imagens. Desta forma, o pensamento e a escrita benjaminianos utilizam a imagem, como a manifestação de uma forma essencialmente corporal de compreender o mundo, pois o corpo é o espaço por excelência das percepções, ideias e metáforas que engendram as imagens, onde é gestada a realidade, no nível consciente e inconsciente. Para Benjamin, portanto, a imagem se consubstancia, não só como instrumento heurístico a serviço de um conhecimento sistematizado do mundo, mas como a forma primordial de saber, de um senso comum espontâneo. (Lima, Magalhães, Francisco Gudiene Gomes de; Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. Maringá, UEM. 2010, p. 147/148.).

Talvez por isso estas imagens ou o “mundo imaginal” de Michel Maffesoli tenha tanta relevância no contexto atual, quanto para mim, no sentido de motivação ou referência de alguém que procura uma compreensão do mundo através de imagens.

A imagem, a forma, a aparência cresceu em quantidade e importância na vida cotidiana e por esta razão me interessa o pensamento do autor. Partindo deste conjunto de imagens que para ele é “um instrumento de escolha para a análise dessas “coisas”, desses

objetos dos quais se vê.” (MAFFESOLI, A contemplação do mundo, 1995, p.95), percebo ser conveniente trazer para este estudo uma breve referência do autor, já que o trabalho em gravura parte deste lugar, da imagem, o que provavelmente aconteça com muitos outros artistas da atualidade, talvez, porque “(...) a imagem [esteja] mais próxima do “real” do que o racionalismo ocidental gostaria de apreender, agir e explicar com toda a força.” (1995)

> “A imagem é consumida, coletivamente, aqui e agora. Ela serve de fator de agregação, permite perceber o mundo e não representá-lo. E, mesmo que ela possa ser objeto de apropriação política, ela tem, sobretudo, uma função mitológica, pois favorece o mistério, isto é, une entre si os iniciados. (MAFFESOLI, A contemplação do mundo, 1995, p. 35).

Vejo-me, assim mergulhada neste oceano borbulhante, onde a imagem captura mais o meu olhar do que o mundo fenomênico consegue fazer. É pela imagem que chego às cenas contemporâneas. São por estas imagens, nem sempre ou unicamente visuais, mas também verbais, que componho mais este conjunto de xilogravuras.

No entanto, segundo o mesmo autor, “Não é a primeira vez em que a imagem ocupa todo o espaço público. São muitas as civilizações e os momentos históricos nela baseado.” (MAFESSOLI, Michel. O ritmo da vida, 2007, p. 180). Por isso, percebo que a imagem vem há muito tempo, de alguma forma, contaminando nossos interiores e exteriores do mundo em que vivemos. A imagem tem nos influenciado de formas variadas ao longo dos anos, dos séculos, inclusive. Além disso, percebo o quanto eu sou influenciada pela imagem-objeto muito mais do que pela realidade que enxergo todo dia. Nas redes sociais, por exemplo, as imagens tomam conta, sejam elas imagens figurativas ou mesmo descritivas.

Desta forma, o que Maffesoli nos fala faz tanto sentido para mim quando ele diz que hoje

> (...) efetivamente o que está em jogo: [é] um mundo imaginal como lugar de habitação, domicílio, pousada. O fenômeno como abrigo, como refúgio onde são tramadas as novas e sempre antigas maneiras de se relacionar com o

> mundo, os outros e a deidade. Espetacularidade e teatralidade como estruturas essenciais de toda vida social. (MAFESSOLI, Michel. O ritmo da vida, 2007, p. 181).

Para o autor, “A teatralidade cotidiana pode ser considerada, na realidade, uma valorização do presente.” (MAFFESOLI, O ritmo da vida, 2007, p.186). Parece que “tudo isto dá testemunho de uma busca da felicidade a partir da forma.” (DURAND, 1999 apud MAFFESOLI, 2007, p. 187).

> A imagem, o fenômeno, a aparência contam-se entre o que, embora não tendo uma finalidade precisa ou uma “racionalidade instrumental”, ou talvez porque não tenham nem uma, nem outra, servem para exprimir essa hiper-racionalidade de que falava o utopista Charles Fourier, feita de sonho, de lúdico, de onírico e de fantasias, e que parece mais pertinente para descrever o real ou “o hiper-real”, que age na vida social. É a isso que se pode chamar de mundo “imaginal”, que é uma matriz em que todos os elementos do dado mundano entram em interação, ecoam em concerto ou correspondem de várias maneiras e em uma constante reversibilidade. (MAFFESOLI, A contemplação do mundo, 1995, p. 94-95).

Maffesoli acredita que “(...) a sensibilidade fenomenológica ou a perspectiva imaginal permite, por um lado, estar-se atento aos objetos e/ou aos eventos por si mesmos, em toda sua concretude, sua presença e sua dinâmica própria.” (MAFFESOLI, A contemplação do mundo, 1995, p. 95). É, pois, prestando atenção aos “sinais dos tempos”, sabendo interpretar todos os eventos pontuais, um tanto caóticos, como forte carga emocional, que constituem a vida de todos os dias, que se pode apreciar o novo estilo de vida que, sub-repticamente[3], capilariza-se no corpo social. (MAFFESOLI, A contemplação do mundo,1995, p. 90).

Enfim, pode-se dizer que a imagem, o simbólico, o imaginário, a imaginação voltam à cena, sendo levados a representar um papel de primeiro plano. (1995).

[3] adv. || de modo sub-reptício, furtivo ou ilícito: Eram a Rosário. que coadjuvara Corália na fuga, e seu filho Dionísio, que se encarregara de abrir e fechar sub-repticiamente o portão. (Alberto Pimentel, Açucena de Ouro, c. 2, p. 34, ed. 1925.).

Ainda, segundo o mesmo autor “(...) o mundo fenomenal, isto é, o mundo das imagens, jamais foi considerado, a não ser separado de Deus.” (1995. p. 91).

> Para fazer uma analogia, o que há de mais frágil, de mais cambiante do que a pele de um indivíduo; sensível às variações das estações, às temperaturas, aos diversos avatares exteriores, ela se modifica segundo as idades da vida. E ao mesmo tempo, não é ela que dá coerência a esse conjunto complexo que se chama corpo? Talvez precise dizer a mesma coisa no que diz respeito ao corpo social. Enquanto a negligenciaram muitas vezes, não é sua pele que o delimita e lhe permite ser? Sua pele é cambiante e sarapintada, ela brilha em vários fogos, cintila no espetáculo das ruas, na efervescência dos mercados, inflama-se com os jogos da moda, e exalta-se na alta costura. Sua pele, frágil e diáfana, sublinha constantemente sua finitude; sempre próxima de rasgar-se nos tumultos e conflitos, ela se estica na demsão do vestuário (como o “punk”) e nos paroxismos da postura (como o “skinhed”), em suma, exacerba-se em todos os excessos. (MAFFESOLI, No fundo das aparências, p. 128). (MAFFESOLI, No fundo das aparências, p. 129).

“No processo de leitura da imagem (...)” (GUIMARÃES, 2000) tanto quanto nas especulações que procuro realizar nesta pesquisa, parece importante “encontrarmos uma ordem geral, (...) procurá-la por nós mesmos, por meio dos vestígios que uma determinada sensação oferece.” (2000). É necessário, pois,

> (...) comungar com a imagem construída, e só então sua essência se manifestará, pois o conteúdo de uma imagem jamais se resumirá uma só emoção ou ideia, ela sempre absorverá experiências de toda ordem, agregará memórias distintas e recortes do mundo físico. (SOUZA, Wilmar Gomes de. A estrutura compositiva da imagem enunciando sua construção em um universo digitalizado, do ponto ao pixel. Dissertação de mestrado em Comunicação UNIP. SP. 2001. p.38).

Segundo Bachelard (1990), “não somos nós que imaginamos e sim as imagens que se imaginam em nós.” (BACHELARD, 1990 apud GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens e memória na reconstrução do conhecimento em Walter Benjamin. 2000. p. 03). E, considerando-se “as agitações e aventuras interiores que fotos são capazes de provocar”

em nós (SANTAELA, 2010 p.124), avanço para um caráter mais sentimental, do qual trata Roland Barthes, quando diz que a foto pode tocar o receptor, que pode ser o próprio artista, por relações pessoais percebidas nestas fotos como aconteceu com o autor de “A Câmara Clara”. Para Barthes, o que se encontra em algumas “(...) fotografias não é uma simples representação técnica, mas um algo a mais que as humaniza” (FONTANARI, 2009. p.907).

Na realidade, o que me chamou atenção foi “o conceito ideológico que está no próprio programa do aparelho, como pensa Vilém Flusser em Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.” (2009). Roland Barthes fez uma “reflexão analítica” definindo “noções que serviram de paradigma para pensar seu objeto [a fotografia]” (2009).

Da mesma forma, me vejo questionando sobre o uso das fotografias que não têm necessariamente um envolvimento direto comigo, no sentido de não serem imagens de conhecidos meus, pessoas que não fazem parte de um álbum de família, por exemplo. Por isso Barthes, quando escreve sobre a noção de *punctum,* passou a me interessar por aproximar-se muito do que o meu trabalho prático aborda: o que me afeta na imagem quando a coleto da WEB e reflito em torno dela e quais as características que me chamam mais a atenção. Coisas que tem a ver com a proximidade da câmera e que me instigam a criar. Situações que me tocam, que interagem com meu consciente e/ou meu subconsciente. Pode estar ligado com algum sentimento pessoal, independentemente de fazer parte de alguma experiência pessoal. Um anseio, talvez, de que algumas situações se conformem em nosso cotidiano de uma outra maneira. Circunstâncias que provavelmente me incomodam como ao artista Eduardo Berliner. Posições ambíguas num mundo cheio de contradições. E “*punctum*”, por isso, parece se aproximar do que me afeta por ser este “lugar das sentimentalidades”, um detalhe, mas ainda um “suplemento”, “aquilo que vem a mais”, que o intelecto e os sentidos não são capazes de perceberem, mas que o corpo reivindica.”(2009).

Me sinto, assim, muitas vezes, sem entender ou justificar o que, através de minhas mãos, nasce no desenho sobre o outro corpo, o da matriz de MDF. Acho que esta relação, portanto, que o autor faz se torna importante para mim, porque a imagem me fisga e me leva a outros lugares da minha memória, das minhas lembranças, das minhas experiências reais ou imaginativas, das minhas relações com o mundo.

“Toda imagem tem um passado, um presente e um futuro e suas transformações estão paralelas aos desdobramentos formais dos elementos que a configuram.” (SOUZA, Wilmar, 2001, p.38). Por isso penso que posso chegar a uma

> (...) abordagem alternativa, centrada nas imagens dialéticas, plenas de contradições, aptas a exprimir uma constelação histórico-mítica específica, que estaria na origem das formas sociais atualmente em vigor. Estas imagens teriam de ser arrumadas na forma de uma montagem, no sentido cinematográfico e surrealista do termo (ROCHLITZ apud Lima, Magalhães, Francisco Gudiene Gomes de; Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. Maringá, UEM. 2010, p. 35).

Na minha apreensão e compreensão do termo “imagens dialéticas”, entendo-as como um conjunto de imagens imateriais que se originam por conexões com lembranças, cenas e outras imagens que surgem como um clarão, como num sonho, com partes nítidas, outras em pedaços e outras obscuras por já estarem esquecidas pelo tempo e rememoradas, quem sabe, por conceitos ou mesmo inexistentes que compõem, todas juntas, provavelmente uma única por assim dizer. Tais imagens dialéticas me povoam e provocam meu trabalho.

No meu processo de criação, em minha produção em poética, quando me ocupo com a formação das imagens que irão compor as xilogravuras, me parece serem desse tipo as imagens com as quais lido: nunca são uma coisa só, nunca são a “fotografia de algo” existente. A xilogravura concebida em 2008, intitulada “Na Sala de Cirurgia”(fig. 83), datada, portanto, no período inicial da minha produção poética, tem fortemente esta ligação com o que acabo de esclarecer. Trata-se de uma imagem que vem de uma história de vida, mas

que ao mesmo tempo se relaciona com o meu imaginário pessoal, com as minhas lembranças com situações que ocorriam naquele momento. Hoje, *Dança da Vida* (fig. 2), ainda é uma dos tantos outros exemplos que posso citar como sendo originado destas conexões mentais.

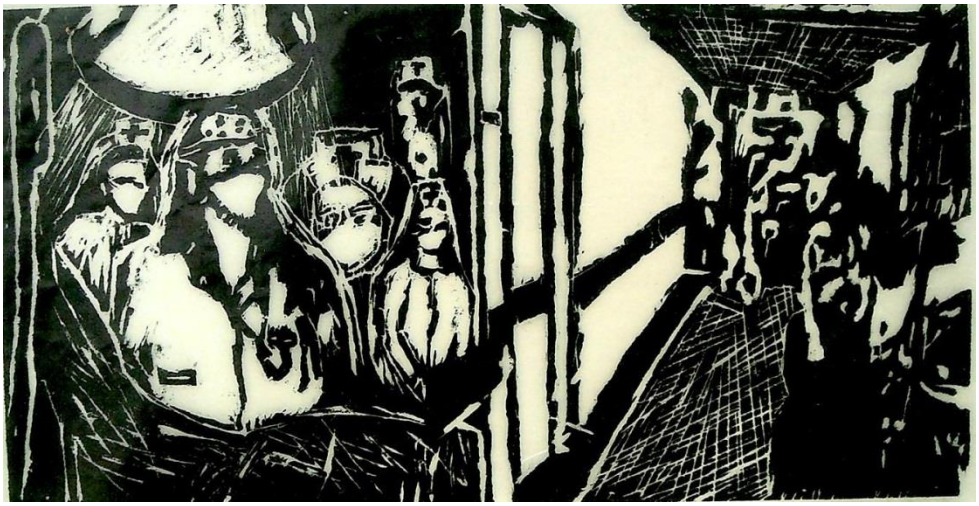


Figura 83 – Na Sala de Cirurgia . Carla Rosane. xilogravura P/B. 25 x 50 cm.2008.

Com estes encontros é que a mente é capaz de arranjar. *Conectados* é outro exemplo de gravura que é originada neste ambiente de conexões que a mente faz com o mundo fenomênico e a realidade virtual, com as distintas expressões do sujeito, com a história que cada um faz de si, como Maffesoli nos fala (1996), com a história que o outro enxerga em nós. Nesta construção da xilogravura, tudo vinha de uma forma bem intensa. Na realidade, muitas das gravuras produzidas para esta pesquisa ainda tem uma relação forte entre vida, experiência com filmes, a mente e as histórias que já ouvi contadas por familiares e por outros tantos.

A imaginação, então, está diretamente ligada neste aprofundamento sobre as figuras utilizadas ou coletadas e não usadas neste momento. Evoco, por isso, o termo “imaginação” por estar envolvido nesta reconfiguração de imagens que me permite chegar às imagens dialéticas. Sendo assim, penso na imaginação para Gastón Bachelard que “(...) não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; [e, sim] a

faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.” (BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. 1989, p. 17/18).

Penso, enfim, na memória, no seu papel dentro de todo o meu processo de construção das cenas. A memória que não precisa ser pessoal, mas que pode ter forte ligação com a mesma, por meio de sentimentos, sensações, aproximações e estímulos de diferentes ordens vindas do mundo natural. Logo, que papel ela tem e como se insere neste processo todo de absorção quando acomodo as cenas em gravura?

Primeiro, a ideia que se tem de memória, é de algo “que conserva e evoca as lembranças, [sendo] acionada por um estímulo exterior ou interior que nos leva a trazer imagens “guardadas” à luz da consciência sob a forma de lembranças.” (CESTARO Breno; LIMA, Cyntia; MAMED, Danielle; VIVEIROS, Diana; FUNES Gabriela; CAVALCANTE, Joelson, ROCHA, Sidnei e MOTTA, Thalita. 2012.).

Então, nesse ponto, não estaria a memória combinada (agregada) com a imagem que surge de dentro e que se mescla com a imagem objeto como uma destas fotografias que circulam na WEB?

Um gatilho, uma imagem, e a memória é disparada, combinando-se e recombinando-se. Estas combinações criam uma nova imagem, uma nova promessa de narrativa. O que de concreto tenho são os planos como enquadramentos de cenas díspares colocadas umas ao lado das outras. Ou, ainda, quando tenho, em uma única superfície plana, variações nas escalas dos elementos que constituem a imagem, sugerindo um aprofundamento do plano, porém, não construída de forma realista, mas apenas dispostos em escalas diferentes ou então uns atrás e outros à frente. São criados, nestes casos, ruídos ou estranhamentos.

Tudo isto me lembra como as cenas e figuras vão surgindo em minha mente, de uma maneira desordenada ou numa ordem irregular, imprecisa no que diz respeito à sequência

dos fatos. Na realidade, elas nunca se dão uma de cada vez, pois enquanto uma pessoa vivencia uma cena, outra vivencia outra e com o encurtamento do espaço de tempo, não geográfico, mas de interação virtual das máquinas fotográficas da alta tecnologia a possibilidade de se estar com mais de uma delas conversando quase ao mesmo tempo, fica cada vez mais semelhante a maneira como a nossa mente absorve os fatos e processa as informações. Ela parece acolher todos os acontecimentos ou figuras compreendidas em uma cena cotidiana praticamente ao mesmo tempo. Não é que a memória exista sem nexo, mas na captura das imagens por nossos olhos, eles vão se misturando e se sobrepondo umas as outras, figura sobre figura.

Quanto a este gatilho da mente, em meu caso, pode ser acionado por uma situação bem corriqueira, um sentimento que surge ao estar conectada, interagindo com amigos, interagindo com postagens que me afetam, me incomodando, me tocando de alguma forma. Tirando-me da zona de conforto, me inserindo numa zona de conforto, junto do que acredito e me dá prazer, alegria, saudades, pela ausência ou pela presença de uma imagem que me leva a estes instantes. Momentos outros em que me sinto envolta pelos acontecimentos diários, do real fenomênico e da realidade virtual onde tudo acontece ao mesmo tempo. Eu mesma me percebi realizando várias atividades quase todas de uma só vez quando diante da tela do computador. O som, a imagem figurativa, a imagem verbal, as conversas, etc.. Penso que isto se relacione com a forma de construir as cenas na prancha de MDF. Misturo sentimentos, sensações, a um fato real. Junto partes de uma cena que poderia ser uma narrativa possível no plano físico com uma sensação, como ocorre na xilogravura *Sombras na cidade* (fig.3). As personagens do lado direito estão numa escala maior que no lado esquerdo e também neste lado (direito) há personagens pulando de um prédio a outro, as escalas estão também fora do comum para representar um fato real. Figuras adentram a área entre os prédios, sombras gigantescas e indefinidas se mostram no chão. Há uma mistura da própria memória das sensações experimentadas em nosso cotidiano. Há ruídos que pouco se esclarecem. Há uma combinação da memória afetiva, das emoções que certa

lembrança me traz. Existe a mistura do real e do imaginário. Do real fenomênico e do real virtual, da imaginação, do que vem além, como fala Maffesoli (1996).

4. VISITANDO ALGUNS ARTISTAS GRAVADORES: resgate, aproximação e algumas influências

Neste momento, faço um breve levantamento do caminho feito desde a produção das primeiras xilogravuras procurando situar o meu trabalho na produção contemporânea ao resgatar alguns pioneiros da gravura. Relaciono também os referenciais artísticos que se aproximam, de alguma forma, com o trabalho que tenho desenvolvido.

Assim, a gravura no Brasil ganha destaque através de nomes como Lasar Segal, Osvaldo Goeldi e Rubem Grillo, todos influenciados pela artista (alemã) Kathe Kollwitz e por artistas de grupos expressionistas como o Die Brücke, dentre os quais Erick Heckel (Die Brücke). (fig. 84).

A xilogravura nasce com a ideia de multiplicação da imagem, de divulgação de panfletos revolucionários para só então chegar aos dias de hoje, onde a técnica artística é mais usada como uma linguagem tendo-se em vista que as avançadas técnicas de reprodução da imagem evoluíram muito.

Figura 84 - Erick Heckel – Retrato Masculino. Xilogravura. 1918.

Erich Heckel fez parte do grupo Die Brücke do período expressionista e também contribuía com a divulgação dos panfletos em pró de algumas causas importantes do período em que ele vivia. Suas figuras têm faces alongadas, retorcidas, com a parte de cima da cabeça (testa) maior que o resto dela, afinando para baixo. Possuem mãos grandes com dedos alongados. Seu corte é seco, com desenho simplificado. Imprime em preto e branco,

mas também faz uso de cores escuras e/ou sombrias e fortes como o marrom, o vermelho e o ocre. As formas da natureza parecem surgir em algumas obras como em uma atmosfera de sonho que é como eu percebo em “Melancolia” de Edward Munch (fig. 85). Parece que as formas não se fixam e se desfiguram como nos sonhos que temos, onde a sensação pode ser de um caminhar sobre formas móveis, que vivem se desconfigurando ou então, desmanchando.

Figura 85 – Edward Munch – Melancolia. Xilogravura colorida.

Käthe Kolwitz Schimidt (8 de julho de 1867, Königserg/Alemanha – 1945, Moritzburg) (fig. 86) neste contexto vem não só afirmar este caráter mais político da gravura como também ser uma das referências que tenho utilizado desde a primeira pesquisa na área de Poéticas. É de uma geração de artistas preocupados, portanto, com os acontecimentos do mundo, como a guerra e que, naturalmente, também em função desta, a fome e as doenças que levou o próprio filho da artista à morte. Além de ser uma artista que está vinculada a movimentos revolucionários é ela também quem ajuda a gravura em madeira a ter novo destaque. Esta artista sempre me interessou pelo seu tratamento gráfico que evidencia a forma escultórica (fig. 87), assim como o caráter social de sua obra, me agrada muito. É mais uma das artistas dentre tantos outros que trabalha o seu tempo, dentro de seu contexto. Tem importância acentuada no período

Figura 86 – käthe Kollwitz. Mãe e filho xilogravura.

expressionista, assim como serve de influência para muitos outros artistas contemporâneos, inclusive, como pode ser citado o próprio Lívio Abramo, Renina Katz, Carlos Scliar, Mário Gruber, independentemente de estes gravadores condicionarem suas obras politicamente e também sem se aterem, de modo exclusivo, ao uso da linguagem da xilogravura, como a própria artista, Käthe Kollwitz não o fazia.

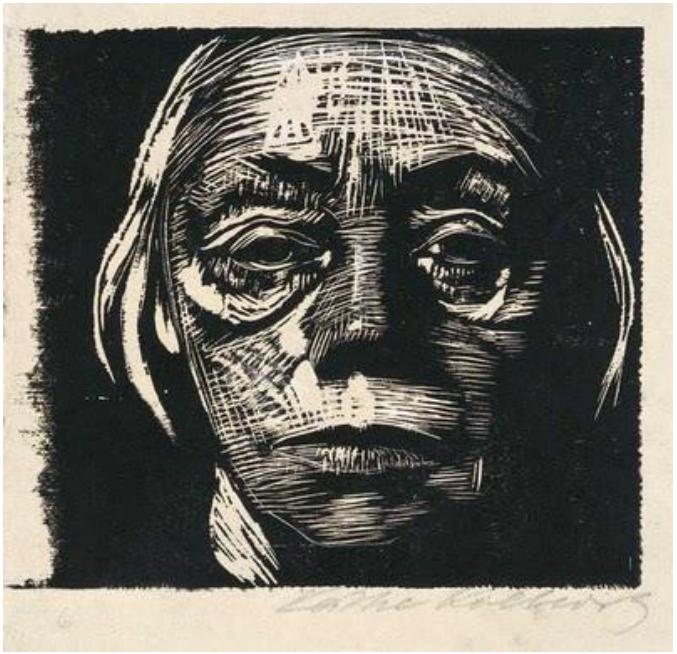


Figura 87 – Käthe kolwitz. Auto-retrato. xilogravura

Kollwits também usava outras linguagens, como a litogravura, a gravura em metal e a pintura. A artista não fazia uso das formas mais ovaladas e bem angulosas que o grupo Die Brücke o fazia, mas usava muito das “convenções góticas — como o grotesco, o cruel, o dramático, o contraste violento (...) que são reinterpretadas pela artista, adquirindo numa nova linguagem a dimensão de valores afetivos” (SIMONE, Eliana de Sá Porto de, Käthe Kollwitz, 2004, p. 56). Porém, o seu trabalho apresenta características bem próprias da época como formas simplificadas, cortes secos e uma noção de volume muito interessante, pois ela também trabalhou com escultura. Suas obras apresentam tanto os grandes contrastes, quanto alguns detalhes com muitas linhas nas faces e corpos das figuras que tornam a expressão dramática, demonstrando a magreza de alguns personagens, o que caracteriza o contexto vivenciado pelas pessoas da época, desta forma, caracterizando bem esta sua preocupação social.

Além disso, a artista fez muitos trabalhos focando o tema mãe e filho, em função da perda que sofreu durante a guerra e trabalhou muito com folhetos políticos. Tinha um “traço

vigoroso, [uma] deformação intencional e [uma] incisão profunda, deixando visível o veio da madeira (...) [que] traduzem sua força expressiva" (2004. p. 87).

Passando mais diretamente para este rol de artistas que se destacaram no Brasil, cito o primeiro deles, **Lasar Segal** (1891 Vilna – 1957 São Paulo). Trata-se de um artista lituano que se utiliza do alto-contraste (fig. 88). Nota-se uma intenção de que as marcas da matriz sejam vistas, o que se deduz que ele não lixava o material como muitos dos gravadores o realizam. O preto, embora muito usado, torna-se um pouco mais brando pelos que se mostram como linhas bem finas. Usa também muito dos cortes secos. Este corte que o artista exerce no personagem, cria linhas em preto delineando olhos, nariz e boca e tem uma proximidade com o corte que realizo, porém o aspecto da figura é outro. A sua linha é mais definida nestas áreas. É uma linha delicada e sem interrupções. Utiliza contrastes entre o preto e branco acentuados, algo que uso em alguns momentos (fig. 3). Segundo Herkovits, "Foi o primeiro a usar a xilogravura de fio, como faziam neste momento os expressionistas da Alemanha." (Herskovits, Xilogravura, Arte e técnica. p. 132).

Lembrando agora de **Oswaldo Goeldi** (Amazonas, 1895), ele é o primeiro que faz uso da cor na xilogravura no Brasil. Fez o uso da "cor gravada". É um artista:

> "situado à margem do modernismo e dos seus compromissos estético-ideológicos (...) tem sido apresentado (...) como o único criador a poder ser considerado de fato moderno no Brasil das primeiras décadas do século XX." É considerado "o nosso verdadeiro expressionista" Sua

Emigrantes com lua, 1926.

Figura 87 – Lasar Segal. Emigrantes com Lua, 1926.

> dicção pessoal surge de "(...) um diálogo com a poética simbolista, com a escrita figurada de Kubin[4] (...) a visualidade do expressionismo e da Nova Objetividade, com a luminosidade de Goya (...) e certas soluções modernistas, entre as quais a figuração prototípica do trabalhador, emprestada de Portinari." (RUFINONI, 2008, p 17)

"De ilustração em ilustração, configura-se o perfil de um artista que trabalha num âmbito intersemiótico, "contaminado", pela presença do discursivo, do extravisual, o que faz dele o exemplo paradigmático do surgimento de uma nova lógica visual, construída no confronto com a fotografia, com o cinema, com a publicidade e com a imprensa ilustrada. Por ocupar esse novo lugar, Goeldi mantém uma relação tensa com um universo visual permeado por imagens de diferentes procedências (...)". (RUFINONI, Priscila Rossineti, Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração, 2008, p.11).

Goeldi possui um olhar oblíquo sobre as tensões de seu tempo, usa de "massas negras e fachos de luz" (2008, p. 17), apresenta "soluções plásticas semelhantes a Lívio Abramo, Darel Valença, Santa Rosa, Portinari e Segal." (2008, p. 27) e usa personagens que permanecem ao longo de seu trabalho. Desenhou, por exemplo, muitos bêbados. Sua obra é caracterizada também por uma preocupação social. Suas cidades (fig. 89) tornam-se uma "cartografia psicológica (...) não há ação". O artista não quer descobrir, desvendar a cidade retratando-a, mas figurá-la em imagens alegóricas que servem como enigmas. Para o gravador, o espaço da rua é sempre um lugar problemático." Ela é transformada por seus cenários, com "casas sem volume", cidade plana onde muros servem "como mais um plano escuro" (2008, p. 138) tendo um "traçado regular (quase geométrico)". (2008, p: 138)

[4] Alfred Kubin (Leitmeritz, 1877-Zwickledt, na Áustria, 1959): Passou sua infância e tempos de estudante em Salzburgo, onde ele freqüentou a escola de artes e ofícios. Sua forma de expressão era, na verdade, a pintura e o desenho, embora esses trabalhos sempre conjuguem o texto escrito. São famosas suas ilustrações para compor grandes obras literárias de autores como: Edgar A. Poe, Fiodor Dostoievski, E.T.A. Hoffmann, August Strindberg, Jean Paul, Voltaire, Honoré de Balzac, Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Werfel, Gustav Meyrink, Paul Scheerbart, bem como os desenhos para uma edição do Livro de Daniel do Velho Testamento. Ele morreu isolado em Zwickledt em 1959.

Em sua composição, o artista ainda procura anular o máximo possível os registros da madeira. Em meu trabalho, não há esta necessidade de deixar mais ou menos evidente os mínimos registros de um MDF, pois ele não tem veios, mas tem marcas mínimas num MDF mais escuro que tem superfície mais dura, enquanto a menos dura é (fica) mais porosa. Visto de longe, até parecem nem existir, no entanto,

Figura 89 – Chuva. Osvaldo Goeldi. Xilogravura colorida. 22X29,50 cm. 1957.

aproximando-se desta textura, parece se aproximar de um efeito craquelado, dependendo do suporte de impressão.

Goeldi trabalha com muito simbolismo em suas xilogravuras, caracterizando uma gravura alegórica. Trouxe algumas características do expressionismo germânico. Tem uma linha que nem sempre segue a trajetória inteira, gravação linear, de gravuras complexas e sombrias, sintética e um pouco decorativo, por vezes (2008, p. 78) uma linha iluminadora (2008, p. 146).

A linha que sulco muitas vezes tem este efeito que parece interrompido, como vemos algumas vezes em Goeldi, limpa também e até aproximan do-se do decorativo quando não configura um espaço que procura imitar o naturalista. Às vezes, segue as figuras-

personagens de forma linear, destacando do fundo, muitas vezes, composta por inúmeras linhas irregulares.

Rubem Grilo, de Minas Gerais (1946) trabalha “em grandes séries [estando ligados] primeiramente aos temas sociais.” (HERSKOVITS, p. 132). Embora não se considere um artista expressionista, só esta sua temática já o aproxima da artista expressionista Kathe Kölwits. O artista diz que grava “por uma poética do eu” (Fajardo, Oficinas: gravura, 1999, p 115). O que mais me interessa ver em sua gravura (fig.90) com relação à minha é que o artista trabalha muito com a linha muito fina e muito definida, muito limpa. Tenho procurado fazer as linhas de maneira bem espontânea, sem muita preocupação com a forma rígida que ela pode alcançar a ser sulcada por uma ferramenta cortante como a goiva.

Figura 90 – Rubem Grilo Xilogravura.
Figura apopelo próprio punho.
20x15cm. 1983.

Grillo cria através de suas linhas luzes sobre um fundo preto. Cria um movimento na cena por conta do traçado utilizado nos elementos (sol, postes de luz, etc.).

No trabalho que desenvolvo, a linha configura em grande parte um fundo para o ambiente de onde surgem os personagens que algumas vezes são trabalhados com a linha mola em suas faces. Seus desenhos, seu mundo representado, tem outro sentido também. É um mundo só seu que ele nos traz. É interessante pensar em como nos aprimoramos, nos conhecendo como artistas à medida que a prática segue quase como um ritual, repetitivo,

porém com a possibilidade de algo novo que surge neste dia-a-dia da experiência do tato, da presença, da comunhão com os materiais que nos rodeiam para cumprir esta atividade.

Segundo Anico Herskovits, Grillo deixa “(...) entrever apuro técnico e formal, que se acentua com o passar dos anos (HERSKOVITS, p.132)”. Sobre isso também nos fala um dos artistas entrevistados por Gilmar de Carvalho em seu livro Memórias da Xilogravura (Fortaleza, 2010). Ele diz que sua linha mudou desde as primeiras xilogravuras.

Os trabalhos de **Livio Abramo** também parecem ter esta preocupação com o uso de uma linha bem minuciosa, criando áreas de luz, por exemplo (Paraguai, fig. 91).

É um artista autodidata dentre os precursores da gravura no Brasil (HERSKOVITS, P. 132). Aprendeu a técnica sozinho a partir do “impacto” que a experiência de participar de uma Exposição de artistas alemães lhe provocou (HERSKOVITS, p.132).

Não tem como falar na gravura brasileira sem citar o **cordel nordestino** que tem um papel fundamental neste percurso realizado especialmente pela xilogravura no Brasil. Ela “serve como ilustração de capa, deve ser uma síntese da história e por isso seu corte é, geralmente, direto, rude e suas imagens,

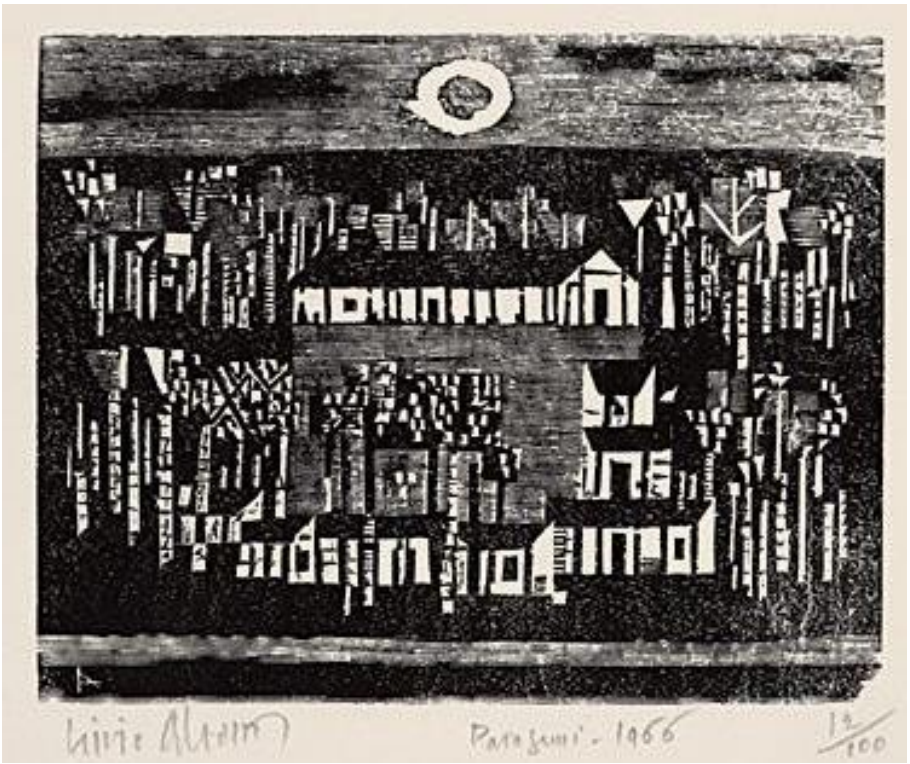


Figura 91 – Livio Abramo. Xilogravura. Paraguai, 1966.

ingênuas.” (HERSKOVITS, p. 141). Dentre os artistas nordestinos de destaque, Mestre Noza (fig. 92) foi o que primeiro que teve seu nome ressaltado na xilogravura de cordel, inclusive sendo reconhecido no exterior. Mas naturalmente outros nomes conhecidos e reconhecidos deste período (1815). Depois deles vieram outros, que foram seguindo um caminho muito semelhante no principio, passando pelas oficinas de tipografia como alguns gravadores da década de 1980, que também são de Juazeiro do Norte.

A Escola de Juazeiro tem suas particularidades, como os temas estarem muito relacionados aos seus valores e aos mitos nordestinos. (CARVALHO, Gilmar. 2010, p.169). As madeiras usadas pelos artistas são, em geral, a imburana e a brumasa que são mais moles e de fácil gra vação em relação às demais, e ainda, há entre eles os que façam uso do vulcar piso. Trabalham na tipografia Lira do Nordeste Jose Lourenço Gonzaga, Lino, Walderêdo, entre outros.

Figura 92 – Mestre Noza – Xilogravura.

Se eu posso dizer que existe uma proximidade com estes artistas, o faço pela sua forma de apresentação das figuras em folhetos como histórias, e no caso deles, pelas lendas da região. As minhas figuras, portanto, se aproximam pela promessa de uma narrativa que configuro com planos justapostos e superpostos. As imagens do cordel partem do desenho enquanto a minha, parte primeiramente da fotografia, de algo existente, que já

foi registro de um momento da realidade física, passa pelo desenho até chegar na estampa da xilogravura.

José Lourenço Gonzaga (Juazeiro do Norte) começou trabalhando com a técnica em torno de 1985. É um dos mais jovens na arte da gravura na região. Usa a madeira (imburana e brumasa) como seu material de suporte para as gravuras. A temática (fig. 93) circula em torno do trabalho na roça, mulheres plantando e xilos de propaganda quando recebe encomenda .

A vaquejada e a festa junina também fazem parte do universo de suas gravuras. Usa a imburana nas capas de cordel, pois só é encontrada em tamanhos pequenos enquanto a brumasa é encontrada em diversos tamanhos:

Figura 93 – José Lourenço Gonzaga. Xilogravura. Chegada Juazeiro. 1990.

> "É fácil de escavar sem deixar fiapos na hora de cortar com o estilete e nem na hora de imprimir deixa buraquinhos, por isso ele também lixa a madeira até ficar bem lisinha." Passa até "a unha para ver se não tem algum buraquinho que saia no desenho (...) [que dá aquele claro]". Faz um traço fino e com cuidado para não ferir o desenho. Afunda "o estilete para alargar os fiapos, para não ficar desfiando porque daí mancha o desenho". (CARVALHO, Guilherme de, Memórias da Xilogravura, p. 215, 2010).

No seu caso, a impressão é feita com prensa mesmo, a prensa que existe na Lira Nordestina, a tipografia onde trabalha. Só imprimiu com a colher uma vez, para Stênio, porque não tinha a prensa. Usa o desenho como estratégia para a constituição da imagem,

pondo um carbono sobre a madeira, desenha no papel e depois passa para a madeira e corta. Seu instrumento é o estilete.

Quanto às características plásticas de linhas e planos, seu trabalho é feito em alto-contrastes. Desenha bem a figura humana, ficando reconhecível como figura naturalista e usa pouco a cor.

Outros artistas que trago aqui relacionados ao cordel, faço-o de forma a ressaltar as importantes contribuições que nos deixam. Dentre eles, tem-se **Antônio Lino** (fig. 94), também de Juazeiro do Norte. Tem sua produção calcada na década de 1980. Usa como suporte de gravação a madeira imburana e sua temática é religiosa. Gravou muitas vezes o Padre Cícero. Sua imagem parte também do desenho. Desenha no papel, põe um carbono sobre a madeira, faz a transferência e corta. Usa planos achatados em alto-contraste, fundo preto com figuras sulcadas de forma simplificada, mas com definição das faces e faz o uso de textos em suas gravuras. Algumas vezes usa o fundo branco e a figura em preto com detalhes da face em contornos pretos e massa do rosto em branco. Sua esposa também o ajudava e fazia suas próprias xilogravuras, mas talvez só uma ou duas tenha assinado como sendo dela. As outras iam todas no nome do esposo.

Walderêdo (Juazeiro do Norte) também da década de 1980 usa a imburana e o vulcar piso como seus suportes de gravação. Seus temas são religiosos e a construção de sua gravura também parte do desenho sobre a matriz. Seus procedimentos, portanto, são iguais aos demais gravadores da região. Usa muito do alto-contraste com fundos escuros (fig. 95).

Figura 94 – Antonio Lino. Padre Cícero constrói a matriz de N.S.D.D.. Xilogravura.

Figura 95 - Walderêdo. Avareza. Xilogravura.

Antônio Batista (Juazeiro do Norte - década de 1980) usa como suporte de gravação a imburana e até vulcar piso. Sua temática é religiosa e faz o desenho no papel e depois transfere para a madeira usando o carbono, e corta como eu faço atualmente. Como trabalha com a madeira, acredita que precisa de muita paciência para a gravação, seja pequena ou em grande escala, podendo demorar vários meses ou ano. Geralmente, usa fundo branco com figuras recortadas em alto contraste (fig. 96). Muito contorno e sem massas de cor. Quase nenhuma. Suas figuras são bem simplificadas. Mais de um plano, achatados, superpostos e figuras humanas sobrepostas. Traçados não naturalistas nas figuras.

Figura 96 – Antônio Batista. Luxúria. Xilogravura.

Os demais artistas que trago aqui estão relacionados ao trabalho que realizo, seja pela proximidade na linguagem, seja pela diferença quanto ao material utilizado. Pela

proximidade do processo, da incisão ou dos materiais utilizados. Pelas diferenças na pulsão ao sulcar o corpo com o qual dialogo. Enfim, aspectos que me ajudam a pensar o meu processo de gravação, as escolhas pelas incisões, o percurso que elas seguem e que mais me agradam.

Gilvan Samico, pernambucano, foi outro nome que teve grande destaque no cenário da gravura artística brasileira. Ele cria um mundo particular em suas gravuras. “É considerado um do melhores gravadores da cultura nordestina.” (GUEDES, Sandra; LIMA, Claudilaine. O reino mágico da xilo(gravura). A obra do xilogravador é um “(...) reencontro com suas raízes culturais, fincadas precisamente no Romanceiro Popular Nordestino.” (2008). Apresenta em sua obra como uma marca o “universo imaginário criado por ele – um mundo mágico, mitológico e fantástico.” (2008). Vê-se que o conteúdo e forma (grafismo utilizado) coincidem para a construção de sentido de suas xilogravuras.

Frederico Morais fala da existência de uma estrutura simétrica em sua obra:

> “[...] esta simetria é também semântica, isto é, ela corresponde aos binômios ou dualismos que ntegram o fabulário sertanejo-medieval do Nordeste: Deus e o diabo, o bem e o mal, o céu e o inferno, realidade e fantasia. “(MORAIS, 1997, p. 10).

Esta construção se refere ao segundo momento de sua obra. Um exemplo é a gravura “A luta dos anjos”. (fig. 97). Nela se encontra a utilização deste grafismo que vai ao encontro destes elementos empregados, figuras medievais carregadas de significados vindos da cultura popular, impregnados na memória coletiva.

Figura 97 – Givan Samico. Xilogravura. O Sagrado. 89,5x53,5cm. 1997.

Maria Lucia Cattani é uma artista que trabalha num limite entre duas linguagens, como trata Icléa Cattani quando nos fala das Mestiçagens Contemporâneas. A artista, no entanto, chamou minha atenção pelas linhas de incisão em seus trabalhos que dialogam com a pintura. Usa um número grande de incisões e formas variáveis em seu trabalho (fig. 98). Justamente me agrada o que parece uma falta de rigor formal, em que suas linhas vão de um lado a outro, tendo direções diversas, se tornam linhas-unidades. Realizando uma análise paralela, as linhas com as quais trabalho, em especial na

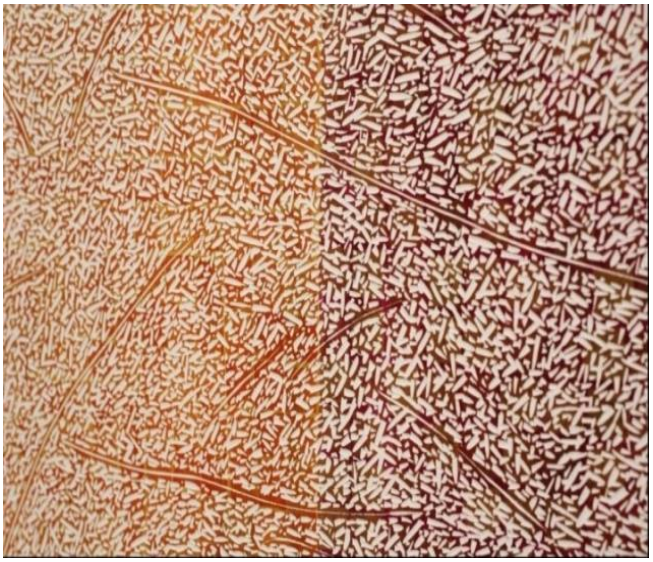


Figura 98– Maria Lúcia Cattani. Parede 316,

gravura *Conectados* (fig. 7), em que se encontram fios e linhas como cardumes, tenho conjuntos de linhas muito próximas na forma e na distância entre elas. O fazer, a preocupação do gesto (fig. 99) realizado ser evidenciado me parece fazer parte da poética de Maria Lúcia Catani “O gosto pelo gesto”. Nesta série, a artista tem linhas soltas, sem a precisão de uma simetria, uma exatidão de que sejam linhas muito retas, elas parecem apenas flutuar pela superfície.

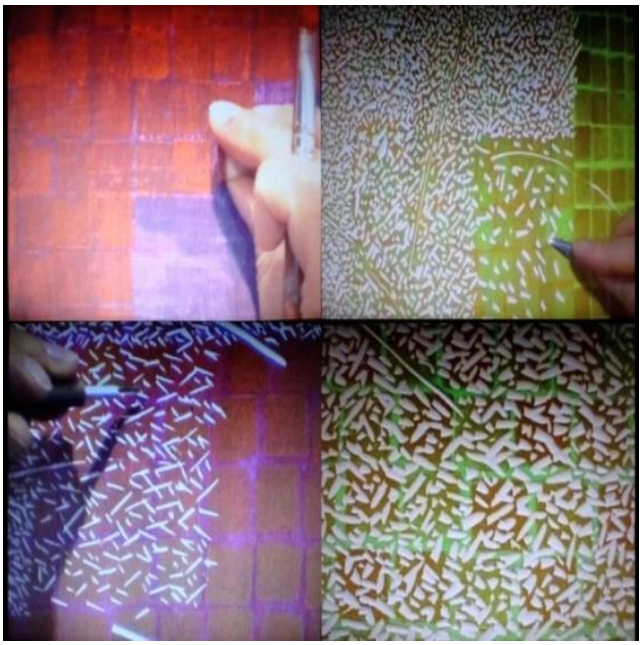


Figura 99 - Maria Lúcia Cattani – Processo.

Em relação às escolhas, segundo Herskovits, “O artista que opta pela gravura, o faz pelo que ela pode oferecer-lhe como resultado. No caso da xilogravura, principalmente, o material sobre o qual se trabalha tem grande importância.” (HERSKOVITS, 1985, p. 153).

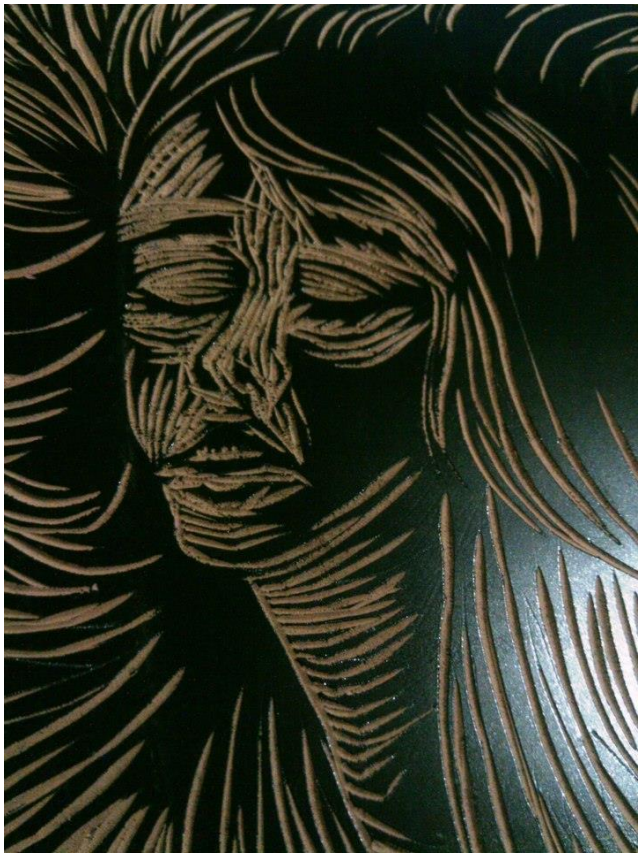
Retomando o percurso realizado pela xilogravura em nível mundial, percebe-se que todos os movimentos artísticos do período entre guerras (cubismo, futurismo, construtivismo, abstracionismo e outros) utilizaram-se “das artes gráficas” (HERSKOVITS, p. 125). Alguns com mais destaque que outros. Entre os nomes destes períodos podemos destacar: Kandisky, Kirchner, Matisse e Picasso, que popularizaram o uso do linóleo.

Na contemporaneidade também temos bons exemplos de artistas que usam a linguagem tanto em material tradicional quanto em suas variantes, mesclando procedimentos que já foram utilizados em outros momentos (alguns destes). Apresento abaixo alguns destes artistas.

José Luis Salvador (Rio Grande/RGS) é um artista que me remete muito à obra de Käthe Kollwitz. Lembro-me das faces fortes sulcadas sobre a matriz de madeira que a artista produzia. “Sempre me motivei pelas questões existenciais, o ser humano e seus conflitos internos e externos, (...) sua condição sempre foi meu interesse. Atualmente venho trabalhando a figura do arquétipo que é um conceito explorado por vários campos, como a filosofia e a psicologia, a partir deste pensamento estou produzindo a série "Arquétipos". O gravador tem como seu interesse “um material com um bom corte em que (...) possa trabalhar uma imagem com bons pretos e fazendo uso da mancha em imagens de forte expressão.” (SALVADOR, 2013).

O artista trabalha há 13 anos tendo como seu suporte de gravação o piso vinílico. Sua escolha se deve por não possuir, na época, ferramentas que fossem capazes de manter um bom diálogo com a madeira, obtendo um resultado satisfatório. Neste seu começo, como um primeiro contato com a técnica, vai em busca de “material [que lhe proporcione] um corte mais fácil” e encontra o piso vinílico (fig. 100). Descobre “que seu corte [é] muito macio”. O material também é “de fácil manuseio com as goivas [e] mais fácil de trabalhar em qualquer ambiente. Sua imagem então passa a ter características mais marcantes que distinguem o seu trabalho. O uso do bisturi, que se torna evidente, cria “detalhes mínimos em imagens bem pequenas, além disso, mais as áreas em preto são bem fechadas na impressão diferente da madeira e seus veios”. (SALVADOR, 2013).

Sendo o piso pouco espesso “(...) as áreas mais claras com muito corte podem inclusive apresentar manchas, o que torna a imagem mais expressiva”. Hoje, o artista usa ferramentas de melhor qualidade e como suporte de gravação, tem usado “o Neolith (material usado por sapateiros) que é semelhante ao piso, mas um pouco mais espesso e mais firme, possuindo maciez no corte e uma propriedade bem legal [que], dependendo da goiva utilizada, o corte proporciona um aspecto manchado, não tão linear como o bisturi.” (Salvador, 2013).



Os resultados que alcança vêm da construção iniciada com o desenho sobre a matriz. Segundo o artista; “Para imagens maiores, sigo utilizando o papel cristal que é semelhante ao papel japonês por ter fácil absorção da tinta tipográfica. Tem um lado fosco e outro não. Além disso, José Salvador também tem “feito muitas imagens em papel adesivo (...) na tentativa de popularizar e disseminar [a] imagem” (Salvador, 2013). Essas características podem ser vistas em um de seus trabalhos (prancha X).

Figura 100 – José Salvador. Mariz de piso vinilico.

Às vezes, usa um único plano, com cortes secos e em outros momentos usa muitas linhas nas faces e no corpo das figuras, embora a presença dos tons e manchas em preto seja sempre muito presente (marcante) (fig. 101). “Acredito que meus interesses são esses: um material com um bom corte em que eu possa trabalhar uma imagem com bons pretos e fazendo uso da mancha em imagens de forte expressão.” Com “a gravação com o uso do bisturi, [passou a ser evidente] detalhes mínimos em imagens bem pequenas, além do mais as áreas em preto eram bem fechadas na impressão diferente da

Figura 101 – José Luis Salvador – matriz usada para gravura em relevo

madeira e seus veios. Como o piso não possui muita espessura, as áreas mais claras com muito corte podem,inclusive, apresentar manchas, o que torna a imagem mais expressiva o que sempre me agradou". (Salvador, 2013).

Outra escolha realizada pelos gravadores é o tamanho da matriz em função da construção da imagem que se pretende. Minha escolha pelo MDF se dá também em função disto. Existem ainda outras opções viáveis. A união de tacos de madeira é uma delas, as chapas de compensado, é outra. É o que faz o artista-gravador **Francisco Maringelli** (1959) que é de São Paulo (fig. 102). Ele trabalha com a madeira maciça quando precisa de uma imagem até o tamanho A3, utilizando compensados para as maiores. Segundo o artista, há muito não compra madeiras maciças, pois as encontra em boa qualidade nas caçambas [de lixo] pelos trajetos que percorre. Já o "compensado e as placas de

prensados como o Duratex (material das pranchetas) (...) material que [lhe] serve para os trabalhos de grandes dimensões, estes ele compra. Utiliza a madeira ou o compensado por não se adaptar ao MDF. Para mim, nele é difícil manter em pé linhas finíssimas e com a minha pulsão de corte tendo a afundar as ferramentas, portanto deformando o desenho que faço na matriz. Das madeiras que usa estão "o cedrinho, caxeta,mogno, cerejeira, tacos de peroba rosa, mobílias descartadas que foram feitas com madeiras também nobres como: imbuia, caviúna, cedro, pinho de araucária e etc [porque] conferem uma grande precisão de corte, incisão quando comparadas aos compensados pois, não se rompem quando faço os cortes na contrafibra, contra o desenho dos veios da madeira"

Figura 102 – Francisco Maringelli. Xilogravura.

(referência). Porém, como alternativa para o bom uso do corte em MDF: “a aplicação de duas camadas de goma laca não muito fluida” que também pode ser aplicado ao compensado. Recurso que Maringelli usa para suas aulas de Introdução à Gravura em Relevo. Sua forma de impressão é com “as matrizes de madeira sempre de modo manual e as matrizes de Duratex (...) impressas na prensa de gravura em metal.” (MARINGELLI, 2013).

Segundo o artista há muito não compra madeiras maciças, pois as encontra, em boa qualidade nas caçambas [de lixo] pelos trajetos que percorre. Já o “compensado e as placas de prensados como o Duratex (material das pranchetas) (...) material que [lhe] serve para os trabalhos de grandes dimensões, estes ele compra. Utiliza a madeira ou o compensado por não se adaptar ao MDF. Para mim nele é difícil manter em pé linhas finíssimas e com a minha pulsão de corte tendo a afundar as ferramentas portanto deformando o desenho que faço na matriz. Das madeiras que usa estão “o cedrinho, caxeta, mogno, cerejeira, tacos de peroba rosa, mobílias descartadas que foram feitas com madeiras também nobres como: imbuia, caviúna, cedro, pinho de araucária e etc [porque] conferem uma grande precisão de corte, incisão quando comparadas aos compensados pois, não se rompem quando faço os cortes na contrafibra, contra o desenho dos veios da madeira”.(ref). Porém, como alternativa para o bom uso do corte em MDF: “a aplicação de duas camadas de goma laca não muito fluida” que também pode ser aplicado ao compensado. Recurso que Maringelli usa para suas aulas de Introdução à Gravura em Relevo.

A confecção para as suas imagens parte “do desenho detalhado, independentemente, do tipo de matriz escolhida”. Muitas vezes este desenho é feito em forma de anotação quando na rua. A fotografia entra muito raramente como referência em/de suas gravuras, combinadas com o “desenho” gerando “uma nova composição”. No entanto, foram raras as vezes em que fez uso exclusivo da fotografia como base referencial em seu trabalho. Até porque, não fez questão desta evidência para suas imagens finalizadas. Segundo o relato do artista:

> “Há algumas xilogravuras que iniciei em madeiras tão duras como o ipê e angelim que, não as finalizei. Assim sendo madeiras que são resistentes de modo mediano creio que são as melhores: imbuia, mogno, caxeta, peroba Descarto o uso do pinus que com a sua alternância de fibras moles e duras cria muitas dificuldades na feitura de cortes “limpos” e contínuos.” (MARINGELLI, 2013).

Sua forma de gravação é com o uso de “matrizes de madeira sempre de modo manual e as matrizes são geralmente as de Duratex impressas na prensa de gravura em metal.” (MARINGELLI, 2013).

Para a impressão, ele usa desde os materiais “de uso escolar e comercial” até “os papéis japoneses de fibra de bambu” como: “hoshô, zangtsu, onkawara papeís absorventes, de 70 a 90 gr. e de branco perolado” que não existem no Brasil, são importados “através da Hiromi Paper sediada nos EUA/ Califórnia. Trabalha em forma de séries ou ciclos revisitando os temas da figura humana com ênfase no retrato, o ateliê e seus objetos, porém muito lhe interessam os objetos instalados e largados no ambiente urbano, a paisagem paulistana. Além disso, tem preocupação com a síntese formal. (MARINGELLI, 2013)

Tales Badeschi (1985) é de Belo Horizonte, Minas Gerais (fig. 103 e 104). É um artista que realiza sua prática artística no material de origem, a madeira, e dentre elas usa as mais duras que as tradicionalmente encontradas em Minas Gerais. Utiliza o pau-marfim, o mogno ou o cedro. Em função do material, que é bem duro e a forma como é construída, o processo se torna mais intenso. E quanto “mais resistente a madeira: a) mais força na goiva para a gravação; [e maior o] b) aumento da possibilidade de mais detalhes; [assim como:] c) menos veios da madeira se fazem visíveis na estampa.” (BADESCHI, 2013).

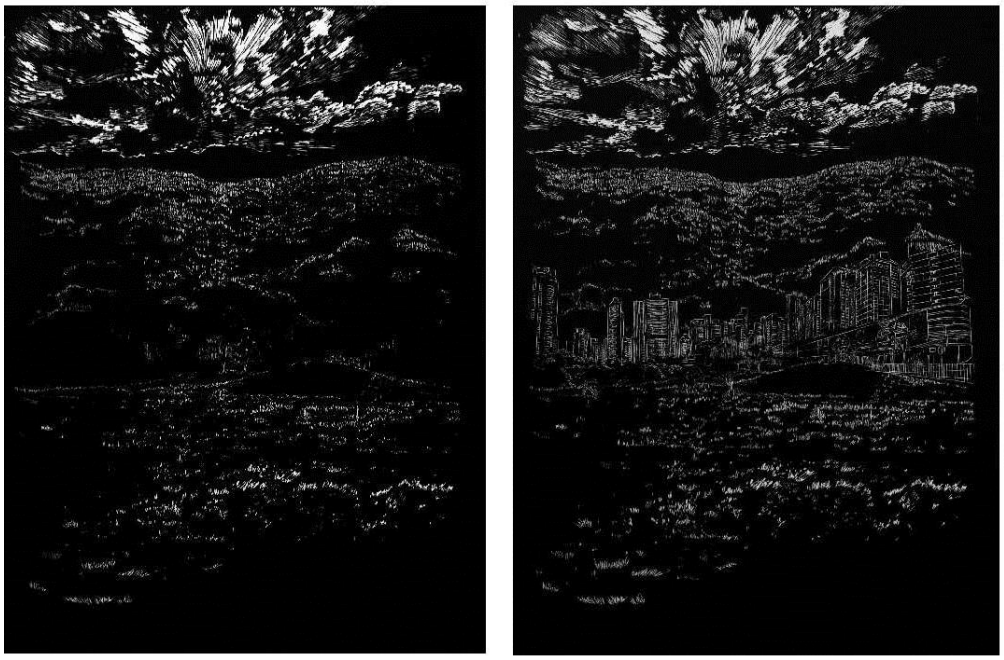
A escolha por este referencial se deve a sua ligação com o uso da fotografia como uma das etapas de seu processo de criação. O artista afirma ter diversas formas de começar a confeccionar sua imagem em gravura: 1) montagens feitas de imagens na internet que o artista processa no *photoshop*, imprime e desenha com nanquim, xeroco, retoco, xeroco etc; ou fotografias feitas por ele e tratadas no computador, impressas e desenhadas por cima com papel vegetal. Destas duas ações é gerada uma cópia xerográfica para, então, com o

Tinner, transferir para a madeira. Essa transferência pode necessitar de retoques de carbono branco ou preto. (BADESCHI, 2013).

Figura 103 – Tales Bedeschi. Xilogravura - Matriz perdida. 50X65 cm. 2008.

Em relação aos temas, eles se relacionam com a paisagem da cidade e o céu:

> (...) Me interesso pelas questões: "Quem desenha a cidade? Quem define a paisagem que vejo da minha janela? Ver a cidade é importante, ou ela deve ser um simples resultado das inquietações da especulação imobiliária?"(...) O interesse pela gravação fazer uma releitura da imagem fotográfica, ou seja, que a madeira carregue a imagem com sua resistência, com os acidentes, com a dificuldade que é rasgá-la. É preciso que tudo isso se transforme em visualidades. Assim, o produto final se parece com uma gravura e não uma fotografia." (BADESCHI, 2013).



MATRIZ PERDIDA | 2008 | Xilogravura | Estágio 1 e 4 | 50 x 65 cm | Papel Hahnemühle, 350 grs | Tiragem: 2
Tales Bedeschi

Figura 104 – Tales Bedeschi. xilogravura. Matriz perdida. 50X65 cm. 2008

José Alfonso Ballestero-Álvarez é de São Paulo e desenvolve seu trabalho em suporte de MDF e utiliza o papel Hahenemühle (180 g creme 100% algodão) para imprimir porque tem “fácil aderência a tinta”. Sua temática versa sobre o corpo humano como temática expressiva e, como muitos outros artistas, se utiliza da fotografia como um dos procedimentos iniciais para confeccionar suas xilogravuras. Esse é um dos motivos pelo qual selecionei o artista como referencial. Os trabalhos aos quais me refiro estão em sua pesquisa de Doutorado denominada “Axios” (fig. 105), para a qual o artista selecionou 29 imagens a serem sulcadas em xilogravura. Calmamente foi fazendo as fotografias, partindo de uma que tirou primeiro e acreditou estar inserida em um imaginário pessoal que gira em torno das ruas da cidade de São Paulo, situado no que ele chama como “centro expandido”. (Ballestero-Álvarez, 2007)

Fig. 105 – José Alfonso Ballestero-Álvarez. Xilogravura. 2007

Mesclando procedimentos como a fotografia e a gravura para obter o resultado final com a estampa, para Ballestero a fotografia funciona como memória visual até alcançar o objetivo final em outras técnicas, neste caso, a xilogravura e a escolha pelo seu suporte de gravação, o MDF, razões pelas quais o artista me interessa. Sua escolha pela técnica se deve por:

> (...) um suporte mais orgânico, mais plástico, enfim mais adaptável ao que eu [pretendoe]expressar; (...) mdf[2]. Este material oferece grande maleabilidade, mas oferece, principalmente, a plasticidade e a facilidade de se obter profundidade, volume e as dimensões, assim como grandes áreas de preto, imprescindíveis para expressar a imagem da forma desejada. (Ballestero-Álvarez, Tese de Doutorado, 2007, p.20).

Algumas vezes, Ballestero imprime em partes suas imagens, usando folhas A4 até alcançar o tamanho desejado. Desta forma, monta uma imagem sobre a prancha. Depois, digitaliza e imprime novamente para fazer a transferência para a matriz de MDF. Só então grava a matriz. Este é um de seus procedimentos que me aproxima ainda mais do artista porque eu também digitalizo e altero aumentando ou reduzindo a cópia xerográfica obida, assim como também me utilizo de um carbono para a transferência do desenho para a matriz de MDF.

Seu processo compreende, portanto: 1) captação da imagem que ele mesmo registra com uma câmera analógica ou digital; 2) seleção das imagens levadas para base digital; 3) tradução da foto colorida para preto e branco; 4) após estes procedimentos, começa a trabalhar a matriz de MDF passando 2 ou 3 camadas de goma-laca para obter uma superfície lisa e uniforme para obter áreas perfeitamente negras sem interferência de nenhuma trama indesejável. Transfere o desenho para a matriz após ter espalhado grafite no anverso da figura. (2007, p. 21).

O artista também dá preferência a goiva V. Aliás, dá preferência ao uso de uma única goiva para poder alcançar “maior uniformidade no caráter de produção, com diversos efeitos” (2007, p. 22). A forma de transportar para a matriz traz uma semelhança com o meu processo. Ballestero-Álvarez usa o decalque ora com o carbono e lápis B, ora com a própria pressão da caneta esferográfica. Este processo é facilitado pelo espalhamento de grafite no anverso da folha em que a imagem se encontra.

Realiza várias etapas de estudo das imagens, utilizando materiais diversos, tais como folhas de papel sulfite, grafite suave, papel Canson e tintas com o auxilio de pincéis e bico de pena, tendo como recurso fundamental a linguagem do desenho. Alguns estudos são desenvolvidos em papel Canson (tamanho A3) em aguada de guache sépia. Um exemplo destes estudos é (p. 18). Após a avaliação da imagem nesse estágio, “ela [é] transportada para a prancha pelo processo de decalque, ora com carbono feito com lápis 8B (no próprio verso da imagem), ora sem carbono, somente pelo sulco deixado pela pressão dada à caneta” (2007, p. 20).

O processo, portanto, consome muito tempo observando e retrabalhando as áreas necessárias da matriz a fim de alcançar o resultado esperado levando em consideração “os padrões de composição formal, tais como peso, equilíbrio, movimento e corpo”. Procura manter noções “de profundidade, volume, texturas, modelagem, saliências e reentrâncias fornecidas pela técnica do desenho” (2007). E algumas imagens em preto e branco aparecem os cortes horizontais e verticais deixados propositalmente para observação do processo de composição.

Usa como suporte de impressão o papel Hanhembulhe “por oferecer excelente aderência à tinta, com superfície fosca, composta de fibras naturais, sem uso de ácidos, com pH neutro10 , na cor creme que valoriza a coloração e não destrói as qualidades de tinta, oferecendo, por sua gramatura elevada, relevo à imagem, outro recurso considerado importante para...”. E seu trabalho acaba por ter um acabamento que lembra muito uma fotografia.

Rafael Pagatini (1985), de Caxias do Sul- RS, usa procedimentos dos quais também faço uso para obter a imagem e, então, poder sulcá-la na matriz. No entanto, utiliza a madeira como seu material de gravação. Desta forma, seu processo torna-se ainda mais delicado e demorado. “Brumas” (fig. 106) emerge de um contexto particular, cenário de sua cidade natal, onde a cerração é uma característica marcante. O artista parte da fotografia que usa como sua referência, mas também não se apropria delas como eu, pois ele mesmo faz os registros fotográficos que se relacionam com os momentos de sua temática. Depois, em um segundo momento, realiza uma manipulação fotográfica. Transpõe com papel bem fino sobre a madeira e sobre ela é que escava os sulcos com o papel ainda colado nela. Em suas caminhadas por materiais descartados pelas casas, fez fotografias e com estes registros fotográficos, no computador cria “uma retícula de linhas que possuem posições e ângulos fixos.” (Pagatini, Rafael Dissertação de Mestrado, 2013, p. 51).

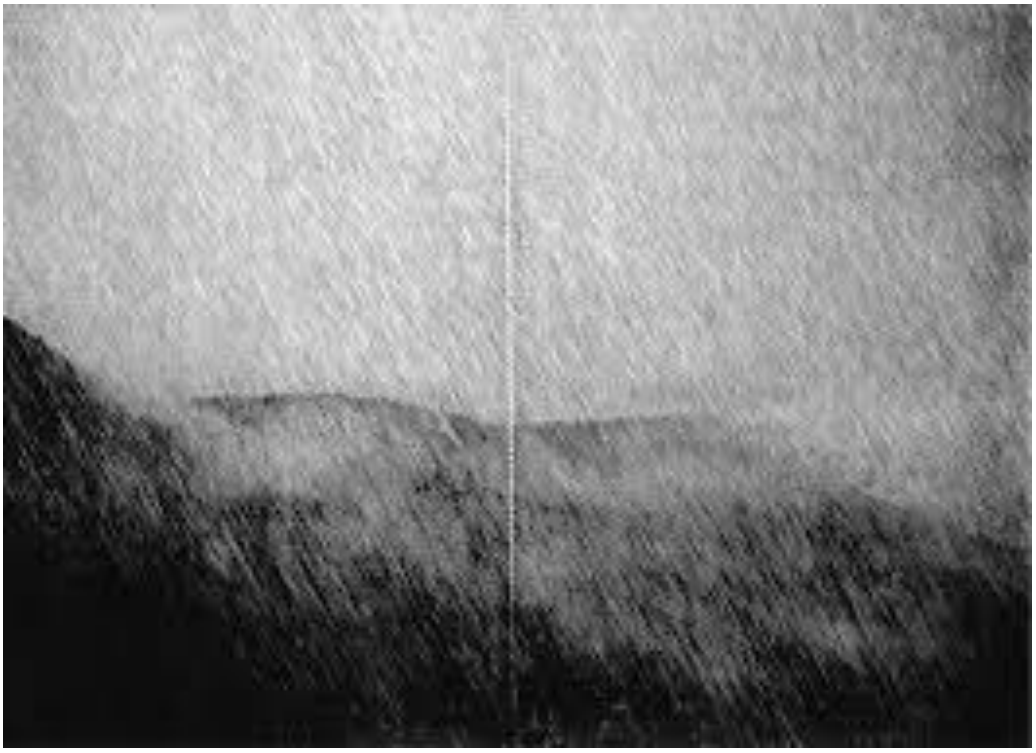


Fig. 106 – Rafael Pagatini. Névoa subindo a serra. 106X84 cm. Xilogravura.

“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.” (Pagatini, 2013, p. 53). Criou uma retícula apenas utilizando linhas, método que serviu como guia para seu corte e ainda “possibilitou um jogo óptico que proporciona uma escala de cinzas muito importante para dar a ilusão de transparência, opacidade e leveza na imagem.” Desta forma, criam-se “as guias para [o] corte na madeira” (Pagatini, 2013). E, assim, as fotografias da nevoa com todas as suas características. Não arquiva as fotos, ou seja, não cataloga. “A imagem é sulcada manualmente na superfície rígida do material. (...) é utilizada tinta tipográfica preta para cobrir a superfície na qual é colocado um papel 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 do papel.” (Pagatini, 2013, p. 52).

Realizando um trabalho com tratamento tão cuidadoso para trabalhar com a madeira e sendo as imagens em grandes escalas, o artista demora muito até concluir todas as ações, as quais são realizadas no editor de imagens onde cria as linhas sobre as fotos, o que agiliza o corte na madeira. A goiva tipo faca é a que mais se adequa por trabalhar nos veios de madeira, retirando as suas fibras. Adquire, desta maneira, um entalhe preciso para criar “o efeito óptico na imagem”. É um trabalho moroso, principalmente pelas dimensões das pranchas, de 50X30 cm até 200X70 cm. A transferência da imagem gravada para o papel se dá de forma manual com a impressão por meio da colher de pau, “produzindo fricções do papel japonês sobre o bloco de madeira”. (PAGATINI, 2013, p. 115).

As “linhas reticuladas são mais espessas” em algumas imagens gravadas. “Corte perpendicular ou diagonal nas fibras de madeira” de forma que “não se rompessem durante o entalhe. Algumas, como a gravura “Serra” de 2011 apresentam “um caminho chuvoso”. Em alguns momentos seus trabalhos mostram “orientação horizontal dos veios da madeira”. Usa corte se dá tanto à favor quanto contra as fibras da madeira. (PAGATINI, 2013, p. 110).

Ernesto Bonato (1968) também é de São Paulo. Esta série (fig 107) de trabalhos foi iniciada em 2006. Usa como matriz a madeira cedro e tem uma temática que vem de uma série de fotografias realizadas em diversos lugares, como quando esteve na França imagens relacionadas à iconografia sacra. Ele não procura as imagens, elas devem surgir. Vão surgindo no correr dos dias. Por isso, todo o processo do trabalho é bem lento. (PAGATINI, 2013).

Mesmo sendo a fotografia sua referência, o artista não deseja que ela fique evidente, mas sim num “campo indefinido entre desenho, gravura e fotografia.” (Ernesto Bonato in Rafael Pagatini, 2013, p. 145).

Há um diálogo entre corpo e instrumento bem particular, pois em seu processo de criação ele empurra as fibras da madeira para baixo sem removê-las do material. Não usou, para isso, as tradicionais ferramentas de xilogravura, utilizou-se de suas próprias ferramentas. Como Rafael Pagatini faz para trazer à tona as suas imagens, também em madeira, o gravador Ernesto Bonato constrói uma reticula orgânica, diferentemente da

criada por Pagatini e só então sulca o material. A gravação se arrasta por dias, é bem demorada:

> "A referência fotográfica nas xilogravuras do artista é decorrente da criação de pontos que possuem diferentes diâmetros e geram distinções entre áreas com maior intensidade de luz na imagem." (Dissertação Mestrado Rafael Pagatini, p. 117, 2013).

Figura 107 - Ernesto Bonato. Série Deambulaório. Xilogravura. 60X60 cm. 2007.

As estampas que alcança parecem ser de uma imagem que surge da madeira intocada. Percebe-se que não anula a memória da madeira como outros artistas o fazem. Ele não quer anular suas marcas, é o que parece. Suas xilogravuras apresentam muita textura e se utiliza muito dos meios tons.

Outro artista que trabalha em grandes dimensões é o xilogravador **Fabrício de Jesus Barrio Lopez** que é da região portuária de Santos/SP. Este trabalho se realizou de 2003 e 2008. "Valongo" é um destes trabalhos (fig. 108) que resulta de um esforço físico intenso e instrumentos apropriados. Formado em Bacharelado em Artes Plásticas pela FAAP/SP (1997-2000), em Filosofia da Arte em ateliê Espaço Coringa, com Rubens Espírito Santos (2-3-2004), e Mestre em Poéticas visuais ECA/USP (2006-2009), o artista usa a orla do mar, espaço de paisagem que o circunda como (inspiração) sua influência para as imagens que sulca no compensado. Suas reflexões particulares transitam com aproximações entre a xilogravura e a pintura.

Figura 108 – Valongo – Fabrício Lopez – xilogravura. 2007.

Constrói seu trabalho usando cores, sobrepõe imagens e cores. Começa pelo desenho, pintando a prancha para fazer os desenhos e sulcar a matriz. Os sulcos ficam não muito parelhos nem rebaixados no mesmo nível. Coloca no chão as matrizes, onde ele delimita a área com giz no chão de parquet. Ele não usa uma ferramenta pequena, o que lhe promove um talho maior, mais largo e exige um movimento maior e que a mão toda agarre o instrumento. Este formão fica no centro de sua mão, atravessando toda a sua extensão, e então, rasga a corpo da matriz com força e firmeza. Debruça-se sobre a matriz, ora com os pés e corpo inteiro, ora ajoelhado diante dela por causa da escala que usa.

Todo o corpo está interagindo com seu gesto de cortar a matriz. Afirma a mão esquerda sobre ela e com a outra faz os sulcos. Não fica deitado sobre a matriz, mas com os pés sobre a mesma e o corpo inclinado, mãos esticadas, uma apoiando na outra, faz o movimento. Algumas vezes se debruça sobre ela, outras ainda se ajoelha sobre ela e realiza os cortes que pretende. Este é o seu processo (figs. 109 e 110). Cria planos achatados com texto e imagem. A “matriz gravada como um camada pictórica independente.”(Lopez, Fabrício, p. 106, 2009).

Figura 109 – Processo de criação – Fabrício Lopez – Xilogravura, 2007.

Figura 110 – Processo de criação – Fabrício Lopez – Xilogravura, 2007.

Sobreposição de camadas, com “impressões retiradas de diversas matrizes [fazendo] o papel trabalhar até o limite.”

Elias Santos era um dos meus primeiros referenciais que pretendia aproximar ao trabalho atual. Pretendia inseri-lo neste momento, pois ele também trabalha com MDF. Um colega conheceu o seu trabalho durante uma residência e, desde então, fiquei instigada tanto por suas imagens em xilogravura como pelo seu processo de descobrir outros que usassem a técnica com o mesmo suporte e procedimentos diferenciados dados a matriz,

mas em suportes diferenciados como já começava a conhecer com outros gravadores. E foi por indicação de um destes artistas aqui utilizados como referencial, Francisco Maringelli, que conheci mais dois que também trabalham com o MDF. Um deles, citado anteriormente, é Alfonso Ballestero do qual falarei mais adiante.

Elias Santos (33 anos) é da região de Aracajú/Sergipe. Sua produção é atual, mas desde muito cedo, ainda na infância, mostrava seu talento. “Começou a fazer seus primeiros desenhos nas calçadas do bairro onde morava quando criança”. (WWW.aracaju.com/galeria/arte_artista_elias.htm)

Trabalha tanto com a madeira quanto com o MDF, assim como tenho feito há alguns anos, após o primeiro experimento em chapas de fibra de madeira onde uma das mais conhecidas é a marca Eucatex passou a utilizar o MDF. “A série "Ensaio sobre o cangaço" foi realizada toda com MDF.” (SANTOS, 2013).

Outro de seus recentes trabalhos tem como temática uma homenagem a Luis Gonzaga. Porém, esta série é feita em madeira. As linhas que formam a gravura (fig. 111) criam um clima da música tocada pelo sanfoneiro. Portanto, são linhas que tem diversas direções. Pouco ou um único plano da figura e das linhas ambientando. Linhas soltas, cruas, secas, tentando como que acompanhar o ritmo da música do sanfoneiro. Linhas por todos os lados e direções como se elas pudessem fazer fluir o som da sanfona. Quando o artista faz as xilogravuras sobre o sanfoneiro, confecciona a imagem a partir de fotos,

Figura 111 – Elias Santos – Série Cangaço – Xilogravura sobre MDF.

mas usa o desenho também para outros trabalhos.

Quando trabalha com o MDF, ele nos conta, tem uma forma bem particular de abordar o material: **“**quanto a [sua] forma de gravar em MDF, [procura] sempre castigar esse suporte antes do processo de incisões: [risca] o mesmo no chão [faz] uso de ferramentas pesadas que estão totalmente fora do universo clássico da gravura. “Enfim, experimento bastante”, diz. (SANTOS 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No princípio de minha nova pesquisa no Mestrado em Poéticas, eu vinha com a intenção de trabalhar e explorar mais a cena e, possivelmente, o olhar que o observador pode obter com a estampa concluída. Assim, pensava em partir da análise das montagens para chegar aos significados como resultado. Em meio ao trajeto enquanto ainda concluía outra pesquisa, me vi envolvida e abandonando um pouco a análise da imagem que capturo e me entreguei mais às linhas a serem constituídas pelas incisões feitas na matriz de MDF.

Nas possibilidades que aquele corpo me oferecia com sua resistência aos cortes feitos com a ferramenta, fui, então, me dedicando ainda mais no uso da goiva mais fechada, com a ponta em V, que permite a feitura de linhas com extensões mais finas e mais próximas. Dependendo do MDF utilizado, menos ou mais poroso, estas linhas são mais limpas ou mais sujas, mais pigmentadas pelo contato da tinta nestas regiões arrancadas do corpo da matriz.

Neste momento, reflito sobre o que foi descrito no corpo do texto desta pesquisa sobre o meu processo de criação. Relembro e reafirmo alguns itens que creio que tenham se tornado importantes no decorrer desta escritura.

Percebi que mesmo me dedicando ao fazer em ateliê na linguagem da xilogravura, continuo falando de imagem, falando de fotografia, de recorte, de simultaneidade. No trabalho de conclusão do curso de graduação em artes visuais, modalidade bacharelado, no ano de 2010, realizei trabalhos que também ressaltavam a simultaneidade, esta própria do mundo em que habitamos. Naquele período da formação acadêmica, foram apresentados dois conjuntos de xilogravuras mais distintos, mais homogêneos em cada grupo confeccionado.

Depois, no trabalho desenvolvido para a Especialização em Poéticas Visuais, a simultaneidade se mostrou nas próprias figuras que se repetiam enquanto a linha-incisão foi mais trabalhada, pois foi o ponto no qual me foquei mais.

Eu comecei querendo falar também da imagem que me contamina, naquele período, da ‘vizinhança’ nas janelas do Windows (MSN) dentro de nosso cotidiano e que, no transcorrer do trabalho, acabou se ampliando e chegou aos tantos outros grupos/segmentos que encontramos por ai. O autor Michel Maffesoli já era uma referência como uma influência que agregava sentidos ao que eu vinha buscando desenvolver.

Embora, hoje, no atual trabalho, eu não venha também com esta pesquisa falar teórica e unicamente deste ser que se constrói pelas redes da internet, algumas vezes ele se mostra na totalidade da imagem que confecciono como em Conectados (fig. 7). No entanto, foi desta forma como cheguei ao trabalho atual, portanto, onde meu interesse maior é pelo processo, desde os primeiros instantes, ou seja, da origem da imagem na minha mente e da busca por imagens semelhantes a elas em meus arquivos pessoais ou ainda na WEB. Volta, assim, o interesse pela montagem e pela imagem capturada aliada agora à linha-incisão que passa a se desenvolver cada dia mais. Agora o uso dos dois planos justapostos também torna as cenas, assim como o uso de superposições em um mesmo plano com figuras sobrepostas em escalas variáveis. A elaboração da linha-incisão se torna mais elaborada, mais sofisticada.

Entendo, no entanto, que esse mergulho que dei nas minhas linhas ainda pode ser melhor aprofundado em relação à elas, mais especificamente aos sulcos que gero com os gestos que exerço sobre a matriz. É um estudo no qual os sulcos e linhas obtidas recebem uma nomeação, mas que poderia ser outra. É apenas o começo de tudo. É apenas o meu olhar para estas linhas-incisão, que por outros teriam uma outra denominação, provavelmente. Talvez até mesmo por mim, hoje, pois as fotografias deste micro espaço em que elas se fazem presentes, se tornam mais qualificadas e, portanto, mais detalhistas, com mais significação.

Por isso, reafirmar é um dos passos que sigo dando em direção ao meu fazer, ao meu processo de criação com a xilogravura. Creio que ainda haja muito mais a ser explorado

nele, mesmo que outras questões me interessem no trabalho como resultado, como a ‘história’ das estampas. A(s) cena(s) que ecoa(m) na mente do observador é uma outra abordagem que não precisa ser descartada, apenas não foi, neste momento, dada a devida atenção, pois meu interesse maior está no processo de criação, na minha compreensão por este micro universo dos sulcos, gestos e linhas obtidas com estes, com auxílio de ferramentas apropriadas.

Outra característica que pretendo me aprimorar está na utilização e busca por ferramentas e materiais de suporte ainda pouco utilizados, semelhantes aos que usavam e ainda usam muitos gravadores, como a própria utilização da madeira, ou, também, materiais alternativos mais recentes na técnica de gravação em relevo. Nesse sentido, pretendo explorar novos caminhos dentro da mesma linguagem para meu próprio crescimento como artista.

Até então eu mais observei de fora, da imagem e não do envolvimento do fazer. Eu tateei e me detive mais por este caminho em relação a uma linha ou um sulco particular meu, o Sulco/Linha Mola, porque ele era um diferencial na configuração da aparência de alguns personagens que já começavam a surgir no trabalho desde as primeiras produções com a linguagem da xilogravura. Eu dei um pouco mais de atenção a ela do que às demais por ser muito particular em minha poética com a xilogravura.

Aprendi a começar a conhecer um pouco mais de meus movimentos, meus gestos e minhas escolhas. Passei a prestar mais atenção ao meu fazer e ver que ele tem maior valor hoje do que o tinha ontem. Para mim, há uma poética não só na escolha única da imagem, mas da linha como incisão. Ainda, agucei mais meu olhar para o tipo de imagem que coleto para o tipo de imagem que posso futuramente produzir com minha própria câmera fotográfica ao invés de usar imagens coletadas na WEB ou mesmo fotografadas dos filmes. Pensei nos ângulos e nos tipos de fotografias que mais me interessam. Aprendi a realmente gostar da fotografia e percebi que posso partir do sentido inverso, da xilogravura para a foto.

Pude ver que este pequeno ou micro olhar sobre os sulcos e as linhas originadas com as ferramentas numa prática tão antiga pode me levar a outros lugares da arte.

Notei, também, que a prática me leva a muitos outros lugares e que o mundo me contamina com suas imagens, talvez mais do que o real-físico. Pensono quanto a imagem, emoldurada num papel, como a fotografia, naquela imagem da tela do computador ou, ainda da TV, está presente em meu cotidiano. Aprendi que vejo muito por meio dela, a linha, o sulco, o conhecimento de meu trabalho pelo tatear sobre uma prancha de MDF. Descobri que a vida real se tornou mais real dentro destas molduras e sinto que quero seguir desvendando cada vez mais o meu fazer, sem impedi-lo de ser natural e espontâneo, um receio que tinha ao identificar tão especificamente o meu caminho sobre a matriz.

Percebo que não há uma hierarquia precisa de onde parto para criar. Às vezes, a imagem da foto na WEB dispara meu imaginário. Outras vezes, é uma história de vida alheia ou uma lembrança de meus antepassados. Mesmo um filme desperta um momento que me leva a certa visualidade que nunca é ao pé da letra o que realmente aconteceu em histórias vividas por mim ou mesmo por meus antepassados. Ao mesmo tempo tudo isso se confunde, está interconectado. Vai e vem na confecção da xilogravura. Vai e vem em meu imaginário.

Esta pesquisa foi muito importante para começar a ter esta consciência da prática em ateliê, focando menos na interpretação da estampa. Não que ela não seja importante, mas este autoconhecimento de meu processo de criação eu já vinha buscando com mais afinco desde a pesquisa anterior e, neste momento, se tornou mais presente.

Notei que através das fotos novas dos sulcos e estampas, elas me sugerem ainda mais sulcos e linhas, inclusive porque a questão do entintamento fica ainda mais forte, pois a foto dos sulcos e das linhas evidencia tanto suas características que esta questão entra com força maior para futuras observações. A tinta impregna-se de forma mais ou menos presente no interior dos sulcos, dependendo do papel, da força aplicada e/ou dos movimentos

realizados. Esta pesquisa com o auxílio de um olhar mecânico – a máquina fotográfica - mostra ainda mais como se dá esta absorção dos diferentes tipos de papéis (manteiga, vegetal, Wenzou, Hanhemblume (bege ou creme – (Alemão), japonês-arroz)) utilizados com a tinta tipográfica. São questões que ficam em aberto a partir deste momento pelo pouco tempo que o olhar de fora, aquele que observa e não apenas daquele que efetiva as ações, são capazes de trazer à tona. Ficam, assim, as inúmeras possibilidades surgidas desde então.

O papel Hanhenblume, em tonalidade branca, usado para a xilogravura APS é diferente em absorção de tinta em relação ao papel arroz em tonalidade levemente amarelado e efeito translúcido. Ele permite que o “craquelado” da matriz de MDF mais firme e alaranjada seja presente junto à impregnação no papel. No primeiro tipo de papel (Hanhenblume) se dá, portanto, de forma menos uniforme enquanto no papel arroz, de tom amarelado, se dá de forma bem mais uniforme, criando negros mais intensos. Já o papel de textura mais próxima de um tecido, pelo seu tramado delicado e de fácil absorção que de tão frágil pode se romper e rasgar como aconteceu mais de uma vez na xilogravura SI, o cuidado na impressão precisa ser maior e bem estudado o tipo de imagem (com mais ou menos linhas) a ser impresso nele. A delicadeza de suas tramas quando forçada demais com a colher na hora da impressão, assim como periga rasgar e, além do mais, a tinta ultrapassa o outro lado do papel.

O papel arroz é mais liso e a fotografia do trabalho nesta superfície torna bem mais evidente o contraste entre a parte não entintada e a parte entintada, enquanto no papel mais granulado cria-se uma variação de texturas acinzentadas pela menor absorção da tinta em toda a sua extensão, principalmente se o suporte de gravação for um MDF mais poroso, que não permite muitas cópias homogêneas, criando falhas. No entanto, o mais resistente também pode mostrar uma cor menos intensa no suporte de impressão como o papel menos liso. Já no papel arroz, a imagem que surge é bem mais chapada, os pretos são bem mais intensos. Eis uma das constatações que obtive neste período em que desenvolvi a pesquisa

As linhas ultrafinas utilizadas com a goiva da marca Speedball, as linhas curtas em especial, criam o embaralhamento que via nas primeiras fotografias com as linhas longas ou sulcos médios feitos em outros tipos de MDF. No entanto, percebi que esta pigmentação, dentro deste esfarelamento que ocorre nas bordas externas das linhas, ficam bem mais visíveis. Talvez por estarem mais distantes.

Quanto aos artistas referenciais, foi o que muito me ajudou a repensar o meu fazer poético e possibilitar descobrir o que me interessa nesta linguagem. As suas dificuldades, travas que a matriz nos impõe mesmo em um MDF, como em qualquer material possível de ser recortado, é uma destas descobertas, estes mistérios que tanto me agradam.

O material MDF me proporciona imagens feitas de forma bem espontânea e sem regularidade extrema, com rugosidades e saliências, com a tinta que respinga na parte interna do sulco, assim como as demais características imprecisas que o diálogo com as ferramentas (goivas) consegue promover. É o que me agrada, percebo a cada dia, me sinto muito provocada a descobrir como este mesmo procedimento de ferir uma matéria viva pode me oferecer em qualidades na estampa.

A vontade de usar materiais reciclados veio do próprio fazer na xilogravura, numa arte tão artesanal, primária. Creio que as próprias folhas utilizadas dão mais conta da proposta de falar tanto no texto quanto na visualidade do que é o material que utilizo. Eu diria que dá para sentir mais este processo pessoal da matriz, do falar dos sulcos, etc.

Este movimento de nomear os sulcos e as linhas, que poderia refazer mais de uma vez, que para outros poderiam ter outras inúmeras denominações, são apenas a forma que encontrei de conhecer melhor meu fazer poético. Nomear não é o mais importante ato do meu processo, mas sim o movimento de autoconhecimento do mesmo, de como um gesto pode ser tão importante para seguir produzindo, evoluindo, alcançando novas etapas, me superando.

Descobri nas ultimas xilogravuras que havia sulcos que até então não haviam sido repetidos e que, nestas últimas, eles voltam a surgir e com força. O Sulco Duplo e o Sulco Sinuoso Duplo. É o que já havia comentado anteriormente dentro destas considerações finais que faço em relação a esta pesquisa. Tenho nela as primeiras pegadas deste meu caminhar em torno de minha poética. A pesquisa não foi trilhada na intenção de realizar um vocabulário de Sulcos e Linhas, nem do meu trabalho e nem das Linhas em si. É mais um arranjo para que eu pudesse ter maior domínio do meu gesto, do meu fazer poético na linguagem que escolhi ou pela qual fui escolhida. Também não tem a intenção de, mesmo com os livros-álbuns, limitar o olhar do observador. Mas, para mim, até o momento anterior à conclusão deste trabalho, foi um olhar que tive sobre estes gestos transformados em algo mais palpável. Tentei traduzir o meu olhar sobre o que tinha como abstrato dentro da figuratividade.

Portanto, percebo que através do texto também faço não apenas um registro de minhas atividades poéticas, mas deixo o registro de minha passagem pela arte da xilogravura. Noto que este é recém o começo. Não tenho conclusões apuradas, tenho questões que foram levantadas. Assim, ao mesmo tempo que registrava meu gesto na matriz, eu me registrava em cada página desta pesquisa. Eis um objetivo: tomar ciência, começar a tomar consciência de minha passagem-registro em um material que reage à minha interferência junto a ela.

Por fim e não de modo exaustivo, descobri, novamente reafirmo, que o que fiz é apenas um começo de tudo que vinha objetivando. É a abertura para novas descobertas, novos horizontes. É o começo de quase tudo. Ele me deixa no compromisso comigo mesma de seguir pesquisando meu fazer e os materiais que melhor se adaptam à minha forma de incidir sobre os corpos das matrizes que pretendo ainda utilizar. É a abertura de novos caminhos. Vastos, eu espero.

Referências

Bibliografia

ABRAMO, Lívio in FONSECA, Marcos. Livio Abramo xilogravuras. Centro cultural São Paulo S/A São Paulo, SP, 1983.d

ANDRADE, Carlos Drumond de, Fazendeiro do Ar, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 43

ARHEIM, Rudolf em Arte e percepção visual. Editora Pioneira. São Paulo, SP, 1994.

AUMONT; MARIE Jacques; Michel. Dicionário Teórico e crítico de cinema. Papirus Ediora. Campinas, SP, 2012.

BONARA, Francisco. Os Afetos do Limite in Estudos de cinema; Socine II e III, p. 62 apud Deleuze, Gilles. Mil Platôs. 1835

Bachelard, O direito de sonhar. Editora Bertrand Brasil S/A. Rio de Janeiro/RJ, 1994.

BACHELARD, 1990 apud GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens e memória na reconstrução do conhecimento em Walter Benjamin, 2000

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danei. São Paulo: SP: Martins Fontes, 1989.

BALLESTERO-ÁLVAREZ, Tese de Doutorado, ECA USP. São paulo/SP, 2007.

BENEDICT Ruth, O crisântemo e a espada apud LORAIA, Roque, Cultura: um conceito antropológico, 2001

BENVENISTE, 1994.

BLAUTH, Lurdi. XXIV Colóquio CBHA - Pesquisa em arte: marcas e passagens do vazio/cheio, 2004.

BONATO, Ernesto in Rafael Pagatini, 2013.

BUTI, apud Blauth. Gravura Contemnporânea gravações e impressões entre cheios e vazios, 2010.

CARVALHO, Gilmar. Memórias da xilogravura. Editora Expressão Gráfica. Fortaleza/ Ceará. 2010.

CESTARO Breno; LIMA, Cyntia; MAMED, Danielle; VIVEIROS, Diana; FUNES Gabriela; CAVALCANTE, Joelson, ROCHA, Sidnei e MOTTA, Thalita, 2012

GUIMARÃES, IMAGENS E MEMÓRIA NA (RE) CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO, 2000

CRARY in Charney e Schwartz (orgs), 2010 O cinema e a invenção da vida moderna. 2ª. Ed., 2010

CRUZ, Janaina. Entrevista com o artista plástico Elias Santos. A arte é o fim de si mesma. Não tem compromisso com idealismo, religião, política e moralidade, 2013.

DELEUZE, Gilles. Cinema 1: A Imagem-Movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERDYK, Edith. Linhas de Horizonte. Editora Intermeios. São Paulo, SP, 2012.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho. Zouk. Porto Alegre, RS, 2010.

Derdyk, Linha de costura, C/Arte 2ª. ed. Belo Horizonte, MG., 2010.

DOCTORS, Marcio A insistência da marca. Revista Modulo/Arquitetura WI. 1984.

DURAND apud MAFFESOLI, Michel. O ritmo da vida. Trad. Clóvis Marques. RJ: Record, 2007.

FAJARDO, Oficinas: gravura, Ed. Senac Nacional. Rio de Janeiro. 1999.

FOCILLON, Henri apud DERDYK, Edith. O desenho da figura humana. Editora scipione. SP, 1990.

FRANKLIN, Jeová. Xilogravura Popular na Literatura de Cordel. Editora LGE. Brasília/ DF. 2007.

GUEDES, Sandra; LIMA, Claudilaine. O reino mágico da xilo(gravura).

GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens e memória na reconstrução do conhecimento em Walter Benjamin, 2001.

Hilman 1988

JR, Eduardo Neiva. A Imagem. São Paulo, SP: Editora Ática, 2006.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre plano. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

KIEFER, 1984 apud OLIVEIRA, 2012

KLEE, Paul 1977 apud Edith Derdyk apud Formas de pensar o desenho

KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico. Editora Macula. 1ª. Ediçao, 3ª. Impressão. 2012.

LEOPOLOD E SILVA, 1994 apud SOUZA, Wilmar Gomes de. A estrutura compositiva da imagem enunciando sua construção em um universo digitalizado, do ponto ao pixel. Dissertação de mestrado em Comunicação UNIP. São Paulo,Sp. 2001.

LIMA, Magalhães; Francisco Gudiene Gomes de; COSTA, Suzana Marly da. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. Maringá, UEM. 2010

LOPEZ, Fabrício de Jesus Barrio, Dissertação de Mestrado

LUPTO, Ellen e PHILLIPS, Jennifer Cole. NOVOS FUNDAMENTOS DO DESIGN. Tradução: Cristian Borges. Editora Cosac e Nayfi São Paulo/SP. 2008.

MARTINS, Cenas contemporâneas da cultura visual: quando instabilidade e incerteza nos ajudam a pensar a educação. 2008.

MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios,1995.

MAFFESOLI, Michel. No fundo das aparências. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petropolis. RJ: 2ª. ed. Vozes, 1999.

MAFFESOLI, Michel. O ritmo da vida. Trad. Clóvis Marques. RJ: Record, frtdxfer. 2007.

MAXIMUS TYRIUS, em FRANCISCUS JUNIUS. A pintura dos antigos. In GOMBRICH, E. H., Arte e ilusão.

MORIN, Edgar. O método. 2002.

OLIVEIRA, Samira Machado de. A percepção do ritmo entre possibilidades sonoras e visuais. VII CICLO DE INGESTIGAÇÕES PPGAV – UDESC. 2012.

PAGATINI, Rafael. Dissertação de Mestrado, 2013

PERKOSKI, Norberto. Os sons do silêncio: um devaneio poético. Letras de Hoje. Porto Alegre. v. 41, nº 4, p. 83-92, dezembro, 2006.

SAMICO, Gilvan. Bem-te-vi Prdouções Literárias. Rio de Janeiro. 2011.

SANTAELA, Lúcia.A imagem.São Paulo, SP: Iluminuras Ltda. 2010

SANTEIRO, Sérgio, Rostos na Multidão. 1978.

SCHULAMITCH, Behr, Expressionismo. [tradução: Rodrigo Lacerda] São Paulo: Editora Cosac Naify. 2001.

SOURIAU, Ètienne. A Correspondência das Artes- Elementos de Estética Comparada. Editora Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo. 1983.

SIMONE, Eliana de Sá Proto de. Käthe Kollwitz. São Paulo: Edusp. 2004.

SOUZA, Wilmar Gomes de. A estrutura compositiva da imagem enunciando sua construção em um universo digitalizado, do ponto ao pixel. Dissertação de mestrado em Comunicação UNIP. SP. 2001.

PALLASMAA, Juhani em Os olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos. (tradução: SALVATERRA, Alexandre). Porto Alegre: Bookman, 2001.

ROCHLITZ apud Lima, Magalhães, Francisco Gudiene Gomes de; Suzana Marly da Costa. Modernidade e declínio da experiência em Walter Benjamin. Maringá, UEM. 2010.

RUFFINONI, Priscila Russinetti. Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração.São Paulo: Cosac Naify e FAPESP, 2006.

ZANDAVALLI, Rochele. Rever: Retratos Ressignificados A fotografia de retrato como fonte de narrativa ficcional. UFRRGS. 2010.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. O rosto no cinema (III) Ingmar Bergman por Gilles Deleuze – A vida como obra de arte, in Tese de Doutorado de “Ruídos do Ser: Corpo, Subjetividade e Novas Tecnologias”, UFRJ/2001.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte, São Paulo, SP: Elsevier Editora ltda., 31ª. ed., 2004.

TINOCO, eliane de Fátima Vieira; SILVEIRA, Teresa Cristina melo da Silveira. Sibipiruna: uma árvore, muitas histórias... O Cordel Imagético de Elaine Corsi. Poéticas Visuais intercâmbios com o Triângulo mineiro. Org. SOUSA, Márcia Maria de; REDUCINO, Marileusa Maria de. Pólo arte na Escola a universidade de uberlândia. Uberlândia/ MG. 2013.

VIRÍLIO, Paul. A Arte do Motor. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 1996.

Webgrafia

A Floresta

Jean Chevalier; Alain Gheerbrant

Dicionário dos Símbolos

Lisboa, Ed. Teorema, 1994

Excertos adaptados.

SIMBOLISMO DOS SONHOS Título do blog. Autor: Sonhos?

A Floresta do blog:

http://sonharsimbolos.wordpress.com/2007/10/08/a-floresta/

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain Excertos adaptados do Dicionário dos Símbolos. Lisboa, Ed. Teorema, 1994. Simbolismo dos sonhos artigo postado em 08 de outubro de 2007.

Disponível em:

Sonhar Símbolos. http://sonharsimbolos.wordpress.com/category/floresta/. Acessado em 14 fev, 2014.

FONTANARI, Rodrigo. Breves anotações pontuais sobre a câmera clara – 8º. Congresso LUSOCOM, 2009.

http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/84/62

Fortaleza, 2010.

Galeria Virtual Aracajú.com A arte e o artista.

Encontrado em:

WWW.aracaju.com/galeria/arte_artista_elias.htm em maio de 2013.

Art Directore. Alfred Kubin. Blog

Encontrado em

http://www.alfred--kubin.com/

Acesso em 29/05/2014

BARBOSA, Maria Aparecida, O outro lado de Alfred Kubin. Blog Cornótipios. 2010.

Encontrado em:

http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4726

Acesso em 29/05/2014.

O rosto no cinema (III) Ingmar Bergman por Gilles Deleuze – A vida como obra de arte, 2008.

Encontrado em

http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2008/04/o-rosto-no-cinema-ii-ingmar-bergman-por.html OLIVEIRA, Roberto Acioli de. Da Tese de Doutorado de “Ruídos do Ser: Corpo, Subjetividade e Novas Tecnologias”, UFRJ/2001.

Mundo Novela

Encontrado em http://www.mundonovelas.com.br/2012/03/anos-dourados-vamos-recordar.html

PERKOSKI, Norberto. Os sons do silêncio: um devaneio poético. Letras de Hoje. Porto Alegre. v. 41, nº 4, p. 83-92, dezembro, 2006.

Encontrado em

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/656/479> em 26/01/2012.

Vídeos

CATÀLOGO CANAL BRASIL Eduardo Berlinner.
http://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ. Acesso em 22 mai. 2010.

Acessado em 22 de maio de 2012.

CATÀLOGO CANAL BRASIL – Rubem Grillo.

http://www.youtube.com/watch?v=5BHUbZD9r5A. Acesso em 22 mai. 2012.

Entrevistas:

BEDESCHI, Tales Farias. **Entrevista com o artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre 11 de Ago e 29 de Ago de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CORSI, Elaine. Entrevista com a artista. [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre os dias 25 de fev de 2014 e 08 de mar de 2014. Entrevista concedida a Carla Santos.

MARINGELLI, Francisco. **Entrevista com a artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <carlinha1919@gmail.com> entre 09 e 19 de set de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

PAGATINI, Rafael. **Entrevista com o artista.** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <krla1971@hotmail.com> em 10 de out de 2013. de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

SALVADOR, José Luís. **Entrevista com a artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre 15 de set e 01 de Out de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

SANTOS, Elias. **Entrevista com o artista.** Mensagem pessoal. Compilação de mensagens recebidas por <carlinha1919@gmail.com> entre 15 set. e 18 nov. de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

Fotos

Álbuns e xilogravuras de 1 á 07: BERMUDEZ, Sheron

Fotos das xilogravuras de e 8 à 13:

Vídeo: DORNELLES, Bianca.

ANEXOS

ANEXO A

Entrevista com José Luís Salvador

SALVADOR, José Luís. **Entrevista com a artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre 15 de set e 01 de Out de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Oi. Eu acho legal como tu consegues algumas características na imagem usando este material de piso para gravar. Então, quais são os teus interesses ao usar este material? Que qualidades buscas nele? Desde quando tu trabalhas com ele? Que diferenças tu encontraste entre a madeira ou MDF, Eucatex e que te levaram a usar o piso vinílico?

JS: Bom dia!? Pô vai ser demais ser sua referência, grande honra, bom eu já trabalho com este material há treze anos, quando comecei, não possuía ferramentas boas para gravar em madeira, então resolvi buscar materiais que me proporcionassem um corte mais fácil, investigando com um colega de faculdade começamos a experimentar o piso vinílico, descobrimos que seu corte era muito macio, inclusive passei a fazer sua gravação com o uso do bisturi, o que permitia fazer detalhes mínimos em imagens bem pequenas, além do mais as áreas em preto eram bem fechadas na impressão diferente da madeira e seus veios. Como o piso não possui muita espessura as áreas mais claras com muito corte podem inclusive apresentar manchas o que torna a imagem mais expressiva o que sempre me agradou, hoje adquiri melhores ferramentas e tenho utilizado o Neolith (material usado por sapateiros) semelhante ao piso um pouco mais espesso e mais firme, tem maciez no

corte e tem uma propriedade bem legal dependendo da goiva utilizada o corte proporciona um aspecto manchado, não tão linear como o bisturi. acredito que meus interesses são esses um material com um bom corte em que eu possa trabalhar uma imagem com bons pretos e fazendo uso da mancha em imagens de forte expressão. Abraço Carla.

CS: Obrigado. Última pergunta que esqueci: tua temática?

JS: Sempre me motivei pelas questões existenciais, o ser humano e seus conflitos internos e externos, acho que sou um discípulo de Goeldi e dos Die Brucke, o ser humano e sua condição sempre foi meu interesse. Atualmente venho trabalhando a figura do arquétipo que é um conceito explorado por vários campos como a filosofia e a psicologia, a partir deste pensamento estou produzindo a série "Arquétipos".

CS: Então, a imagem é fundamental pra ti, tanto quanto o material que escolheste, não é mesmo? Digo, o abstrato pra ti só em função da técnica não se torna o mais forte no teu trabalho. Estou correta? Digo isso, pois me questionam e penso se eu não deveria usar só linhas e pensar menos na imagem, mas, no meu caso, tem importância sim. Não consigo partir da técnica pela técnica unicamente... Sim, também penso assim. Obrigadíssimo, então.

CS: Em relação ao papel, tu segues utilizando o cristal?

JS: Para imagens maiores sigo utilizando, mas tenho feito muitas imagens em papel adesivo, pois a cada tiragem que faço de uma série, também faço em papel adesivo na tentativa de popularizar e disseminar minha imagem.

CS: Uma pergunta que faltou te fazer: como é a estratégia para a constituição da tua imagem? Tu partes do desenho? Mas é feito antes sobre o papel e tu fazes a transferência ou direto na matriz?

JS: Oi, na verdade costumo fazer anotações em sketchbooks, mas na maioria das vezes desenho com caneta Bic preta na matriz antes de gravar.

CS: Sketchbooks? Desculpe, sou leiga sobre o assunto.

JS: caderno de anotações onde coloca idéias, esboços que muitas vezes são aproveitadas para a gravura.

CS: Tu imprimes com a prensa ou com a colher no piso vinílico? E o outro material é o neolith, estou correta? É um material mais acessível que o piso? Em relação às tuas aulas, sempre as ministraste em Escola Pública ou começaste a dar aulas em outro lugar?

JS: Oi bom dia, minhas impressões são feitas somente com a colher de pau. O outro material é sim o neolith e para mim está sendo mais acessível no momento e o legal é que ele possui particularidades de corte diferentes do piso.

Deixa uma mancha e pontos junto ao corte resultando numa imagem mais expressiva.

Quanto a minhas aulas sempre trabalhei em escola pública do estado, acho que é isso.

CS: Tu tens ali, estava olhando ontem, uma matriz vermelha e outra preta recortadas no formato humano o vermelho, isso por que tinhas entintado antes? E tem outra com a qual fiquei na dúvida se são várias impressas juntas ou uma só recortada com vários formatos humanos?

JS: Sim usei tinta vermelha porque iria imprimir em vermelho e no corte já ia tendo uma ideia de como iria ficar, mas fiz impressão em preto também depois.

CS: Sim. Eu estava na dúvida, pois um linóleo uma colega conseguiu em vermelho, então me lembrei de conferir contigo.

CS:<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=495589547125141&set=a.488246301192799.126993.100000222994237&type=3&theater> Esta é uma só matriz?

JS: Sim esta é somente uma matriz.

ANEXO B

Entrevista com Francisco Maringelli

MARINGELLI, Francisco. **Entrevista com a artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <carlinha1919@gmail.com> entre 09 e 19 de set de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Eu gostaria de conhecer melhor teu trabalho em xilogravura, pois estou desenvolvendo meu Mestrado e me interessou teu processo. Onde e como posso adquirir textos que falem do teu processo?

FM: Boa Tarde Carla, tudo bem?

Há pouca coisa escrita sobre o meu trabalho.

Quem mais vezes escreveu sobre o meu trabalho gráfico na forma de apresentações de exposições é o Luiz Armando Bagolin, professor do IEB/ USP.

O colecionador de gravura brasileira George Kornis (RJ), também escreveu uma apresentação para mim, no ano passado. Caso lhe interesse poderei enviar alguns catálogos para você.

No livro editado em parceria pela Cosac&Naify e Itau Cultural, intitulado: Gravura-Arte Brasileira do seéculo XX, há uma página sobre o meu trabalho escrita por Mayra Laudanna (IEB) e pelo profº Leon Kossovitch.

Poderemos seguir conversando.

Obrigado,

Francisco.

Boa Noite Carla, tudo bem?

Então enviarei os catálogos para você via Correios, creio que na terça-feira e, além daqueles que citei , enviarei um livro que não mencionei anteriormente sobre o meu trabalho gráfico.

Trata-se do 20º volume da Coleção Artistas da USP. Amanhã pela manhã responderei às questões colocadas por você.

Um abraço,

Francisco.

CS: Obrigado.

CS: Boa Tarde.

Sim, se for possível enviar os catálogos, agradeço.

1- E se quiser comentar em que madeira usa para gravar e porque escolhe essa, quais as qualidades que lhe interessam nela? Me interessa muito isso. Eu faço com MDF, por isso pergunto. E

2- De onde parte sua imagem, do desenho ou usa alguma referencia fotográfica? Se usa, tem interesse que ela se evidencie na imagem pronta?

3- Que papel prefere ao imprimir? Porque?

4- Conhece alguém que trabalhe com o MDF, caso não seja o seu caso? Eu tentei contato com Elias Santos, de Aracajú, que meu colega conheceu e me disse que trabalha com MDF, mas não obtive retorno ainda, infelizmente .

5- Estas questões mais poéticas do fazer no atelie lhe interessam muito? Ou a imagem é mais importante bem viável e do que o meio utilizado?

FM: Bom dia Carla, tudo bem? Seguem as respostas das questões levantadas por você e, irei tentar desdobrá-las um pouco mais.

1-Utilizo vários tipos de madeira entre maciças e compensadas.

Faz muitos anos que não compro madeiras maciças. Sempre encontro material de boa qualidade nas caçambas que encontro nos trajetos que faço. Porém, compro compensados e placas de prensados como o Duratex (material das pranchetas) material que me serve para os trabalhos de grandes dimensões sendo que imprimo as matrizes de madeira sempre de modo manual e as matrizes de duratex são impressas na prensa de gravura em metal.

Não me adaptei ao MDF, para mim nele é difícil manter em pé linhas finíssimas e com a minha pulsão de corte tendo a afundar as ferramentas, portanto deformando o desenho que faço na matriz. Sempre parto do desenho detalhado, independentemente, do tipo de matriz escolhida

Dentre as madeiras maciças que resevo para as dimensões menores (até uma dimensão A-3, aproximadamente) cito o cedrinho, caxeta,mogno, cerejeira, tacos de peroba rosa, mobílias descartadas que foram feitas com madeiras também nobres como: imbuia, caviúna, cedro, pinho de araucária e etc As madeiras maciças conferem uma grande precisão de corte, incisão quando comparadas aos compensados pois, não se rompem quando faço os cortes na contrafibra, contra o desenho dos veios da madeira.

As superfícies dos compensados adquirem maior grau de resistência com a aplicação de duas camadas de goma laca não muito fluida, poderá também melhorar a

resistência ao corte no MDF que utilizo somente em aulas de introdução à gravura em relevo.

Há algumas xilogravuras que iniciei em madeiras tão duras como o ipê e angelim que não as finalizei.

Assim sendo madeiras que são resistentes de modo mediano creio que são as melhores: imbuia, mogno, caxeta, peroba Descarto o uso do pinus que com a sua alternância de fibras moles e duras cria muitas dificuldades na feitura de cortes “limpos” e contínuos.

2-Invariavelmente, parto do desenho feito em forma de anotação quando o faço na rua e tematizo a paisagem.

Utilizo a fotografia num menor grau, muitas vezes combinando-a com o desenho para inventar uma nova composição.

Foram poucas as gravuras que fiz baseando-me unicamente na fotografia. Não tenho interesse que o emprego da fotografia se evidencie na imagem finalizada.

3-Imprimo em vários tipos de papéis, passando por aqueles de uso escolar e comercial mas, prefiro os papéis japoneses de fibra de bambu, ao longo do tempo o melhor papel para minha gravura são os de tipo hoshô, zangtsu, onkawara papeís absorventes, de 70 a 90 gr e de branco perolado.

Papéis que não são encontrados no Brasil até onde eu sei, anos atrás eu os importei através da Hiromi Paper sediada nos EUA/Califórnia.

4-Um amigo cearense, o Sebastião de Paula com o qual eu falo faz muitos anos, trabalha com o MDF e obtém ótimos resultados.

Não tenho certeza se agora o Sebastião reside em Brasília. Aqui em São Paulo o artista e educador Alfonso Ballestrero desenvolveu uma série de gravuras em grandes formatos e de muito fôlego em MDF que ilustra uma tese de mestrado apresentada na ECAUSP, sob a orientação do artista e professor e Evandro Carlos Jardim.

5-Quanto à quinta questão, não a entendi muito bem na segunda parte.

Você pode refazê-la.

Mas digo que o ateliê é muito importante para mim como estímulo poético pois, reiteradamente eu torno a abordá-lo como gerador de imagens com seus objetos e situações e poderia afirmar que trabalho em forma de séries ou ciclos revisitando os temas da figura humana com ênfase no retrato, o ateliê e seus objetos porém muito me interessam os objetos instalados e largados no ambiente urbano, a paisagem paulistana.

Os meios de expressão as linguagens que exploro são a gráfica de relevo (xilo/ Lino e matrizes de Duratex), calcografia nas variantes da ponta seca e água-forte sobre metal, desenho e pintura.

Então, amanhã farei a postagem dos catálogos e espero que não haja a greve dos Correios que foi ensaiada na semana passada em SP.

Bom trabalho e um abraço,

Francisco.

CS: Quanto à quinta pergunta, estas questões mais poéticas do fazer no ateliê lhe interessam muito? Ou a imagem que surge é o mais importante?

Eu pergunto se o fazer, a técnica pela técnica, seria mais importante ou a imagem precisa surgir primeiro, seja como pretexto ou não para o motivar a gravar. Muitas vezes me pergunto sobre isso, porque a gravura se apresenta pouco nítida em alguns setores, evidenciando mais a linha gravada que aplico, ou seja, surge mais uma imagem irreconhecível, talvez abstrata. Isto, para mim, não é um propósito que desejo alcançar, mas acontece quando a estampa fica pronta. Assim, pergunto a você se lhe interessa que sejam reconhecíveis ou de onde partiu? A imagem lhe motiva a criar? Se tivesse de fazer uma gravura unicamente abstrata, isto o desmotivaria? Seria possível ou sua gravura só nasce porque há questões no mundo que pela imagem figurativa p motivam a criar?

Falando de mim, eu não conseguiria ate então partir de formas abstratas para usar a linha gravada. me agrada muito claro e me liberta, eu posso dizer, para desenhar num MDF por meio desta linha gravada.

FM: Olá Carla, boa noite, tudo bem?

Preciso primeiramente ter uma ideia, uma imagem em mente a perseguir, daí nasce a motivação para gravar.

Procuro “clarificar” a ideia desenhando na matriz(muitas vezes precedido pelo desenho no papel) mas, procedo a modificações em relação ao desenho inicialmente feito pois, enquanto gravo posso repensar todo o desenho.

Segui trabalhando sempre buscando trazer uma concretude às figuras que construo e não faz parte dos meus propósitos enveredar pela via da abstração.

Controlo o processo de gravação com as frotagens, retoco desenho e prossigo gravando, sempre pretendendo que a imagem seja reconhecível, dando uma chave de leitura para quem a receba. Enfim, penso que todo o tipo de imagem que me cerca, vindas das mais diversas fontes, me estimulam e pretendo fundi-las, harmonizá-las com o meu desenho.

A técnica por si só não me bastaria para fazer uma gravura, ela é um meio que traz no seu bojo um vocabulário de forma que precisa se somar a uma outra motivação ou desejo.

Embora aprecie gravuras de natureza abstrata, penso que com a abstração pura não conseguiria me expressar plenamente, pois quero trazer à tona outros conteúdos.

Pelo o quê entendi pelas suas palavras, a gravura que você tem a linha como elemento predominante.

Um abraço e até breve,

Francisco.

ANEXO C

Entrevista com Tales Bedeschi

BEDESCHI, Tales Farias. **Entrevista com o artista.** [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre 11 de Ago e 29 de Ago de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Gostaria muito de conhecer mais sobre teu trabalho em xilogravura. Vi que tens mestrado e fizeste licenciatura na área de artes. Como posso obter os textos para conhecer melhor com que madeira trabalhas, quais são teus temas, etc.? Faço Mestrado e tenho pesquisado alguns artistas como referenciais, então, me interessei por algumas das tuas gravuras e queria realmente saber mais de teu trabalho.

TB: Oi Carla, como vai?

Fico feliz pelo seu interesse. Tenho um blog, você conhece? É <http://talesbedeschi.blogspot.com>

Lá você encontra várias gravuras e alguns dados.

A madeira que uso é o pau-marfim, ela é mais dura que os tradicionais (em minas) mogno ou cedro. Sendo mais resistente, a madeira implica em: a) mais força na goiva para a gravação; b) aumento da possibilidade de mais detalhes; c) menos veios da madeira se fazem visíveis na estampa.

Os temas se relacionam a paisagem da cidade e o céu. Me interesso pela questões: "quem desenha a cidade? Quem define a paisagem que vejo da minha janela? Ver a cidade

é importante, ou ela deve ser um simples resultado das inquietações da especulação imobiliária?"

Podemos trocar umas figurinhas. Faça suas perguntas!

Abraço,

Tales

talesbedeschi.blogspot.com

CS: Fiquei ainda mais curiosa quanto ao título da tua Dissertação de Mestrado. Eu consigo ter acesso online? Adorarei lê-la. Tenho um hábito de ler muitos TCC's e Dissertações. Ajudam-me a pensar e acho muito interessante, pois por trás de um texto acadêmico sempre existe um ser pensante, uma alma, um ser humano único. E teu trabalho é bacana. Gosto mesmo.

Agora vou te fazer algumas perguntas.

Tu pensas primeiro na imagem ou pensas na técnica? Tu acreditas que o assunto é um pretexto para criar? Eu trabalho com referenciais da fotografia e um dia me fizeram essa pergunta e que talvez eu tivesse muito mais interesse na linha e devia criar apenas em cima dela, mas eu não me vejo abstraindo formas que não sejam de referência naturalista. Enfim, não me vejo ainda, ao menos, criando formas unicamente abstratas, embora algumas vezes essas imagens originais se transformem no fazer, pelos limites da técnica.

TB: Oi Carla,

Vamos lá para a sua pergunta!

A questão de pensar primeiro na técnica ou na imagem é uma questão que eu toco na minha dissertação. Segundo o Ricardo Resende*, no modernismo, o artista pensava primeiro na técnica. Antes de tudo, ele era um gravador, antes mesmo de ser um artista. Os gravadores habitavam uma espécie de gueto técnico. Mas no modernismo era assim mesmo. O ideal era você buscar a essência de uma técnica, de um suporte. Hoje, o artista pode ser formado em gravura, mas não precisa se deter a essa técnica. Hoje, ele tem uma ideia, uma imagem em mente e então se pergunta qual a melhor técnica ele deve utilizar para concretizar tal ideia: lito, xilo, pintura, vídeo, fotografia, instalação etc. Hoje, as fronteiras entre os campos do fazer estão mais diluídas. Nesse sentido, é possível ver muitos trabalhos híbridos, que são gravuras e esculturas ao mesmo tempo, ou gravura e pintura, gravura e fotografia etc.

É possível explorar a linha de qualquer maneira, inclusive com o vídeo. A ideia não deve ser escrava de uma técnica única. Mas, muito menos, devemos ser escravos das novidades tecnológicas e conceituais. O artista precisa ter clareza: não deve mudar a essência do seu trabalho por alguma tendência ou modismo. Por outro lado, a experimentação é a melhor amiga do artista. Ficamos, portanto, tentando manter um equilíbrio entre um polo e outro, não é mesmo?

* - KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac & Naify: Itaú Cultural, 2000. 270p.

CS: Obrigado pela tua atenção. Percebo que tens mais de um tipo de trabalho que deve ter sido apresentado na tua Dissertação de Mestrado. Correto? O que me interessa mais, neste momento, se refere às gravuras. Como se dá o teu processo? Vem de referência fotográfica? E de que forma a trabalhas para alcançar o resultado que desejas? Neste momento da gravação, qual teu interesse, se é que posso perguntar. No meu trabalho, estou procurando falar do processo de gravação, por isso tenho ido em busca de artistas que trabalhem com a madeira ou MDF como eu.

TB: Oi Carla, trabalho a partir de fotografias sim, de diversas maneiras.

1) Montagens feitas de imagens na internet que eu processo no Photoshop, imprimo, desenho com nanquim, xeroco, retoco, xeroco etc.

2) Fotografias feitas por mim que trato no computador, imprimo e desenho por cima com papel vegetal.

Esses dois resultados geram uma fotocópia (Xerox) que transfiro com Tinner para a madeira (fototransferência).

Nem sempre a fototransferência fica perfeita e aí entram os retoques de carbono branco ou preto.

O interesse da gravação é fazer uma releitura da imagem fotográfica, ou seja, que a madeira carregue a imagem com sua resistência, com os acidentes, com a dificuldade que é rasgá-la. É preciso que tudo isso se transforme em visualidades. Assim, o produto final se parece com uma gravura e não uma fotografia.

Esclareceu alguma coisa?

Fique à vontade em perguntar. Ainda não terminei de corrigir a dissertação. Assim q terminar te envio.

Abraços,

Tales

CS: Sim, me ajudou, obrigado. Vi um site sobre uma intervenção que fizeste com Elias Santos de Aracajú, é isso? Sabe se ele faz mesmo gravura em MDF? Estou procurando falar com ele há dias. Mas, então, aproveitando minhas últimas perguntas, tu usas goivas comuns para gravar? E o papel, qual usas?

TB: Sim, o Elias faz excelentes gravuras e em MDF também. É um grande artista. Ele sempre anda corrido, Carla, mas não deixe de tentar, pois vale a pena.

Uso umas goivas importadas que um amigo trouxe de Porto Rico. Ele era de lá, viajou pra ver a família e trouxe 5 estojos pra vender. Comprei na hora. As goivas fazem toda a diferença. Essas comuns são muito ruins, pois cegam muito rápido. O grande xilogravador,

contudo, deve ser um bom amolador de faca, rss! Pois as goivas sempre precisam de serem afiadas. Isso requer grande cuidado, pois pode-se cegar a ferramenta, tornando tudo ainda mais difícil.

Papel, uso mais o Hahnemühle, um a base de algodão. Mas serve papel japonês ou artesanal.

Abraços!

ANEXO D

Entrevista com Rafael Pagatini

PAGATINI, Rafael. **Entrevista com o artista.** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <krla1971@hotmail.com> em 10 de out de 2013. de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Mesmo quando trabalhaste com imagem muito grande, usaste a madeira? Conseguiste encontrar madeira bem grande? Posso perguntar qual? Eu pergunto, pois fiquei em dúvida agora, escrevendo sobre os meus referenciais artísticos, dos quais fazes parte, se me permite.

RP: Oi Carla,

Sim usei madeira, para as grandes também. Para conseguir a madeira em grande formato, fui na madeireira e emendei pedaços menores que criaram uma grande. Entendeu? Qualquer coisa é só perguntar.

Bj

ANEXO E

Entrevista com Elias Santos

SANTOS, Elias. **Entrevista com o artista.** Mensagem pessoal. Compilação de mensagens recebidas por <carlinha1919@gmail.com> entre 15 set. e 18 nov. de 2013. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Eu tenho uma dúvida em relação ao teu trabalho. Alguns deles são com MDF mesmo? Eu ouvi falar que procuras fazer marcas nele, arranhando no chão, algo do tipo. É verdade? Eu não sei se tem nos catálogos que estás por me enviar, então vim aqui te perguntar novamente, pois achei bem interessante.

ES: Carla, tudo bacana?

Vou escrever rápido, e já lhe pedindo desculpa pela demora de lhe enviar os catálogos devido à greve dos correios.

Quanto a minha forma de gravar em MDF, procuro sempre castigar esse suporte antes do processo de incisões: risco o mesmo no chão, faço uso de ferramentas pesadas que estão totalmente fora do universo clássico da gravura, enfim, experimento bastante.

ABRAÇO

Elias Santos

CS: Sei que tens estado muito atarefado, mas será que terias uma imagem que pudesse me enviar e que fosse feita no MDF, da forma como tu dizes ou o catálogo, se ali tem especificado?

ES: Olá Rosane, estou correndo mesmo... Vê meu blog, (www.eliasgraficos.blogsspot.com) tá um pouco desatualizado, mas já dá para você visualizar um pouco do meu trabalho. A série "Ensaio sobre o cangaço" foi realizada toda com MDF.

Qualquer informação é só perguntar.

Abraços

Elias Santos

CS: Bom saber, eu não tinha certeza, achei que fosse em madeira.

ES: Rosane,

Todas as gravuras são em mdf.Gosto de trabalhar de forma veloz e esse tipo de material responde bem o meu estilo ligeiro de gravar.Também , trabalho com madeira mais o MDF tem algo que já combina com o que eu quero da gravura.

Abraço

ANEXO F

Entrevista com Elaine Corsi

CORSI, Elaine. Entrevista com a artista. [Mensagem pessoal]. Compilação de mensagens recebidas por <krla1971@hotmail.com> entre os dias 25 de fev de 2014 e 08 de mar de 2014. Entrevista concedida a Carla Santos.

CS: Eu tenho explorado um pouco como é o fazer de cada artista-gravador. Assim, gostaria de saber como é a tua relação com a ferramenta e a matriz de gravação? É bem intensa a pulsão, Já que é com a madeira que trabalhas, pelo o que vejo? Tu fazes um rebaixamento leve, digo, pouco profundo ou muito profundo? Que madeira tu costumas usar? Por quê?

EC: Carla, sou muito cuidadosa com meus materiais. As goivas são importadas e eu não empresto, nem para o melhor amigo (a). Essas são tão boas que nunca precisei fazer fio, mas nas goivas tombo, eu mesma fazia.

Para a matriz, uso a madeira curupixa (compensado), pois a madeira mogno, que eu mais gostava, até mesmo sendo compensado não tem dado um bom resultado, pq. lasca e está muito seca. (não se pode retirar mais por questões ambientais). Mas o curupixá tem sido ótimo, pois, como é compensado, me dá as características da madeira, é bom de "talhar", e acaba que parece com o mogno (que eu adoro trabalhar nele, mas.....)

Eu mesma escolho. Se precisa lixar, eu faço. Enfim, costumo "brincar" que é quase uma relação sexual, pois os "ensaios" são muitos e cuidadosos.

As gravações podem ser mais baixas ou altas, dependendo das massas de alto relevo. Se essas são grandes e as gravações (partes brancas) pequenas, não é necessário gravar muito profundamente, pois o papel não "encostará" nesses espaços.

Desenho na própria matriz, e depois saio gravando.

Bom, acho que é isso.

abraços

EC: As gravuras foram feitas para minha tese, onde trabalhei com o tema OS SETE PECADOS CAPITAIS.

Estas imagens estavam sendo gravadas.

Título: Você procura alguém?

Imagem: 64,0 x 49,5 cm

Madeira: Curupixá

Autora: Elaine Corsi

Não enviei a imagem impressa. Se for necessário me avise.

abraços e boa defesa!

Elaine

CS: Em relação às gravuras das gravações na matriz que me enviaste, tu poderias também me enviar as imagens impressas?

Para finalizar, uma última pergunta: Tu falas que, às vezes, tu lixas a matriz. Isso por que tu fazes questão de que mantenham unicamente as incisões feitas sobre a matriz do compensado?

EC: Oi Carla, lixo a matriz às vezes.

Quando comprava madeira maciça, ou seja, aquelas cortadas em madeireira, era preciso tratar, aparelhar aquela madeira.

Na verdade, hoje em dia, só compro compensados, e eles veem sempre "prontos".

Às vezes, lixo para tirar algum risco/traço/incisão que eu não quero que entre na imagem.

Segue a imagem impressa da xilo que enviei a matriz.

abraços

CS: Eu tenho explorado um pouco como é o fazer de cada artista-gravador. Assim, gostaria de saber como é a tua relação com a ferramenta e a matriz de gravação? É bem intensa a pulsão, Já que é com a madeira que trabalhas, pelo o que vejo? Tu fazes um rebaixamento leve, digo, pouco profundo ou muito profundo? Que madeira tu costumas usar? Por quê?

EC: Carla, sou muito cuidadosa com meus materiais. As goivas são importadas e eu não empresto, nem para o melhor amigo (a). Essas são tão boas que nunca precisei fazer fio, mas nas goivas tombo, eu mesma fazia.

Para a matriz, uso a madeira curupixa (compensado), pois a madeira mogno, que eu mais gostava, até mesmo sendo compensado não tem dado um bom resultado, pq. lasca e está muito seca. (não se pode retirar mais por questões ambientais). Mas o curupixá tem

sido ótimo, pois, como é compensado, me dá as características da madeira, é bom de "talhar", e acaba que parece com o mogno (que eu adoro trabalhar nele, mas...)

Eu mesma escolho. Se precisa lixar, eu faço. Enfim, costumo "brincar" que é quase uma relação sexual, pois os "ensaios" são muitos e cuidadosos.

As gravações podem ser mais baixas ou altas, dependendo das massas de alto relevo. Se essas são grandes e as gravações (partes brancas) pequenas, não é necessário gravar muito profundamente, pois o papel não "encostará" nesses espaços.

Desenho na própria matriz, e depois saio gravando.

Bom, acho que é isso.

abraços

Elaine

As gravuras foram feitas para minha tese, onde trabalhei com o tema OS SETE PECADOS CAPITAIS.

Estas imagens estavam sendo gravadas.

Título: Você procura alguém?

Imagem: 64,0 x 49,5 cm

Madeira: Curupixá

Autora: Elaine Corsi

Não enviei a imagem impressa. Se for necessário me avise.

abraços e boa defesa!

Elaine

CS: Em relação às gravuras das gravações na matriz que me enviaste, tu poderias também me enviar as imagens impressas?

Para finalizar, uma última pergunta: Tu falas que, às vezes, tu lixas a matriz. Isso por que tu fazes questão de que mantenham unicamente as incisões feitas sobre a matriz do compensado?

EC: Oi Carla, lixo a matriz às vezes.

Quando comprava madeira maciça, ou seja, aquelas cortadas em madeireira, era preciso tratar, aparelhar aquela madeira.

Na verdade, hoje em dia, só compro compensados, e eles veem sempre "prontos".

Às vezes, lixo para tirar algum risco/traço/incisão que eu não quero que entre na imagem.

Segue a imagem impressa da xilo que enviei a matriz.

abraços

Elaine